

МИНИСТЕРСТВО НА НАРОДНАТА ПРОСВЕТА
НАУЧНО-ИЗСЛЕДОВАТЕЛСКИ ИНСТИТУТ
ПО СУГЕСТОЛОГИЯ

Е. ГАТЕВА

ГЛОБАЛИЗИРАНО ХУДОЖЕСТВЕНО
ВЪЗГРАЖДАНЕ НА СУГЕСТОПЕДИЧНИЯ
УЧЕБЕН ПРОЦЕС

София, 1982 г.

Настоящият труд на авторката Евелина Гатева отразява 12-годишната ѝ теоретична и експериментална работа. По моя молба тя трансформира клинично-психотерапевтичните страни на сугестопедичната система в глобализирана художествена форма. Това беше изключително труден и уникален процес, защото трябваше да се съхранят и дори да се подобрят всички психофизиологически и педагогически показатели, като се прелее цялото съдържание на сугестопедията в нови форми и същевременно да се запазят смисълът и насоките на развитието ѝ.

Новата форма разбира се повлия отчасти и на съдържанието на сугестопедията-за щастие положително и без никакво отклонение от трите основи на сугестологията и трите принципа и трите групи средства на сугестопедията. Теоретичните обобщения и експерименталните проучвания на базата на това развитие се оказаха ползотворни и стимулиращи.

В резултат на тези проучвания ние имаме сега една сугестопедична система напълно приемлива от гледна точка на всеки съвременен

© Е. Гатева
с/о Jusautor, Sofia, 1982
Научно-изследователски институт
по сугестология

педагог, психолог, физиолог, психотерапевт и естет. Психотерапевтичните, психологическите, физиологическите и философските ни съображения се облякоха в "прилични" дрехи и вече никого не дразнят с някаква езотеричност. Сега сугестопедията изглежда по-разбираема. Това личи и от последното ѝ международно развитие. Но същевременно възникват нови, още по-интересни въпроси, което не може да не ни радва.

ст. н. с. Г. Лозанов,
доктор на мед. науки

София, 1982 г.

ВМЕСТО ПРЕДГОВОР

Най-ранните ми спомени от детството ме отвеждат на сцената. Животът ми започна с песента и с музикалните инструменти. Така се зароди трайният ми интерес към онова "особено" нещо, което се крие в изкуството - в звуците и в тоновете на словото и музиката, в багрите и формите, в движенията на тялото и в мимиката; онова, което ни очарова, смайва, успокоява и вдъхновява. Това търсене на "особеното" в изкуството ме отведе да уча при известни вокални педагози у нас и в чужбина, накара ме да работя в НИИ по сугестология, да завърша италианска филология и музикална педагогика. Благодарна съм за уроците по изкуство, които получих от моя първи учител по цигулка Асен Попиванов, от моите вокални педагози: проф. Людмила Проконова от Българска държавна консерватория, оперната певица Екатерина Апостолова, доц. Мария Списаревска от БДК, проф. Христо Бръмбаров и Ирен Бръмбарова от БДК, з. а. доц. Валентина Александрова от Висшия музикално-педагогически институт - Пловдив, проф. Ирис Бургет от Консерваторията в Хавана,

проф.Ева Флайшер от Консерваторията"Ф.Менделсон-Бартолди"в Лайпциг,където специализирах,проф.Маргарита Хене от Консерваторията във Виена,където също специализирах пее-не.Благодарна съм за богатството от идеи в областта на литературата,езикознанието и изкуствата,които откривах в лекциите на проф.Иван Петканов в СУ"Кл.Охридски".Изказвам моята най-дълбока признателност на ст.н.с. Г.Лозанов,доктор на медицинските науки,за неговото пълно разбиране и теоретично ръководство в моите опити за глобализирано художествено изграждане на сугестопедичния учебен процес,както и за съгласието му да използвам и цитирам многократно неговите трудове"Сугестология"/София,1971г./ и "Suggestology and Outlines of Suggestopedy"/ Ню Йорк,1978 г./ като основа на настоящата книга.И тъй като проблемите,които тази тематика поставя,са сложни и в някои отношения нови, ще си позволя да приведа края на един фрагмент от Галилео Галилей,който бих желала да послужи вместо предговор на настоящия труд:

"Бих могъл и с много други примери да изразя богатството на природата при създаване на своите неща...Поради това,ако не успея точно да определя как е създадена една комета,смятам,че няма да ми се откаже прошка.Още повече,че никога не съм си присвоявал правото да твърдя,че мога да направя това.И след като знам,че тя може да бъде създадена по начини,които са далече от всяка наша представа, а и като прибавим трудността да се разбере как се създава песента на щурца/докато той пее в ръката ни/,всичко това извинява напълно незнанието ни как в далечината се ражда комета."/ Galileo Galilei-Il saggiatore,Anthologie der neueren italienischen Literatur von V.Macchi, Halle/Saale/,1959 /

І Ч А С Т

ГЛОБАЛИЗИРАНО ХУДОЖЕСТВЕНО ИЗ- ГРАЖДАНЕ НА СУГЕСТОПЕДИЧНИЯ УЧЕБЕН ПРОЦЕС

Глобализираното художествено изграждане на сугестопедичния учебен процес и създаването на сугестопедично изкуство имат за своя теоретична основа сугестологията и сугестопедията. Те от своя страна са изградени на базата на многобройни физиологични и психологични експерименти, както и върху огромен психотерапевтичен опит, синтезиран в монографията на Г. Лозанов "Сугестология" /българско издание от 1971г. и английско издание от 1978г./, Освен това теоретичната основа на глобализираното художествено изграждане на сугестопедичния учебен процес включва редица изводи на езикознанието, естетиката, теория на литературата, изкуствата и музиката, семиотиката, общата педагогика и педагогическата психология.

І. ЕЗИК И МИСЛЕНЕ. ВЗАИМОВРЪЗКИ НА СЕМИОТИЧНИТЕ СИСТЕМИ

Езикът, най-сложната комуникативна система, неразривно свързана с мисленето, съдържа в себе си

безбройни елементи на различни семиотични системи, които човек непрекъснато открива, комбинира и организира. Тези "спътници" на езика от своя страна влияят върху процесите на език и мислене, като ги обогатяват, доразвиват, детайлизират. Тези сложни обратими и взаимнопроникващи се процеси се наблюдават на съответните нива на развитие от зараждането на езика до днес.

Изкуството особено ярко потвърждава това. И днес фолклорът ревниво пази синкретизма на различните видове изкуства, т.е. синтеза на различни семиотични системи, без те да се разтварят една в друга. Във фолклора откриваме и философиите на времето, митологията и мистицизма, ритуали и церемонии, симвология и реализъм. Освен това професионалното изкуство се стреми да включи и семиотичните системи на "точните науки" на своето време.

Приемаме теорията за езика като база на други семиотични системи, които обслужват човешката практика, тъй като тя е подкрепена с най-много фактологически материал, както и за да избегнем

"Вавилонското стълпотворение", при което всеки би искал да се изразява на предпочитаната от него семиотична система, като игнорира от ревност всяка друга "преводна" система.

Във връзка с това ще припомним някои важни моменти от езикознанието и семиотиката.

В езикознанието съществуват различни школи и направления, като се започне от направлението на основоположника на общото езикознание В. Хумболд през миналия век, натуралистичното направление на А. Шлайхер, свързано с Дарвиновото учение, психологическото направление под влияние на развиващата се с бързи темпове психология /Х. Шайнтал, В. Вунд, А. Потенбня и др./, младограматическата /психологическа/ школа с многобройни представители на различни подшколи /Х. Остхоф, К. Бругман, В. Делбрюк, Х. Паул, М. Бреал, М. Асколи, Ф. Фортунатов и др./, школата на естетите в лингвистиката, оформена в началото главно под влияние на естетиката на Б. Кроче, специфичните теории и направления на Б. де Куртене и Ф. де Сосюр, социологическото направление /А. Мейе, Ж. Вандриес/, пражката лингвистична школа /Н. Трубецкой, С. Карцевски, Р. Якобсон, В. Матезиус, В. Скаличка, Ф. Травничек, Б. Трънка и др./, направлението

на датските структуралисти /Х. Улдал и Л. Йелмслев/ и на американските структуралисти /Ф. Боас, Л. Блумфийлд и др./, марксистическото направление в езиковедението /К. Маркс, Ф. Енгелс, В. И. Ленин, Л. Виготски, А. Леонтиев; Л. Щерба, А. А. Леонтиев, А. Чикобава, В. Звегинцев и много други / до съвременните направления на математическата лингвистика.

Безспорно е, че всички тези школи и направления изпитват влиянието на различни частнонаучни и философски концепции на времето, а и самите те създават концепции по основни въпроси, които от своя страна свързват различните науки. Така развитието на лингвистичните теории допринася за все по-задълбоченото проникване и осветляване на основни въпроси, каквито са: връзката език и мислене, произход на езика, знаков характер на езика и мястото на езиковата знакова система в семиотиката, обществен и индивидуален език и социо лингвистика, езикът като система и структура, диахронен и синхронен подход в изучаването на езиковите явления, разграничението и връзката на език, реч и речева дейност, математически методи в лингвистиката и др.

Определението, че езикът е най-важното сред-

ство за общуване е получило всеобщо признание. То е пряко свързано с фундаменталния въпрос в езиковедението за връзката между езика и мисленето. Но този въпрос не принадлежи само на езиковедението. Теоретично е поставен още от А. Потемня, но е развигван във всички езикови теории под влияние на философски, биологични и психологически идеи, а днес се поставя като основен въпрос в семиотиката, в кибернетиката и в теорията на информацията, в инженерната психология и в други науки.

Относно връзката между език и мислене съществуват различни теоретични становища: а/ език и мислене се разглеждат като абсолютно тъждество или тъждество в отделни само части /Аристотел, Ф. Шелинг, Х. Щайнтал, А. Шлайхер и др./; б/ бихевиористична концепция - мисленето е тъждествено на езиковите реакции /Л. Блумфийлд, Ч. Морис и др./; в/ език и мислене са напълно самостоятелни /И. Кант, Г. Хегел, Ф. Brentano, Е. Бойсенс, Л. ван дер Верден и др./; г/ паралелизъм между език и мислене /Ф. Кайнц, Г. Ревеш/; д/ език и мислене са в единство и са взаимно обусловени /В. Хумболд, Ф. Фортунатов, В. Богородицки, Ф. део Сосюр, Л. Йелмслев; К. Маркс, Ф.

Енгелс, В.И., Ленин, Л., Виготски, В., Звегинцев и др./;
е/ език и мислене са в единство, но с доминиращо
значение или на мисленето, или на езика, или са в
съотношение както формата и съдържанието /Н. Мар,
Е. Сѐпир, Б. Уърф, Л. Вайсгербер, А. Потеня, Е. Гал-
кина-Федорук, Г. Колшански, С. Рубинщайн и др./.

Дискусионен е и въпросът за знаковия характер
на езика. Така или иначе физическата природа на ези-
ковия знак се разглежда още от древността. След ка-
то на знака се даде ключова позиция в социо-психо-
логическата теория на Ф. дѐо Сосюр и в бихевиорис-
тичната теория на Ч. Пирс и Ч. Морис, семиотиката
днес прониква все по-дълбоко в същността на значи-
те /естествени и изкуствени, сигнали, символи и др./,
които изграждат различни семиотични системи.

Особено сложно и противоречиво е отразена връз-
ката език и мислене във философиите на Платон и
Аристотел, които са изиграли решаваща роля през
всички следващи епохи. Сложността на въпроса отра-
зва сложността на една цяла цивилизация и култура
с нейната база и надстройка. И тук социално-истори-
ческите условия диктуват диалектичната връзка ме-
жду езика и мисленето. Те са, които правят кодове-

те на езика да носят един или друг смисъл, един или
друг тънък психологически нюанс във формата и съ-
държанието, който може да бъде схванат от индиви-
дуалното и общественото съзнание на друга историче-
ска епоха, но може и да не бъде. Затова с времето
критиките, тълкуванията, преводите и "разбирането"
на древните се е усложнявало, като са се усложня-
вали и проблемите, свързани с въпросите за връзка-
та език и мислене, със знаковия характер на езика,
знаковите системи, изкуствата и др. Но едновремен-
но с всичко това все по-дълбоко се прониква в същ-
ността на въпросите.

И днес биха могли да се възприемат енигматич-
но, но същевременно и актуално концепциите на Пла-
тон относно света на идеите и света на сетивните не-
ща, както и неговото строго отношение към изкуст-
вото.

"Душата въз основа на предположения е принуде-
на да търси една част от мислимото въз основа на
образи, получени при разделянето, като се отправя
не към началото, а към края. Другата пък част тър-
си, като тръгва пак от предположения и се насочва
към непредполаганото начало, без да си служи с

образи, както в първия случай, но извършва своето изследване само чрез идеите сами по себе си."

"Узнай сега и другата част от мислимото, за което аз говоря и до която се докосва разумът чрез силата на диалектиката. Той прави предположенията не като начални, но като действителни предположения, т.е. като стъпала и опори, за да стигне до не-предполаганото, до началата на всички неща; като докосне това начало и като се придържа към всичко, с което то е свързано, разумът стига до заключение, без да си служи по някакъв начин с нещо чувствено, но си служи само с идеите в техните взаимни връзки и завършва с тях." /Платон, "Държавата"/

За Аристотел, за стоиците от Мегарската школа и др. древни философи думите са знаци и символи на мисълта. От тогава датира и известният тригълник за знака: означаемо, означаващо и обект.

За Платон философията е единственият път към истинското познание и усъвършенстване на човека и обществото за проникване в света на идеите. Той игнорира изкуството от ревност към чистотата на философията, но в същото време доказва своята философия посредством поезията на езика и използвайки

художествени образи. За Аристотел поетичното изкуство /което в гръцката трагедия е синкретично/ е най-верният път към познанието и катарзис за човешката душа.

Усъвършенстването и катарзисът са пряко свързани с гносеологическия въпрос за връзката език и мислене и другите основни въпроси на езикознанието.

Доколкото сугестопедията и сугестологията подпомагат търсенето на преките пътища за интензивно обучение, при което се разкриват резерви на личността при строг здравословен режим, основните въпроси на лингвистиката и естетиката са особено важни за тях.

В сугестологията и сугестопедията се приема становището, че език и мислене са диалектически свързани и взаимнообусловени, като се има пред вид единството и взаимната зависимост на двете сигнални системи в човека. Сугестивното ни дава основание да приемем трите основни вида мислене: образно, езиково и научно-художествено. Те не са откъснати едно от друго, а са взаимно свързани чрез езиковото мислене.

Така че различните видове мислене включват и

различни знакови системи. Взаимното влияние и единството на различните видове мислене се отразява и във взаимното влияние и единство на различните знакови системи и обратно. Необходимостта от общ метаезик, език-посредник със своя азбука е повече от очевидна. В сугестологията и сугестопедията проблемите на семиотиката във връзка с различните видове знаци и техните връзки са от първостепенно значение. Тези проблеми са тясно свързани с въпросите за несъзнаваната психическа активност /подпраговите дразнители, периферните перцепции, така наричаните "парапсихологични" явления, автоматизираните мускулно-двигателни и интелектуално-мнестични дейности/, фазовото обкръжение, неспецифичната психическа реактивност, антисугестивните бариери и средствата на внушението /авторитет, инфантилизация, ритъм, интонация, концентративна психорелаксация, при която се разкриват резерви/.

Навлизането на математическите методи на изследване в лингвистиката превръщат науката за езика в една точна наука, която лежи в основата на семиотиката. Но същевременно това представлява и взаимното проникване на различни семиотични системи,

които взаимно се допълват и обогатяват. От друга страна при изследването на езиковите елементи като знаци се натъкваме и на връзки със семиотичните системи на изкуствата.

Още Аристотел, обяснявайки значението на поетическото изкуство за познанието, пише: "Според мене езикът е изразяването на мисълта чрез думи, което има еднакво значение и при стихотворната, и при прозаичната реч." "... поезията е по-философска и по-сериозна от историята. Поезията говори предимно за общото, а историята - за единичното."

"Като съставя фабулите и ги обработва откъм език, поетът трябва да си ги представя колкото се може по-живо: защото така, виждайки всичко съвсем ясно, като да се намира сред самите извършвани събития, той би намирал подходящото, и противоречията никога не биха му убягвали."

А ето какво пише и Б. де Куртене, видният представител на Казанската школа в езикознанието, във връзка със сложната природа на фонемата, най-кратката единица на езика: "Фонемите представляват от само себе си не отделни ноти, а акорди, съставени

от няколко елемента." Така и тоновете в мелодията, които си влияят взаимно, съдържат в себе си хармонията. Не по-малък интерес за Б. де Куртене представлява и графемата, като най-проста единица на писмения, оптичския език. Връзката с елементите на изобразителното изкуство е доста абстрактна, но всеки момент може да се конкретизира.

От друга страна не рядко музиканти усещат отделни тонове, отделни мелодични и хармонични ядра като цветове и цветови петна, а художници имат усещането за една доминираща тоналност или пък за няколко тоналности в картината.

Още по-ясни са според сравнителното езикознание взаимовръзките между различните езикови системи, така наречената конвергенция на езиците и културите и тяхното интегриране - теоретична постановка и на Б. де Куртене за смесения характер на всички езици. Даже само примерът с отражението на различни култури в библията е достатъчен. Днес теорията за езиковата конвергенция става все по-актуална и дава светлина на много въпроси в езикознанието, литературознанието и изкуствознанието.

Въпреки че семиотиката /както и сугестологията/

е на границата на няколко науки: езикознание, кибернетика, биология, психология, етно- и социопсихология, литературознание, изкуствознание, естетика и др., не можем да смятаме, че науките се деформират в смисъла на Кантовото разбиране, защото и семиотиката и сугестологията, освен че получават достиженията на науките, връщат на всички гранични науки и свои собствени научни завоевания.

Сугестологията и семиотиката взаимно се допълват и обясняват, а това води до нови диференциации в изследванията.

За сугестологията и сугестопедията са от значение и изводите на биосемиотиката, тясно свързани с теорията на Я. фон Икскюп за връзката между вътрешния и външния свят на организмите, с теорията на отражението /В.И. Ленин, Т. Павлов/, с теорията за "интериоризацията" и дейностите. Така че още на биосемиотично равнище се появява "езикът" в най-слаба степен, за да достигне до най-абстрактните логически обобщения.

Не по-малко значение за сугестологията има изучаването на "скритото равнище" на човешката кул-

тура, изучаването на фолклора и психолингвистиката от семиотична гледна точка. Във фолклора се съхраняват и изграждат знаковите системи на дадено общество.

От сугестологична гледна точка използването на знаковите системи от членовете на това общество става в по-голямата си част на базата на неспецифичната психическа реактивност. И семиотиката, и сугестологията изучават позите и движенията на тялото, обичаите, нравите, традициите, ритуалите, митологията и религиите, начина на мислене и знаковата изразителност, както и относителната езикова самостоятелност на отделните членове на дадено общество и на цялото това общество.

Лингвосемиотиката определя централно място сред знаковите системи на естествения човешки език. Естествените природни знакови системи, които човек използва и за които се счита, че предхождат естествения език, са свързани обаче с него чрез непрекъснато извършващите се от човека аналогии. Изкуствените езици се разглеждат като надстроечни над естествения език и се обясняват чрез него. Затова сложността на човешкото мислене, свързано със зна-

кови системи от различен порядък, се отразява също така сложно и в самите знакови системи, които са в непрекъснато развитие. Изучаването на езика от към неговата конкретно-практическа страна на лексикално и фонетично равнище, както и от към неговата абстрактна страна като система и структура в неразривно единство и съподчинителност на елементи и цяло /фонемни, морфемни, думни, словосъчетания, изречения/ доказват връзките и отношенията на езика с останалите семиотични системи. Едни от най-близките отношения например са тези между естествения език и езика на позите и жестовете, между естествения език и поетичния език, но така също между език и живопис, между език и музика, между език и математика и т.н.

Разбира се, връзките и отношенията най-често са индиректни и "скрити". В абстрактната семиотика те се разглеждат в по-усложнен план /Р. Карнап, Л. Йелмслев, А. Зиновиев и др./. Още Г. Лесинг, като изследва тези въпроси макар и от по-друг ъгъл, пише в "Лаокоон или за границите на живописата и поезията": "Условие за една поетична картина не е непременно това да може тя да бъде превърната в ма-

териална картина; напротив, всяка отделна черта, всяко съчетаване на няколко черти, чрез които поетът ни прави предмета си тъй сетивен, че той става за нас по-ясен от употребените за него думи, ето това ще рече поетична картина, живопис в поезията, защото така поетът ни приближава повече от всичко до тази степен на илюзията, на която особено способна е материалната живопис, до тая степен, която може да се създаде най-напред и най-лесно от материалната картина."

Механичното обясняване и превод на една система чрез друга води до изкривяване на смисъла. Интересното правило на П.В.Преображенски относно отношението между обикновеното явление и особено - то, както и техния антагонизъм, който води до подчиняване на особеното явление на общото, може да се наблюдава в огромно число случаи от всякакъв характер. Мисълта всячески се стреми да запази онова, което ѝ е известно и упорствува в собствените си грешки, а това е основният двигател на развитието на научното познание. Но мисълта е принудена да се огъне пред явлението, което не се съгласява да се деформира според установения модел. Тогава мислене-

то запазва фиксираната си схема, мъчи се да не се огъне пред особеното явление, не разрушава схемата, но ѝ подчинява нова схема. На такава цена то запазва завоюваната си позиция. /П.Флоренски/

Тази концепция се потвърждава също така от експериментално-теоретичните постановки на: И.П. Павлов - за условно-рефлекторните процеси и динамическия стереотип; Д.Н.Узнадзе - за установката; Г.Лозанов - за десугестивно-сугестивния процес, преодоляването на анти-сугестивните бариери на личността в комуникациите, както и преодоляването на обществената сугестивна норма.

Добре би било да имаме пред вид тези постановки, още повече, че се касае за един основен диалектически проблем: проблемът за отношението между общото и частното. "... все още не са изследвани с необходимата вещина достатъчно задълбочено и многостранно фундаментални и с принципиално значение проблеми или аспекти на единната семантическа основа на твърде разнообразния спектър от съвременни формалнологически теории и системи. А това са такива първични и възлови, основни и трудни проблеми и въпроси, които само на пръв поглед изглеждат твър-

де елементарни и лесно разрешими, като например: за основните семантически свойства и функции на елементарните езикови знаци или абстрактни обекти, както и на производните знакови конструкции; за подбора и типологията на абстрактните обекти в съвременните формалнологически теории и системи, пък и във всяка формално построена научна теория; за съотношението между значението и смисъла на елементарните и производните езикови /знакови/ изрази, а оттук и за семантическото съотношение между изкуствените /респ. формалните, символичните/ и естествените езици и т.н. Всичко това е толкова по-съществено и важно, понеже този кръг от въпроси всъщност води именно към извора на богатата логическа интуиция." /Б.Дянков, 1975 г./

Днес от особено важно значение се оказват задълбочените проучвания, които се извършват в лингвистиката и литературознанието относно взаимното влияние на значение, смисъл и израз на езиковите конструкции в цялостни текстове, в цялостни произведения /М.Вертхаймер, Л.Виготски, Р.Барт/.

В много широк план на изследвания и приложения в практиката, сугестологията на свой ред разработва важни концепции за сугестивните, глобално действащи влияния на различни фактори в комуникативния процес и тяхното организирано оползотворяване в сугестопедията.

II. ИЗКУСТВО, СУГЕСТОЛОГИЯ И СУГЕСТОПЕДИЯ

Сугестопедията, както определя нейният автор д-р Г.Лозанов, произлиза от комуникативната десугестивно-сугестивна психотерапия. А тя от своя страна е свързана с факторите в изкуството, които глобално влияят, освобождават и стимулират.

Изкуството е онази дейност, в която човек едновременно изявява своята двойствена природа, насочена и към земно-практичното, и към възвишено-прекрасното.

Много научни теории, които търсят и посочват пътища за развитие на човека, се стремят да обяс-

ният сложния свят на изкуството. Теорията на изкуството от своя страна дава извънредно богата научна информация за психо-физиологичните процеси в човека.

Наука и изкуство са дълбоко заинтересовани да обяснят механизмите, които лежат в основата на развитието на човека. Става дума за развитие, което засяга цялостната личност, в нейните богати логико - интуитивни и емоционални възможности, развитие, при което човекът да може по-добре да познава, отгатва и моделира собствената си сложна и противоречива същност, а така също "видимия" и "невидим" свят, който го заобикаля. Хармонизирайки тези светове, да може да се приближава към своя идеал - свободата на познанието.

Ритъмът е в основата на изкуството. Ритъмът е в основата на живота. Той е общото и обединяващото. Ритъмът е същевременно хармония.

Добре известна е борбата на дисхармоничните ядра и полета в една система, които така или иначе намират разрешение в хармонията. Хармонията, като висш продукт на аналитико-синтетичната дейност на мозъка, е в основата на познанието. Всяка система

в състояние на хармонично равновесие е отворена за поглъщане и изпращане на огромно количество информация и енергия, за образуване на нови дисхармонични ядра и полета и т.н. - процесът е безкраен и краен.

Семиотиката особено ясно ни убеждава, че човекът винаги разрешава хаоса в хармония, в ред, във формално-логични системи, в които обаче интуитивното, фантазното, мечтателното, дифузното, идеалното е в основата. Говорим за семиотиката като за една интегрална "точна" наука, абстрахирайки се от безкрайните спорове относно "точните методи" в науката.

Стремехът да знаем повече и повече е в основата на нашия живот. Но днес, изправени пред мощта на техниката, научните открития и информацията, се питаме как да овладяваме огромно количество информация и то за кратко време. При това да избегнем увлеченията в развиване на енциклопедичен ум.

Какво предлага сугестологията и сугестопедията?

Да разгледаме следните формулировки, които дава Г. Лозанов /1975 г./.

1. Междуличностните отношения и психичната дейност са винаги и едновременно съзнавани и парасъзнавани.^х
2. Всеки дразнител се асоциира, кодира, символизира и обобщава.
3. Всяка перцепция е комплексна.

Сугестопедията, възникнала от психотерапията и сугестологията, се характеризира със следните черти:

1. В сугестопедията се разкриват резервните възможности на личността, която се обучава.
2. Сугестопедичното обучение трябва да се съпровожда от радост и ненапрегнатост.

^х От 1975 г. в теорията на внушението Г. Лозанов употребява термина "парасъзнавано" вместо "несъзнавано". Тук използваме и двата термина.

3. Сугестопедичното обучение трябва винаги да поражда позитивен възпитателен ефект, като смекчава агресивните тенденции и социализира личността.

4. В сугестопедичния учебен процес се наблюдава психотерапевтичен и психохигиенен ефект при някои случаи на функционални и органични заболявания.

Във всеки момент на сугестопедичното обучение трябва да се осъществяват едновременно и в неразривна връзка трите принципа и трите вида средства на сугестопедията.

Принципите са следните:

1. Радост и ненапрегнатост в обучението до състояние на псевдо-пасивност.
2. Глобална активация на съзнаваните и парасъзнавани функции на обучаващия се.
3. Сугестивна комуникативност, която довежда до освобождаване на комплекс от резерви на лич-

ността.

Средствата: психологически, дидактични и артистични се осъществяват също в неразривна връзка по време на учебния процес.

От тези основни положения в сугестопедията става очевидна и ролята на изкуството в учебния процес, защото "... изкуството е полифункционално и включва познанието за света, възпитателното и естетическото въздействие върху хората, предвиждането на бъдещето, а също свръхсмисловото /магията на думите, на цветовете, звуците, формите/, понякога естетически-хипнотичното влияние върху хората; то също така има информативно-комуникативно, хедонистично и т.н. значения. И именно във всичко това се състои обществената практика, която определя многостранната цел на изкуството." / Ю. Борев, 1978/.

Изкуството винаги е било считано и използвано като мощна сугестия. Но сега сугестологията позволява добре да се определи моментът, когато едно

въдхновяващо и творчески стимулиращо обществото изкуство се изчерпва и се превръща в своя антипод. Разграничаването на състоянията на хипноза от състоянията на сугестия в будно състояние е важен и решаващ поврат и за изкуството.

В Научноизследователския институт по сугестология се правят психофизиологични и психологически експерименти и изследвания на деца и възрастни за влиянието на различните видове изкуства, на произведения от различни школи и направления в изкуството, за влиянието на фолклора, влиянието на престижа на създателите на художествени произведения и др. на базата на една широка и дългосрочна програма.

Резултатите от изследванията показват, че изкуствата със своите специфични семиотични системи могат изключително успешно да подпомагат сугестопедичния учебен процес в различни направления и при всички възрасти. Едновременно с експерименталната и изследователската работа се оформя и сугестопедичното изкуство.

От гледна точка на сугестологията изкуството

на явлението внушение и непрекъснато уточнява понятието, като го изчиства от стари схващания и като допълва теорията на внушението с експериментални и теоретични данни от сугестопедията и от новоразвиващите се науки: сугестокибернетика и сугестоника.

"Сугестологията - науката за внушението - проучва безкрайния свят на психическите реакции, които минават незабелязано, недостатъчно осъзнато или напълно неосъзнато за личността. При това изследването е насочено главно към външната причинна обусловеност на тези реакции. Така пред нашия поглед се разкрива един огромен свят на взаимовръзки, който до сега беше подминаван от научната мисъл като незначителен или, напротив, преувеличаван лаически в неговото значение и тълкуван понякога като скрито промъкваща се съдбоносна фаталност с агресивно - разрушителни тенденции." /Г. Лозанов, 1971 г./

ВНУШЕНИЕ И ВНУШАЕМОСТ

"Внушението обикновено се противопоставя на убеждението. Докато убеждението се изгражда въз

може и трябва да свърже и предложи научни и художествени идеи в стройна архитектуроника, разбираема за всеки човек. При това да я представи във възможния най-обобщен вид, като пести време. Или с други думи - изкуството е способно да интегрира различните семиотични системи по хуманен и валиден за всички хора начин.

В съгласие със сугестологичната теория, в сугестопедичната практика се оползотворяват възможностите на различните видове изкуства.

Преди да преминем към разглеждане на проблема за конкретното приложение на някои систематични експерименти за художествено оформяне на сугестопедичния урок и въобще на сугестопедичния учебен процес с цел създаване на условия за разкриване на резервите на личността, ще направим бегъл преглед на най-важните теоретични постановки на сугестологията и сугестопедията, тъй като въпросите: изкуство, сугестология и сугестопедия са взаимно свързани.

III. ТЕОРИЯ НА ВНУШЕНИЕТО

Сугестологията разкрива универсалния характер

основа на логични доводи, прекодировка в съзнанието, концентрация на вниманието, то внушението възниква като пряка връзка на несъзнаваната психическа активност със средата, при което не се извършва прекодировка в съзнанието, не се търсят логически доводи и не се изисква концентрация на вниманието. Задълбоченият анализ на тези сложни психически явления обаче показва, че всеки един от употребените термини се нуждае от уточняване, за да не се вулгаризира разбирането за внушението. Преди всичко, когато се говори за прекодировка в съзнанието, винаги трябва да се има пред вид, че при всеки процес на убеждение едновременно със съзнателната прекодировка съществуват и неизброимо количество сигнали, които постъпват пряко в несъзнаваната психическа активност. Този несъзнаван информационен поток по интуитивни, емотивни и субсензорни пътища създава условия за контрол и обратна връзка на различни функционални нива. Несъзнаваният контрол в хода на съзнателната активност се отразява незабелязано на мотивите и решенията. От друга страна, когато говорим, че при внушението - обратно на убеждението - възниква пря-

ка връзка на несъзнаваната психическа активност със средата, то това не значи, че винаги и при всички случаи не съществува в една или в друга степен информация и в съзнателната активност на личността."

Както вече изтъкнахме, още от дълбока древност, още от зараждането на мисленето и езика се оформя системата, при която една знакова система става основа и подчинява елементите на останалите съпътстващи знакови системи за комуникация, които непрекъснато си влияят взаимно и се обогатяват или дегенерират в зависимост от условията. И така в художественото мислене откриваме най-висши математически закономерности, а в математическото мислене - най-важните изразни средства на художественото мислене и език: ритъм и метрум, мелодия и хармония, художествена форма и т.н.

Като приемаме от сугестологична гледна точка трите главни вида мислене и сложното взаимодействие на семиотичните системи, ще приведем тук за илюстрация няколко извадки от биографично-творчески проучвания над Леонардо да Винчи, Й. С. Бар А. Айнщайн.

"Леонардо е притежавал такова остро чувство за органичния живот, за растенето и гниенето, за безкрайно малкото и безкрайно голямото, накратко - за естеството на физическия свят, че рядко е стигал до някакво абстрактно заключение, което да не е математическо." /К. Кларк, 1980/

"Забележителната особеност на Бах се състои в това, че всичко, което неговото художествено съзнание долавя от живота, става обект на огромна аналитично-обобщаваща работа на мисълта. В резултат на това се получават стройни, свършени музикални концепции, в които е отхвърлено всичко случайно, емпирично, сурово преходно или тясно субективно." /Д. Шостакович, 1950/

"Думите, така както се пишат или произнасят, изглежда, не играят никаква особена роля в моя мисловен механизъм. Като елементи на мисленето се открояват повече или по-малко ясни образи и знаци на физически реалности. Тези образи и знаци някак произволно се пораждат и комбинират в съзнанието. Естествено съществува известна връзка между тези елементи на мисленето и логическите понятия, които им съответствуват." /Айнщайн/

"Айнщайн с неговия удивително тънък усет за хармония, естественост и, както той казвал, "музикалност" на научната мисъл придава особено значение на естетическото впечатление, което зависи от "вътрешното съвършенство" на теорията. За Айнщайн критерият за "вътрешно съвършенство" става критерий за избора на еднозначна теория, изобразяваща действителността. Теорията, която в най-голяма степен притежава "вътрешно съвършенство", в най-малка степен изхожда от произволни предположения, произтичащи еднозначно от другите. Тя в по-голяма степен, отколкото другите теории обяснява устройството и развитието на света, като изхожда от единните универсални закономерности на битието. Но за Айнщайн това означава, че теорията се приближава до обективното "ratio" на Вселената." /Б. Кузнецов, 1980/

Днес човекът е тръгнал вече по пътя на генералния синтез на научните постижения, синтез, в който на първо място стои въпросът за преодоляването, овладяването и балансирането на различни знакови системи, както и на елементите на бъдещи такива. Освен това от биоритмиката е известно, че в чове-

ка четирите темперамента са в неразривно единство. Доминирането на един от тях в микро- и макро-интервалите от време в живота на човека се дължи на нашето несъвършенство за идеален баланс на собствената ни богата природа, т.е. на тези най-малко четири личности, които се борят и живеят в нас. Овладяването на темпераментите е свързано с многократна персонификация, която подпомага за по-гъвкаво проникване в сложния свят на знаковите системи, с цел тяхното овладяване и използване в личната и обществената практика.

Въпросите за внушението, внушаемостта, семиотичните системи и художественото мислене са тясно преплетени.

Развиване на художествено мислене чрез художественото изграждане на сугестопедичния учебен процес допринася за интензивното овладяване на повече семиотични системи, за по-бързото преминаване от една в друга. При това трябва максимално да се организират сугестивните фактори и средства, като се вземат винаги пред вид т.нар. "антисугестивни бариери" на личността.

"Експерименталните проучвания на здрави хора обаче показаха, че внушаемостта е общочовешко явление. Всяка личност притежава определена степен на внушаемост. При това изявената внушаемост е твърде променлива величина. При отделните личности, за отделните моменти тя може да бъде твърде различна." /Г. Лозанов, 1971/

При подготовката на експериментите за художествено изграждане на сугестопедичния учебен процес, започнала от 1971 година с предложената от нас системна програма и под ръководството на д-р Лозанов, се взеха пред вид в хода на експериментите и някои изводи на привържениците на схващанията за: 1/ идеомоторните и условно-рефлекторни механизми на първичната внушаемост. Например: по време на интелектуалната активация съществува скрито мускулно напрежение на мускулните групи, които участвуват във въображаемо движение, свързано със съответни представи. При слушане на текстове, разговори, музика и т.н. активността на вокалната мускулатура се повишава. Значително се активира речевата мускулатура при беззвучно четене. 2/ някои

хипотези за вторична и третична внушаемост: нужда от подчинение, механизъм на очакване, инстинктите за самоутвърждаване и екхибиционизъм, ролята на авторитета, нормативното и социално влияние и др.

Разбира се, че от особена важност за подготовката на експериментите за художествено изграждане на сугестопедичния учебен процес са теоретичните постановки от психологията и физиологията на внушението. Тук спадат проблемите: 1/ особености на сугестивните явления; 2/ съзнаваната и несъзнавана психическа дейност; 3/ фазовото обкръжение; 4/ неспецифичната психическа реактивност; 5/ антисугестивните бариери и 6/ средствата за сугестивна връзка.

ПСИХОЛОГИЯ И ФИЗИОЛОГИЯ НА ВНУШЕНИЕТО СПОРЕД ТЕОРИЯТА НА Г. ЛОЗАНОВ

Във връзка с теоретичната основа на глобализираното художествено изграждане на сугестопедичния учебен процес тук предлагаме основни и необхо-

дими извадки от теория на сугестологията на Г. Лозанов с наш коментар по тематиката.

1. Особенности на сугестивните явления

а/ Директност: средствата за сугестивно свързване използват по-непосредствени пътища за проникване в психическата сфера; не се разчита на критично-логичното обсъждане и прекодиране, а повече на някои архаични, емотивни и инфантилни механизми. Информационният поток при внушението попада директно във функционалните райони на несъзнаваната или недостатъчно съзнаваната психическа активност. Съзнанието, доколкото е ангажирано, само отбелязва крайните резултати или някои опорни етапни моменти.

б/ Автоматизираност: Създават се условия за бърза, много често дори внезапна автоматизация, която може да обхване с лекота не само двигателни актове, но и психически дейности, включително запаметяването на огромен материал.

в/ Бързина на сугестивната реализация: Запаметяването, усвояването на учебния материал при су-

гестопедичната методика се извършва при една многократно по-голяма от обикновената бързина. Тази бързина на сугестивните явления произхожда не само от общите сугестивни механизми, които протичат както че ли по съкратени формули, но и като следствие на директността и автоматизираността.

г/ Точността на сугестивните резултати е констатирана в опити с двигателната и речева функция при задръжни състояния на кората на главния мозък, в сугестивни опити върху вегетативни и биохимични опити.

д/ Икономичност: тя е последица от гореизброените сугестивни явления. "Известно е, че сугестивните дейности се съпровождат с минимална загуба на енергия. Едно от основните псевдопарадоксални явления в сугестопедията е свръхзапаметяването при липса на всякаква умора и дори ефект на почивка. Липсата на умора при сугестивните дейности не е отчетена само по сугестивното състояние на изследваните лица, но и с обективни показатели. Това прави сугестологичните изследвания особено перспективни за практическото им приложение в различни области на живота.

2. Съзнавана и несъзнавана психическа активност:

Въпросът за несъзнаваната психическа активност, който е така важен за сугестологията, а от там и за изкуството, както вече казахме, е нашироко и богато изложен в труда на Г. Лозанов "Сугестология". От особена важност са изводите, които могат да се направят от разделите:

А. Несъзнавана психическа активност по време на сън.

а/ "Електроенцефалографските изследвания показваха, че при дразнене на каквото и да е екстероцептивно поле в кората на главния мозък се получават и отвеждат два вида електрически отговори. От проекционната област на съответното екстероцептивно поле се отвежда първичен потенциал, който е с кратък латентен период. Затова се приема, че съществуват две аферентни системи. Едната е известната досега система на провеждане сетивните раздрази до кората. По нея възбудата се движи с по-голяма бързина, както достига само до съответните проекционни полета. Това е т. нар. специфична система. Освен нея приема

състояние с оглед по-доброто балансиране със средата. Не случайно в храмовата медицина на древността, в работите на Месмер, на Бройер и Фройд, както и в по-късните етапи на психоанализата, в гениалните произведения на класическото изкуство са включвани елементи и на хипнотично въздействие. Художественото произведение, художественият образ от висш порядък, който влияе глобално, многостранно и многопосочно върху личността, майсторски балансира всички възможни средства, за да достигне до всеки човек.

Днес познаването на теорията на внушението, проблемите на хипнозата и внушението в будно състояние са задължително условие за създаване на сугестопедично изкуство, което да е медицински подсилено и да разкрива резервите на обучаващите се. От теорията на сугестологията започва пътят на "отмерването", на "дозирането", на "степенуването" на сугестивните фактори.

Хипнотичните състояния се оказват много удобни за получаване на експериментални материали от носно активирането на несъзнаваната психическа дей-

се, че съществува и т.нар. неспецифична система. Тя е засега с неточно определени пътища. По нея възбудата се движи по-бавно и достига не само до съответните проекционни полета, но и до цялата останала кора."

Всъщност мозъкът е винаги в някакво будно състояние и информация се преработва по всяко време. Съзнаваният или парасъзнаван характер на преработката, количеството и качеството ѝ, както и загубата или печалбата на енергия при преработката на информацията зависят от степените на "бодърствуване" при сън, хипноза или при общоприетото будно състояние.

Б. Несъзнавана психическа активност по време на хипноза

Въпреки дискуссионния характер на много от проблемите на хипнозата, тя така или иначе от дълбока древност и до днес не престава да занимава науката и изкуството и да намира приложение, макар и частично, в практиката. А може би многостранната сложна природа на човека или на определена категория от хора да изисква "определени дози" от това

ност, за да се премине впоследствие към набиране на експериментален материал за същата дейност в нормално, будно състояние: операция чрез внушение в нормално будно състояние, регистриране на хипермнезия в сугестопедичното обучение в нормално будно състояние, регистриране на липса на умора и напрегнатост при същото обучение на деца и възрастни при подаване на количество учебен материал далеч извън обществената сугестивна норма; регистриране на висока мотивация и интереси, както и радост от обучението и др.

В. Несъзнавана психическа активност в нормално будно състояние

Още по-голям интерес представлява несъзнаваната психическа активност в тъй нареченото нормално будно състояние.

Проблемът за важността на подпраговите дразнителни е дискуссионен в науката, но експерименталните данни не могат да се игнорират. Те просто трябва да се използват внимателно в практиката. М. Розенвайг и Л. Постман /1958/ намират, че на опреде-

лен шумов фон подпраговите думи по-лесно се долавят, когато са по-дълги или когато имат по-голяма честота на употреба в даден език. Е. Костандов намира, че емоционални думи, подадени подпрагово, могат да предизвикат в обектите биоелектрични и вегетативни реакции. /Е. Костандов, 1968/

Г. Лозанов прави експерименти с подпрагово подаване на думи от непознатия за курсистите език "хинди". Оказва се, че субсензорното подаване на материала може съществено да повиши нивото на запаметяването. Преди това в психотерапията Г. Лозанов с успех е прилагал т.нар. от него "шепнеш" метод при болни с хипертрофирани антисугестивни бариери и трудно поддаващи се на лечение. Лечебните внушения се подавали под прага на съзнателното чуване със специална сила и интонация, която по-лесно да проникне зад антисугестивните бариери. Резултатите при това лечение отчитат и плацебо-фактора /самовнушението на пациента от необикновеността на метода, авторитета на лекаря, подобно на плацебо-фактора в медикаментозното лечение/, както и появяването от време на време на съзнателно допавяне на елементи от

информацията.

От особена важност в сферата на несъзнаваната психическа активност в нормално будно състояние са т.нар. периферни перцепции. Тези несъзнавани перцепции съпътствуват непрекъснато човека във всякакъв вид негова дейност. Те са подпрагови не по абсолютна сила, а по значението, което имат в даден момент. Мозъкът регистрира и периферните, "второстепенните" дразнения, които в даден момент от "неважни" се превръщат в първостепенни, важни.

Експериментите, правени и в НИИ по сугестология, са доказали, че информацията, която постъпва чрез периферните перцепции, с времето подобрява възпроизводимостта си. Този факт е обратен на тенденцията за възпроизводимост при сензорното подаване на информация. При това възприемането на информацията чрез периферните перцепции става без напрежение, без загуба на енергия и време. Това основно положение е намерило своето място в сугестопедията.

Многобройни експерименти на учени от цял свят и особено на тези от СССР доказват, че подпрагово кожата може да възприема светлинни дразните-

ли. Кожно-оптичната сетивност на здрави, нормални хора, както и при слепи, може и да се тренира.

Въпросите за субсензорните и периферни възприятия и тяхното отражение е в пряка връзка с влиянието на изкуството в сугестопедичния учебен процес. Подаването в сугестопедичния урок на специална художествено глобализирана материя и в такова оптимално количество, че да може да задоволи естествените аналитико-синтетични нужди на мозъка, включва неминуемо и субсензорни и периферни перцепции на говорни и музикални интонации, на обертонове, на цветови нюанси, на най-дискретна мимика и на най-тънки, недоловими движения. Сугестопедичното изкуство не напразно се е ориентирало към синтеза на проза, поезия, драма, комедия, музика, танц, живопис и др.

Освен това много от така наричаните "парапсихологични" явления са също обект на теорията на изкуството, а оттам и на психологията. За изкуството: телепатията, ясновидството, пророчеството, фантазното, мечтателното, въображаемото са все реалности на психическите способности на човека. "Точ-

ните науки" могат да доказват или да унищожават тези явления, но те все ще съществуват, защото без тях изкуство няма. И днес възможно ли е да се говори в естетиката за полифункционалната същност на изкуството, без неговата обществено-преобразуваща функция, познавателно-евристична, художествено-концептуална /анализ за състоянието на света/, "касандрийското начало" или изкуството като предсказание, изкуството като съобщение и общуване, изкуството като катарзис, изкуството като внушение и въздействие на подсъзнанието, изкуството като формиране на творческия дух и ценностните ориентации, изкуството като наслада?

Автоматизираните мускулно-двигателни и интелектуално-мнестични дейности са също една важна страна на несъзнаваната психическа активност. Преходите и многообразието обаче на психическата дейност от съзнаваната в несъзнаваната сфера и обратно са толкова чести и така неуловими в здравия човек, че строгото им разграничаване отново затруднява "точните методи" за измерването им. Съкратените формули на мислене, готовите понятия, с които боравим, фините двигателни актове и много други

още дейности могат да се осъществяват само благодарение на автоматизацията и изгласкването на голяма част от междинните етапи в сферата на несъзнаваната психическа активност. /Г. Лозанов, 1971/

По-старите физиологически схващания за първосигналния характер на несъзнаваната психическа активност се оказват твърде механистични, било защото смесват физиологически, психологически и философски понятия за съзнание и подсъзнание, било защото не отчитат богатия материал, който дава хипнозата, при която се демонстрират връзки във втората сигнална система и извън съзнанието, извън полето с оптимална възбудимост, било поради липсата на строги експерименти за влиянието на изкуството, за влиянието на надезиковите знакови системи. Експерименталните данни от сугестопедията до голяма степен коригират тези физиологически схващания.

Семиотиката дава извънредно богат илюстративен материал в подкрепа на това по-ново схващане за физиологичните основи на несъзнаваната психическа активност. Възприемането на обобщения художествен образ, който включва в себе си една ст

на система от знания за света и който е така богато изграден чрез изразните средства на няколко знакови системи, е възможно само благодарение на безкрайните възможности на несъзнаваната психическа активност.

3. Фазово обкръжение

От физиологична гледна точка днешните преценки за взаимодействията между процесите на потискане и възбуда засягат и въпросите на физиологичкото обяснение на несъзнаваната психическа активност. Извън полето на оптимална възбудимост, т.е. полето на съзнанието, където се образуват предимно условните връзки и което е динамично и променливо по място, има и още по-големи пространства на разлят задръжен процес. Там се осъществяват сложните комбинации на несъзнаваните психически процеси. Взаимните влияния на двете сфери, както и честите преходи от едната в другата обясняват защо неактуални за даден момент възприятия "изплуват" в съзнанието, когато това е необходимо. Следователно около полето на съзнанието можем да предполагаме съществува-

нето на "фазово" обкръжение.

Този въпрос е тясно свързан с възприемането на художествения образ, на художественото произведение. За един непрофесионален музикант например възприемането на една симфония е немислимо да се извърши аналитично по отношение на структурата. Но така или иначе нейната многоплановост се възприема от любителя и оставя трайни и ясни следи от участието на различните инструменти, тембри, части на формата, темпо и динамика, тематизъм, метро-ритмичен рисунок и т.н. Така се възприема и художественият образ в живописата, балета и т.н. Мозъкът е регистрирал разнообразието от перцепции и в полето с оптимална възбуда, и във фазовото обкръжение. Впоследствие по силата на сложните асоциативни преструктурирания целият този богат комплекс от неосъзнати възприятия се подрежда и "изплува".

4. Неспецифична психическа реактивност

Във връзка с фазовото обкръжение стои и въпросът за неспецифичната психическа реактивност. Ние реагираме не само на строго организирани-

гически дразнителни, а и на всички останали дразнителни, които ги заобикалят. Но не само на тях - ние реагираме на субсензорни и периферни дразнителни от всякакъв характер - на парасъзнавано ниво. Поради физиологични защитни съображения ние реагираме на едни дразнителни с едно количество на изразходвана енергия, на други - с друго. Чрез специфичната психическа активност реагираме с голямо количество разход на енергия на малък брой дразнителни, фокусирани в съзнанието.

Чрез неспецифичната психическа реактивност отговаряме с по-малко количество разход на енергия на извънредно голям брой дразнителни, които не са фокусирани в съзнанието, но не са поради това по-малко жизнено важни.

Възприемането на художествения образ, изграден чрез възможностите на отделните знакови системи на различните изкуства или чрез техния синтез, е възможно благодарение на неспецифичната психическа реактивност. Многопластовата и многопланова информация, която предлага художественото произведение, се възприема многопланово, многоканално, като се структурира, прекодира и преасоциира многопластово.

Въздействието е едновременно мигновено и безкрайно продължително във времето и пространството. Все по-ясно става защо за създаването на сугестопедично изкуство и за художественото организиране на сугестопедичния учебен процес теорията на внушението е от изключително важно значение.

5. Антисугестивни бариери

Щом като човек така тънко регистрира и реагира на всички въздействия на околния свят, както и на въздействия от своя вътрешен мир, то той би бил едно безсмислено творение на хаоса в природата, напълно подчинен на нея, неспособен да се откъсва от нея и да я съзерцава, т.е. да я схваща абстрактно, да я променя според силата на общественно-социалните възгледи за ред и хармония.

"Ние приемаме обаче, че по подобие на биологичните защитни средства личността има изработени и психични защитни средства срещу вредни въздействия. Това са изследваните от нас антисугестивни бариери. Те приемат или отхвърлят различните сугестивни психични въздействия." /Г. Лозанов, 1971/
За създаването на сугестопедично изкуство, както и

за художествената организация на сугестопедичния учебен процес от изключително важно значение е съобразяването с антисугестивните бариери на личността: критико-логичната бариера, която отхвърля безапелационно всичко онова, което не следва единна логична линия на добронамереност; интуитивно-афектната бариера, свързана с биологично вродената негативистична нагласа в човека, за да оцелее; етичната бариера, най-сложно изградената, свързана с философско-мирогледните ориентации на личността. Антисугестивните бариери са тясно вплетени една в друга.

В ежедневната практика на медицината, психологията, педагогиката и др. науки специалистите непрекъснато се сблъскват с проблемите за преодоляването, т.е. за съобразяването с антисугестивните бариери, за да могат хората да бъдат лекувани, подпомагани, обучавани, възпитавани.

Преодоляването на антисугестивните бариери всъщност представлява процес на десугестиране-сугестиране. "Извеждането" на болния или ученика от едно фиксирано състояние на застой и ограничение на

пътя на нови хоризонти и перспективи разкрива в него неподозирани възможности за социална реализация.

Антисугестивните бариери не могат да бъдат преодолявани обаче чрез измама на логическата критика, нито чрез насилие над биологическия негативизъм, още по-малко чрез манипулиране с етиката на личността. Антисугестивните бариери са ядрото на личността, нейната обща нагласа, интереси, мотивацията ѝ към социална адаптация и реализация. Никакво грубо вмешателство и "промиване на мозъка" няма да успее да разкрие психическите ѝ и физически резерви, а ще стори точно обратното - ще разболее, ще обърка, ще потисне, ще съкруши интересите, поривите, когато няма съобразяване с бариерите.

Правилната организация на средствата на внушението, както и използване на възможностите на неспецифичната психическа реактивност са пътищата за осъществяване на този хуманен замисъл - разкриване на резервния комплекс на личността.

Глобализираната художествена организация на сугестопедичния учебен процес се съобразява с тези

изисквания за организация средствата на внушението и с неспецифичната психическа реактивност на личността.

Сугестопедичното изкуство се съобразява с антисугестивните бариери на личността и деликатно навлиза във "вътрешните покои през задната вратичка", както е казал В. Бехтерев.

В НИИ по сугестология са извършени експерименти за илюстриране на десугестирането и преодоляването на антисугестивните бариери. Такива са на пример паметовите експерименти, при които на курсистите се подава материал на чужд език в количество над обществената сугестивна норма /от 100 лексически единици до 1200/.

Впоследствие при глобализираното художествено организиране на сугестопедичния учебен процес и специално при изработването на художествени сугестопедични учебници по италиански и испански, които са и сугестопедични ръководства, тези теоретични постановки и експериментални резултати се взеха пред вид.

6. Средства на внушението в практиката

а/ Авторитет

Натрупан е огромен експериментален и теоретичен материал, който доказва ролята на авторитета за реализиране на внушението. Информационната стойност се променя в зависимост от авторитета на източника. Възприемчивостта на информацията се определя от авторитета. Антисугестивните бариери се преодоляват по-лесно или по-трудно в зависимост от авторитета. Дали това е социално справедливо или не, трябва ли и как да се промени това е въпрос за други проучвания. Че силата на авторитета е едно мощно сугестивно средство не подлежи на съмнение.

Няма да се спираме на теоретичните обяснения, които се дават на това изключително важно психофизиологическо явление - ролята на авторитета при възприемане и преработка на информация.

При глобализираното художествено организиране на сугестопедичния учебен процес имахме предвид тези важни теоретични постановки и се помъчихме да свържем сугестопедията с авторитета на класическото изкуство, което е оценено безпристрастно от времето. И не напразно то е вдъхновявало с векове човечеството, то е стояло в основата на всяка следваща цивилизация, а още повече на всяка следваща култура. То едновременно черпи живителни сокове от фолклора и му дава такива. Класическото изкуство въздействува многопланово чрез спецификата на архитектурата си. То дава огромна информация в най-съкратени срокове, без да създава напрежение, а обратно - създава състояния на концентративна психорелаксация, на съзерцателност и философска вглъбеност, на хармонизация на психофизиологичните процеси. То преодолява антисугестивните бариери чрез въздействията, които упражнява върху неспецифичната психическа реактивност, като щади личността, давайки й огромна информация, кодирана така, че по най-деликатен за здравето на човека начин да му пре-

даде знанията на вековете.

Разбира се, в глобализираното художествено организиране на сугестопедичния учебен процес класическото изкуство се поднася по специфичен начин, съобразен с общата теория на сугестологията.

б/ Инфантилизация

В сугестопедията не става дума за инфантилизация в клиничния смисъл на думата, нито за инфантилност от общата психология.

Инфантилизацията в процеса на обучението е закономерно явление, свързано с авторитета. Инфантилизацията в сугестопедията трябва да разбираме приблизително като реминисценции на онава чисто и изпълнено с доверие състояние на детето, на което му четат или пък то само чете и възприема например чудния свят от приказките на Братя Грим. Този свят му носи огромна информация, но то я възприема леко и трайно.

Високият професионален престиж на авторитета в дадена област, съчетан с висока социална етичност, създават в обучаващите се състояния на доверие, на желание за подражание и имитиране, на неколкосткратно повишена възприемчивост към преподаваната материя и нейното бързо и трайно запаметяване и то в голямо количество.

Затова и глобализираното художествено организиране на сугестопедичния учебен процес включва предимно синкретично изкуство от класически тип, което предполага включване на обучаващите се в драматизации, чести персонификации, пеене и танц, които организират вътрешния ритъм и хармонизация на психическия живот на човека, създават условия за състояние на концертна псевдопасивност, при която най-много и най-лесно се усвояват знания.

в/ Двуплановост

Двуплановостта на поведението, бихме казали

даже многоплановостта, е от решаващо значение в преодоляването на антисугестивните бариери. Многоплановостта в поведението "издава" авторитета. Овладяването на многоплановостта в поведението е от изключително важно значение за сугестопеда, ако иска работата му да даде сугестопедични резултати - многократно по-високи от тези, които фиксира обществената сугестивна норма, при това тези резултати да се постигат при абсолютно охраняване на физическото и психическо здраве на обучаващите се или на лекуващите се, или изобщо на ръководените от някакъв авторитет лица.

Двуплановостта в поведението е свързана с професионалния престиж и с етичната структура на личността.

"В никакъв случай не трябва да се започва каквато и да е сугестивна работа, без да е овладяна двуплановостта в поведението. И лекарите-психотерапевти, и учителите-сугестопеди, и артистите трябва да бъдат предварително теоретично и практически добре подготвени. Всяко прибързано впускане в сугестивна практика, ако не е овладяна двуплановостта, е

обречено на неуспех." /Г. Лозанов, 1971/

г/ Интонация

Интонацията е свързана с останалите сугестивни елементи в най-тясна връзка, но нейната значимост е особено подчертана в дву- и многоплановото поведение при подаването на информация. За да не разширяваме понятието интонация и да стигаме до Вавилонското стълпотворение, за което стана дума в раздела Език и мислене, ще разгледаме интонацията в сугестологията и сугестопедията, свързана само с нейната звукова и тонова характеристика.

Логико-емоционално обоснованата интонация в говора и музиката е доказала в практиката своята сила на въздействие. Интонацията в музиката е едно от основните експресивни средства с мощно формообразуващо въздействие и с огромни потенциални възможности в много психологически направления. По-подробно ще разгледаме въпроса в следващата глава: Развитие на говор и музика.

В труда на Г. Лозанов "Сугестология" е описан експеримент за изследване влиянието на интонацията

и ритъма върху запаметяването, както и влиянието на авторитета на източника на информация. Експериментът е извършен върху поезия на П. Яворов.

Други важни експерименти в това отношение са тези в чуждоезиковите курсове, в които чуждоезиковият материал бива поднасян със специална интонация и без особена интонация. Курсистите предпочитат интонационното подаване на материала, защото имат хубави преживявания, чувствуват спокойствие и липса на отегчение, резултатите от запаметяването са много по-добри и мотивацията за учене - по-висока. Впоследствие се правят опити с поднасяне на информацията на фона на еднообразни бавни части от Корели-Вивалди. И това поднасяне се запаметява по-добре. От 1971 година на базата на тези експерименти приложихме цялостна концертна програма, при която интониранието придоби нов смисъл: т.нар. "интонационна люлка", в която последователно се прилагаше тристъпна интонация и която довеждаше до леки съноподобни състояния, подсилени от еднообразната фонова музика, беше заменена с концертно-рецитална интонация на фона на цялостен концерт от специално подбрана му-

зика.

"Музикалната програма за всеки сеанс е подбрана от нашия сътрудник Е. Гатева. Нейният ефект е експериментално проверен както в електрофизиологичната лаборатория, така и в чуждоезиковите курсове." /Г. Лозанов, 1978/

Програмата, както и практическите обяснения към нея и експерименталният материал ще намерят място в следващите глави.

д/ Ритъм

"Ритъмът е основен биологически принцип. Той е отражение на ритмите в природата. Съществуват денонощен ритъм, годишен ритъм, сезонен ритъм и др., които влияят върху вегетативните реакции, а оттам върху психическия живот. Съществуват и редица космически ритми, които се отразяват на личността в едно или друго направление." /Г. Лозанов, 1971/

Значението и ролята на ритъма в изкуството са добре известни. В началото на главата за изкуството, сугестологията и сугестопедията накратко

допълнихме и с наши забележки за значението и ролята на ритъма в цялостната хармонична ориентация на личността. По-подробно нашето схващане за метроритмичния порядък в глобализираната художествена организация на сугестопедичния процес ще се доизясни от следващата глава, както и от практическия раздел.

е/ Концертна псевдопасивност /концентративна психорелаксация/ - най-важният момент в сугестопедията

Художествената организация на сугестопедичния учебен процес създава условия за концертна псевдопасивност /концентративна психорелаксация/ на обучаващия се. В тези състояния се разкриват найпълно резервните възможности на личността. Концертната псевдопасивност /концентративна психорелаксация/ олеснява преодоляването на антисугестивните бариери, създава отношение на доверие и инфантилизация между авторитета и обучаващите се, които в естествено спокойно състояние, съпроводено

със съзерцателност, без специален автогенен тренинг и упражнения могат да възприемат и преработват огромно количество информация.

При разработване на програмите за глобализирано художествено организиране на сугестопедичния учебен процес, както вече многократно изтъкнахме, се взеха пред вид всички теоретични постановки на сугестологията и сугестопедията. Ръководно начало беше търсенето на такива форми и средства от богатия арсенал на изкуството, които да подпомогнат най-пълно създаването на условията за възникване на концентративна психорелаксация. Тези търсения ни отведоха към синтетичните форми на изкуство, към задълбочаване в проблемите, които поставя семиологията, към проблемите на взаимодействията на семиотичните системи, към проблемите на език, говор и музика.

Сугестологията даде здрава теоретична основа на сугестопедията, а оттам и на сугестопедичното изкуство /за което казахме, че е в процес на формиране/ и на глобализираното художествено организиране на сугестопедичния учебен процес. Сугесто-

педията доказва разкриването на резервите на личността, което става в процеса на сугестопедичното обучение. Тя свързва теорията с практиката.

Разкриването на резервите на личността, съпроводено с радост и хедонизъм от ученето, с непрекъснато разширяване на интересите и на потребността от учене и развиване, с отсъствието на напрежение и неприятна умора, а напротив с укрепване на физическото и психическото здраве, е смисълът на сугестопедията. Принципите и средствата, на базата на които се осъществява сугестопедичното обучение, са изведени в глава втора на настоящия труд.

Главната цел, която преследват принципите и средствата на сугестопедията, е създаването на състояние на концентративна психорелаксация в обучаващия се, при което състояние е възможно най-пълно разкриване на резервите на личността. В това състояние човешкият мозък може да извършва най-пълноценна аналитико-синтетична дейност, т.е. дейността на двете хемисфери на кората и подкорията е балансирана и удовлетворена естествено и резултатите от овладяването на информацията и нейна-

та преработка са многократно по-големи по количество и качество.

Глобализираното художествено изграждане на сугестопедичния учебен процес на базата на сугестопедично изкуство позволява овладяването и преминаването от една семиотична система в друга да става без загуба на време и енергия, нещо, което е неизбежно в поурочната система на овладяване на дадена дисциплина и преминаване след това към овладяване на нова знакова система на друга дисциплина, т.е. в създаването и рушенето на стереотипи. Синтезът на различните семиотични системи на изкуствата, в които естествено са включени и основите на точните физико-математически науки /например: перспективата, цветовия спектър, светлосянката, холографията, интерваловите и хармоничните съотношения, обертоновете и др. явления от живописа и музиката/, позволява да се намерят правилните пътища за най-пълно удовлетворяване на принципите и средствата на сугестопедичното обучение и възпитание.

Сугестопедичното изкуство, което се изгражда

на теоретичната основа на сугестологията и сугестопедията, се отличава още в теоретичната си основа от познатото дидактично изкуство. Сугестопедичното изкуство е подчинено изцяло на най-важната цел на сугестологията и сугестопедията - разкриване на комплекса от резервни възможности на обучаващата се личност. Художественият образ в сугестопедичното изкуство се изгражда, възприема и усвоява посредством сложния синтез на различни изкуства и науки. Дидактичното изкуство, за разлика от сугестопедичното, обслужва поурочната система, при която се преподават и усвояват чрез стереотипите малки порции преподавана материя. Такова изкуство, подчинено изцяло на дидактиката, се стреми да създаде известна емоционална и разтоварваща атмосфера в обучението, с което още веднъж фиксира обществената сугестивна норма за ограничените възможности на човека да учи и се развива, фиксира нормата, че учението е мъка.

От раздела "Средства на внушението" става ясна ролята на важния теоретичен въпрос за развитието и взаимните въздействия на реч и музика. Са-

мите основни средства на внушението: ритъм, интонация, двуплановост /многоплановост/ в подаването и усвояването на информацията, периферни и субсензорни перцепции, инфантилизация, авторитет и накрая концентративна психорелаксация се явяват конструктивни средства и в езика, и в музиката. От проследяването на проблема за развитието на речта и музиката от гледна точка на сугестологията се изясняват и много от принципните постановки относно предпочитанието на сугестопедията към синкретизма в изкуството от класически тип и глобализираното художествено организиране на сугестопедичния учебен процес, в който ролята на музиката и литературата са подчертани.

IV. РАЗВИТИЕ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ НА ГОВОРНИТЕ И МУЗИКАЛНИТЕ ИНТОНАЦИИ

Специфичната семиотична система на музиката удовлетворява най-добре трите принципа и средства на сугестологията и сугестопедията. Защо? Извест-

но е, че музиката е особен звуков поток, израз на висши човешки преживявания в неделимото им логико-емоционално единство. Този поток звучи във времето, той е непрекъснато движение, динамика, преминаване от състояние на неустойчивост в устойчивост и обратно, преминаване от дисхармония в хармония и обратно. Въздействието на музикалните произведения чрез жанра, формата и съдържанието, тематизма, мелодията, ритъма и метрума, тембъра, темпото, динамиката, хармонията и оркестрацията е многопластово, многопланово, детайлно и цялостно едновременно. Музикалното изкуство чрез характера на знаковата си система се оказва един особен посредник между различните семиотични системи на изкуството.

При проследяване на исторически оформилите се теории за произхода и развитието на езика и музиката намираме интересни данни за връзките и отношенията между тях.

1. Теории за произхода на езика

Една част от древните гръцки философи, предимно стоиците, считали връзката между предмета или явлението и неговото название за природна. Друга част /Аристотел, скептиците и др./ считали, че тази връзка е установена "по договор" между членовете на обществото. От тогава и до днес дискусиите продължават, макар и вече изместени в по-друга плоскост и многократно усложнени.

Диодор Сицилийски е в някаква степен близък с днешните схващания за произхода на езика като обществен продукт на съзнанието за общуване. Той считал, че нуждата и страхът заставили хората да се групират. Гласът им постепенно се изграждал като членоразделна реч, която още повече ги сближавала в преодоляването на трудностите. Различните човешки групи изградили различни системи от звукови символи за различните неща.

Жан Жак Русо смятал, че човешкият език е възникнал на чисто емоционална база и се е установил между хората чрез "обществен договор".

Звукоподражателната теория свързва произхода на езика със спонтанното подражаване на шумове, звукове и крясъци от окръжаващата природа. Постепенно те се развили в системи от звукови сигнали и знаци за предмети и явления. Сетивните представи пораждали "сетивни тонове" - така наречената "звукова символика" /Х. Шайнтал и др./

Междуметната теория свързва произхода на езика със звуковите рефлексии на получените от заобикалящия свят впечатления. /А. Шлайхер/ Отначало това били най-елементарни рефлексни звукове при усещания за страх, болка, гняв, удивление или други крясъци, породени от различни дразнения. Постепенно тези звуци се превърнали от естествени символи и знаци в постоянни названия на предметите и явленията.

Ч. Дарвин има своя теория за езика. Той свързва усъвършенствуването на умствените способности на човека чрез естествения подбор с разволя на език и мислене. Първата крачка към оформянето

на езика била подражанието на звуковете на животните, за да се съобщи за близка опасност на други членове от групата. Към тези звукове-сигнали се прибавяли и други звукове от обкръжаващата природа, както и инстинктивни звукове, които самите хора издавали. Дарвин счита, че подражаването на "музикални викове" чрез артикулирани звукове е дало началото на оформянето на думите.

И според трудовата теория на Л. Ноаре и К. Бюхер езикът е възникнал от рефлексни викове при трудовата дейност в първобитните общества. Постепенно виковете се превръщали в символи на трудовите процеси. Така се създали първичните думи, които изразяват действие - глаголите. Първобитните племена, а и днес много хора често си "помагат" с ритмични звукове и песни при тежък труд.

Някои учени и философи считат, че произходът на езика действително може да се търси в поетичната реч, в песента /Ж. Ж. Русо, Йесперсен и др./.

Според рефлексната теория на В. Вунд с жестовете хората предавали своите представи за предметите, а със звуковете те изразявали различните си

чувства.

Във връзка с произхода и разволя на езика и музикалните интонации в езикознанието се проследява не само функционирането на езика на сега живещите първобитни общества, но така също и развитието на детската реч в обществена среда /А. Гвоздев, Р. Якобсон, А. Блумфийлд, Ж. Бояджиев и др./.

Марксистката теория за произхода на езика и мисленето /К. Маркс, Ф. Енгелс, В. И. Ленин, Т. Павлов, Л. Виготски, А. Леонтиев, С. Рубинщайн, В. Панфилов, А. Спиркин и много други съветски автори/ свързва езика със съзнанието и с необходимостта от общуване.

От момента на окончателното биологическо отделяне на човека и човешкото общество, подчинено на обективните обществени закони, започва и предаването от поколение на поколение на натрупаните психофизиологически способности от една страна и тяхното непрекъснато развитие - от друга. Това ставало преди всичко чрез речевото общуване и съвместната трудова дейност на хората. "Човек преди всичко възприема действителността чрез първата сигнална сис-

тема, а след това става господар на действителността чрез втората сигнална система /дума, реч, научно мислене/.“ /И.П.Павлов/

Социалният характер на езика се изразява в неговите две главни функции: познавателна и комуникативна. От тук произлиза и разграничението, което се прави между език и реч. Езикът се свързва предимно с познавателната функция, а речта - с комуникативната. Но като се има пред вид, че двете функции се взаимно обуславят, разграничението има по-скоро теоретико-аналитичен характер.

Първоначално звуковите сигнали играели ролята на цялостни съобщения. В тяхното усъвършенстване те преминали етапите на "звукове-изречения" и на "думи-изречения". От лексикална, фонетична и граматична гледна точка тези съобщения първоначално били неоформени, но нуждата и задружният труд предизвикали диференцирането на тези звукове-съобщения. Постепенно започнали да се отделят от общата маса на звуковете отделни звуко-

ве като сигнали за предмети и явления, за различни действия в трудовата дейност, а с това вървяло едновременно и усъвършенстването на самия гласов апарат. Така се оформили съобщения-срички със смислово различителни функции. Днес междуметията в почти всички езици напомнят за този етап на развитие на езика. Тези викове, крясъци или прости звукове могат да променят своето значение на съобщение чрез интонацията, с която биват произнасяни /ей!, ой!, уф!, мм...!, ах!, о!, аха!/.

Дифузните съобщения все повече се уточнявали и разчленявали съобразно по-ясното указване-назоваване на предмета и явлението. Членоразделната реч оформя вече думи, на които отговарят понятия. Постепенно в мозъка се извършват все по-сложни структурирания и систематизации на увеличаващия се арсенал от думи за обекти, за субекти, за действия, за пространствени и временни отношения, думи за връзки. Изгражда се езиковата семиотична система, която по своята природа включва елементи от едновременно развиващите се с нея и в нея други семиотич-

ни системи.

Всички теории за езика и за музиката са еднородни по отношение на физическата-звуквата природа на езиковите и музикалните знаци.

За сугестологията, за сугестопедията и за глобализираното художествено изграждане на сугестопедичния учебен процес са от решаващо значение въпросите, свързани със звуковите явления в езика и в музиката - звукът като слухово усещане, интерференцията на звуковите вълни, резонансът между трептящите тела, височината, силата, трайността, тембърът на звука и неговото възприемане, обертоновете, музикалният слух, психофизиологията на звукообразуването и звукоизвличането /образуване на фонемите и тоновете при говор и пеене, при свирене на музикални инструменти/, интерваловите отношения, дисонансът и консонансът, видовете музикални и ладови системи, видовете музикални строеве и темпирания и др. Всички тези въпроси са пряко свързани с психофизиологичните основи на сугестологията и сугестопедията - с неспецифичната психическа реактивност и с фазовото обкръжение, със средствата на внушението в практиката: авторитета, ритъма и интонацията, концентративната психорелаксация и т.н.

2. Произход на музиката

Съществува хипотеза, според която музиката и езикът имат общ произход с последвала диференциация. Историята на музиката успешно потвърждава тази хипотеза, но наред с това потвърждава и нашето виждане, че човек създава, поддържа и видоизменя едновременно и паралелно множество семиотични системи, които обслужват богатия му психофизиологичен живот в съответствие с общественото развитие. В зависимост от необходимостта той успешно дава предимство на една или друга система да играе ролята на транспонираща.

а/ Праистория

При някои африкански племена съществуват така наречените езици "музика", в които смисълът на една и съща сричка се променя дълбоко от интонацията, с която бива произнесена всяка фонема. Така

думите-звуци, интонационно оцветени и диференцирани, служат на хората за комуникация и в същото време са музика. Такъв е езикът например на бушмените и хотентотите в Ю. Африка, на племената на някои части на Нова Гвинея, Североизточна Гвинея, Средно Конго; има следи от подобен род езици в Южна Индия, на островите Ява и Бали, в Япония, Китай, Иран и в Мала Азия, в древна Гърция, а реминисценции се срещат във фолклора на всички народи по света, както и в молитвените песни на много религии - от най-древните източни и еврейски до по-късните. Всичко това, разбира се, много сложно е изкристализирало в езикови, музикални и други системи.

Интересен е въпросът около език и музика в тотемичните цивилизации, в които езиково-музикалните явления имат мистичен характер. Човек толкова повече се приближава до своя създател - бог, тотем, колкото повече успява да го имитира. Основни елементи на имитирането са човешкият глас и танцът:

сложен синтез на логика, емоция и движение.

Възможно е да си представим, че езици от този тип, богати вече на мелодични елементи, са достигнали точката, в която става разделянето на "музика" от "дума", запазвайки за произнасяните срички практическата задача да съобщават мислите на човека, а на интонираните звукове по-специалната задача да изразяват чувството, тънките движения на "душата".

При тотемичните народи музиката има религиозен и ритуален характер, тясно свързана с култа към тотем.

Според религията на тези народи видимият свят бил създаден от богове-тотеми /камък, дърво, вятър, животно и т.н./ . На човека е поверено задължението да поддържа жив бога, като посредством специални ритуали се идентифицира с него. Ако тотем е проникнал в лъв, човекът трябва да имитира животното: походката му, кожата, гривата. Съвсем очевидно е, че въпреки всичко това, човек остава винаги далече

от оригиналния модел, от идеала. Единствено чрез използване на богатството от звуци, нещо, което е по-лесно и по-реално за човека, т.е. чрез гласа си, примитивният човек ще успее да имитира тотем и да достигне до създаването на репертоар от церемонии и ритуали.

От незапомнени времена звукът е бил особено явление. Човекът съзнателно се насочва към него още в първите си стъпки за създаване на комуникативна система, която винаги е била в зависимост от определени цели и определени обществени условия. Още в тези първи опити за систематизиране и структуриране обаче език и музика, разбирани от нас в техния най-широк смисъл, са вървели едновременно. И докато езикът е канализирал мисленето на човека в схеми и формули с оглед по-точна комуникация и по-успешна практика, то музикалността го е отвеждала в широтата на фантазиите, въображението, мечтателността по нещо по-различно от съществуващото, от обективното. Разбира се, езиковата система напoжила своите закономерности и тук, за да държи човека в юзди, близо до материалното, близо до прак-

тиката, близо до живота.

Така че звукът си остава вечно дискутиран проблем поради същността на звуковата материя, която сама по себе си, във от схемите и формулите на езика носи специфична информация за един по-сложен свят - синтеза на обективното и субективното. Дълго време звукът е бил важно средство за съгестия в ръцете на лекари, жреци, "магьосници", артисти, баячи, оплаквачи и др., които са изпълнявали специални мелодии и ритми. Езикът и музиката са били считани за явления, които имат свръхестествени сили да създават или рушат светове, да поддържат или рушат равновесието в природата. Но няма днес изкуството е загубило тази си особеност? И когато говорим за претворяващата функция на изкуството на, художествения образ, не си спомняме за "примитивното" устройство на "първобитното" мислене? В търсенията на етномузикологията да достигне до произхода на езика и музиката се виждат тенденциите на човека да се опита да обхване всички възможни връзки в човешката истор. Изследването на най-ранните образци от фолклора на примитив

роди, както и въобще изследванията на фолклора днес са една деликатна и трудна задача, тъй като не е възможно да бъдат отстранени влиянията на "по-напредналите" народи и култури, които така или иначе повлияват и докосват традициите. Колко трудно може да се абстрахираме от критериите на съвременната култура, за да можем да схванем истинността на тази музика и да я "чуем" в нейната автентична среда! Днес ние наричаме тази музика "примитивна", оценявайки я релативно със съвременните критерии за художествено творчество. Но ако имаме способността да я оценим като спонтанна изява на мисли и чувства, различни от нашите, но поради това не по-малко оригинални и истински, ние бихме били очаровани. Първоначално - виковете, имитации на животни, ритми, осъществени с прости предмети от заобикалящата природа - това са праисторическите звукови документи. Впоследствие - култова музика, която надживява хилядолетията и която не ще угасне: будистко пеене от Япония, браминска молитва от Южна Индия, песни от Бенгалия, Ява и Бали, Иран и Мала Азия, гръцки фолклорни мотиви и еврейски молитви,

фолклорна музика от цял свят.

За най-древна музикална теория се счита пеенето върху два тона. Детското музикално мислене следва подобно развитие. Пигментите при изворите на Нил пеят на два гласа - нещо като канон от типа на използвания за пръв път в началото на 1200 г. в школата на Нотр-Дам. Речитативното пеене и разпяването на тона във фолклора носи атавистичните белези на музикалната праистория.

Най-характерната черта на "примитивната" музика е нейната неподправена, интуитивна и инстинктивна чистота. Тя се е постигнала по парасъзнавани пътища чрез традициите и обичаите. Това пеене не се побира в никакви схеми и закони, разбираши в днешния смисъл на думата. Това е златното време на свободното творчество. Но простото интониране на гласа не задоволило човека и той измисля инструменталното извличане на музика. Това става едва, когато музиката излиза от сферата на простата имитация на природата, за да поеме пътя на осмисленото изкуство. Човекът схваща времето и пространството и ус-

пява да им сложи знаци - числото е измислено вече и то изразява интервали.

б/ Античност

Още от дълбока древност, но особено при старите гърци, трите изкуства са били неделими. Ролята на такъв художествен синкретизъм в цялостния политико-морален живот на цивилизацията е бил издиган в култ. Има сигурни данни за влиянието на месопотамската и египетската цивилизации върху гърци и римляни, а чрез библията и върху християнската цивилизация, както и върху съвременните култури поради приемствеността на цивилизации и култури въобще. Египтяните използвали музиката с двойна цел: от една страна чрез музикалното въздействие те предизвиквали в хората спонтанни чувства на радост, чийто символ бил логосът, а от друга страна - мистични и непознати усещания. Така те различили "простонародната" от "култовата" музика, разграничение, което с вековете обхваща Европа и целия свят.

И египетската цивилизация свързвала музиката с култа към боговете. Плутарх разказва, че Озирис, богът на богатата, символът на слънцето и на плодо-

родието на Нил, цивилизовал света чрез пеенето и музиката.

Знае се, че псалмите на евреите са се акомпанирали от инструменти, а пеенето се диалогизирало и народът участвувал в Алелуя и Амин. И сега като четете човек библията "чува" онази музика, която е обединявала един самоосъзнаващ се като национална сила народ; музика, достойна за великолепието на еврейските дворци и храмове. И чуваме гневните интонации на Мойсей срещу идолопоклонниците-евреи и култовата музика, приписвана на Давид и Соломон, която се е разнасяла по цял свят...

В Индия интерес представлява музикалната система пентатоника, приписвана на бога Шива. Тази система така дълбоко е влезнала в музикалната практика, че и днес съществува в своеобразна форма във фолклорната музика. Песнопенията от Веда са се практикували 2000 години преди новата ера, но се практикуват и днес.

В цял свят са известни староиндуските поеми с музика "Махабхарата" и "Рамаяна", в които са запазени архаичните преходи на говорни интонации в

пеене. А индуските драми-мистерии са дали началото на музикалния театър.

Според Конфуций един истински музикант никога не трябва да си слага на сърцето мъка, трябва да избягва насилието и да се отдава на медитация.

На гръцката трагедия се гледа и днес като на модел, в който музика, поезия и танц се намират в идеален синкретизъм. А от гръцката трагедия, от нейната музика, от тази висша форма на синтез на изкуствата се ражда една от най-важните форми на европейската музика: операта.

Известно е, че Питагор е учил математика и теория на музиката в Египет. Неговите основни концепции били: числото е есенцията на нещата; огромна хармония управлява безкрая; земята и слънцето са сферични. Учениците му вярвали в безсмъртието на душата под формата на "метемпсихози", т.е. вярвали в прераждането.

Известен бил също така престижът на гръцките изпълнители, техните способности да успеят да задържат продължително време тълпите, които присъствували на питийските игри, организирани и с оглед

различните изяви на певци и музиканти, предимно в оралната традиция, където импровизацията играела определяща роля.

"Ще възпеем: аз - небесносините коси
на nereидите и Нептун;
ти, на извитата цитра
Латона и бързите стрели на Цинция..."

/Хораций, Оди V-9-12/

Изобщо наличните паметници на културата доказват гениалността на гръците да се възползват максимално от полифункционализма на изкуството като най-мощна сугестия.

Гръцкото антично изкуство и музика са наследили и развили постиженията на други култури: шумерска, египетска, сирийска, асиро-вавилонска, финикийска, еврейска, китайска, древноиндуска. Затова художествените произведения на античната гръцка култура "в известно отношение важат като норма и недостижими образци." /К. Маркс и Ф. Енгелс/

Гръцкото музикално изкуство е развило вокалните жанрове и форми, а също и инструменталния съпровод, дублиращ мелодията на певеца: соловото пение със съпровод на аеди и рапсодии, както и музикалните диалози между хор и солисти и соловото пение със съпровод в античните трагедии.

Приемствеността на културите е неоспорима. Гръцката цивилизация се пренася в италианските земи след тяхното колонизиране. Римската митология е естествено продължение на гръцката - разбира се на друг етап на развитие, както и християнската философия и култура е продължение на всичко създадено до нея.

в/ Средни векове

Във II и III век от н.е. Рим се заслушва в новата музика, която идва от катакомбите. Това е пението на първите християни, които от Изток са донесли обичая да се молят с песни и се наричат последователи на източния пророк Христос.

Те дълбоко вярват, че единствено човешкият глас е достоен да възхвалява бог, да се издигне до него, да изрази болката, вярата, надеждата, радостта и любовта на човека, да се смята за божествен син. Ражда се християнската култура и изкуство, което в своя извънредно сложен път на хуманистично развитие, преминало през чистилището на Инквизицията и освободено от догми и прагматизъм, ще стигне до Бах, а в последствие до днешните още по-сложни музикални концепции на прага на новата епоха.

Не случайно впоследствие Данте ще избере за свой духовен водач Вергилий и не случайно ще изложи цялата католическа доктрина и сложния синтез на материализма и идеализма на Аристотел, както и християнските концепции на Сан Томазо, в една висша естетическа форма - поема от 100 песни в терцини, разпределени в три големи контрастни части: Ад /33 песни и една за въведение/, Чистилище /33/ и Рай /33/. Впечатлението и въздействието на това почти музикално произведение е като онова, което се получава при висшите музикални форми от сонатно-симфоничния жанр.

"Tu se' lo mio maestro
 e' l mio autore;
 tu se' solo colui
 da cu' io tolsi lo bello stile
 che m' ha fatto onore"

Ти си моят учител и
 поет;
 ти си единственият,
 от когото
 взех прекрасния стил,
 който ми направи
 чест.

Dante/1265-1321/
 Inferno, Canto 1"

Данте, Ад, Песен 1

"E canterò di quel secondo regno
 dove l' umano spirito si purga
 e di salire al ciel diventa degno"

И ще възпяя второто
 царство,
 където човешкият дух
 се изчиства
 и става достоен да се
 изкачи на небето.

/Dante, Purgatorio, Canto 1/

Данте, Чистилището,
 Песен 1

"Ma dimmi: voi che siete qui felici,
 desiderate voi più alto loco
 per più vedere e per più farva amici?"

Но кажи ми: вие, кои-
 то сте тук щастливи,
 желаете ли по-високо
 място,
 за да виждате по-
 вече и за да станете
 по-добри приятели?

/Dante, Paradiso, Canto III/

Данте, Рай, Песен 3

"Човек, който се радва, избухва в ликуващи
 звуци, без думи, сякаш прелива от прекалено голяма
 радост, не може да я обясни с думи, а само в зву-

кове. Думите се вливаха в ушите ми, истината про-
 никваше в сърцето ми." /св. Аугустин, католиче-
 ски философ, 354-430/

Речта се мелодизира. Мелодията следва думи-
 те, интервалите са малки, най-високите тонове съв-
 падат с тоническото ударение на думата, каденците
 са лесно доловими поради присъствието на повече или
 по-малко мелодизиране върху последната сричка. Ме-
 лодичните ходове почти винаги следват една експе-
 сивна симетрия - грубо може да се определи на
 крива, която има най-голяма височина в центъра, на-
 чало и край - по-спокойни и тихи.

Средните векове раждат григорианското пеене -
 спокойно, мистично. Откриваме го в живите песни
 на трубадурите, в полифонията и даже в хармонична-
 та музика. И григорианското пеене живее днес, но
 както и пентатониката, под по-различна форма. Ни-
 що създадено не е изчезнало. То само се влива под
 една или друга форма в новото.

Част от Gloria - григориански хорал

Gloria Григориански хорал

Glo-ri-a in ex-cel-sis
De-o. Et in t'er-ra pax ho-
mi-ni-bus bó-nae vo-lun-tá-tis.
Lau-da-mus te. Be-ne-di-ci-mus te.
A-do-ra-mus te. Glo-ri-fi-
ca-mus te.

Оригиналната арабска култура на средновеко-вието изиграва решаваща роля за утвърждаването на "жизнерадостно свободомислие" в Западна Европа. Насищането на мелодиите с интонацията на увеличената секунда от една страна и изтънченото и разнообразно съчетание на много тесни звукови височинни интервали - от друга, както и разнообразието в смяната на метроритмични размери, фигури и темпа са ярки изразни средства на арабската музика.

Maqam Kura:

Al-la-hu akbar alla-hu akbar es-he-du an lâ i-lâha
il-lal-lah
es he-du an-na mu-ham-med e-ra-sul i-lah

haj-ja a-lis-sa-lät

haj-ja al-il-fa-läh

al-la-hu ak ba-ral-la-hu ak-bar la

i-la ha il-lal-lah.

Наред с култовата мелодия на григорианското пеене върви първоначално монотонната мелодизация на трубадурната поетика. Мелодията страхливо прекрива границите на схемата, наследена от литургийното пеене, но все пак се чувствава как вече пеенето не е нещо застинало. То не повтаря като молитви фиксирани ритмоинтонационни ядра, а се мъчи да следва живия светски текст, вложен в по-

етиката. Това положение на мелодиката дава отражение върху литургийните драми било във Византия и източната църква, било в Италия и Франция. На библейските персонажи се придава реално съществуване, което ги превръща в човеци. Простонародният говор в текстовете се обръща в прости, но емоционални мелодии, които силно завладяват слушатели и изпълнители.

Песничката "Le jeu de Robin et Marion" (Adam de la Halle) се счита за едно от първите светски произведения в историята на музиката.

Песничка на Марион

Ro-bins m'ai-me, Ro-bins m'a Ro-bins

m'a de-man-dé Si m'au-ra.

В Италия, в родината на Възраждането, песенните народни жанрове отразяват най-пълно обществено-историческите условия и психологията на средновековния човек. Молитвите се смесват с жизнени мелодии и жизнеутвърждаващи текстове, за да се стигне впоследствие до раждането на "Долче стил нуово".

Прочута е в историята на музиката ламентацията по текст на религиозния поет-дидактик Якопо-не да Тоди /1236-1306/. Зародил се е особен вокален жанр-преход от поетична в мелодична реч, която балансира изключително силни емоции с религиозна вгълбеност.

Pianto della Madonna

"Figlio, amoroso giglio"

Nunzio

Donna del Paradiso
lo tuo figlio è preso,
Jesu Cristo beato.

Accurre, donna, e vide,
che la gente l'allide;
credo che lo s'occide,
tanto l'han flagellato.

Maria

Como esser porria
che non fe ' mai follia.
Cristo, la speme mia,
om', l' avesse pigliato?

Nunzio

Madonna, egl'è traduto;
Iuda si l'ha venduto;
trenta dinar n'à avuto;
fatto n'à gran mercato.

г/ След Контрареформата настъпва истинското време за развитие на музиката. Точността на словото се скрива в дифузността на музикалната знакова система. Музиката става по-земна, но същевременно хуманизира човешките страсти. Оттогава до днес човекът говори все повече индиректно чрез мелодията, полифонията, хармонията, додекафонията, атоналността.

В сугестопедичната практика се потвърди още веднъж експериментално със статистическа достоверност познатият факт, че ритмизиран или мелодизиран текст се запаметява и възпроизвежда многократно по-бързо, по-лесно, по-трайно и в много по-голямо количество от неритмизиран или немелодизиран текст.

3. Мелодията на речта, на стиха. Песен

Сугестологичната теория включва ритъма и интонацията като едни от основните компоненти на комуникативния процес, а изкуството като най-типична и естествена сугестия в живота на хората. Сугестия, разбираана в нейните сложни съзнавани и парасъзнавани нива, които са диалектически неразривно свър-

зани; сугестия, която прониква дълбоко и формира психо-физиологичната същност на човека. Чрез тази теория, чрез познаване на нейните закони по-точно може да се определи и онзи важен момент, в който едно изкуство от конструктивно, разкриващо резервни възможности на личността се превръща в деструктивно - потискащо тези възможности, т.е. когато ритъм, интонация, авторитет и многоплатност на поведението или въздействията извеждат личността от сугестивни състояния на самоконтрол и я отвеждат в хипнотични състояния, в състояния на променено съзнание, в състояния, неконтролирани от самата личност.

Така че организиращата роля на ритъма и интонацията в комуникациите и тук се потвърждава като един от основните въпроси. Преместването от ежедневната прагматична реч в посока на организираната поетична реч и в посока на музикалната реч е било свързвано винаги с проблема за "катарзиса". Днес, разбира се, приемаме "катарзиса" в изкуството в смисъла не на древногръцкия Едипов комплекс; той, изучаван и разработван почти до

крайни предели от З. Фройд не бе разрешен нито от него, нито от старогръцката философия. Разбираме "катарзиса" в смисъла, който Л. С. Виготски му дава: поставяне на философска задача пред личността; задача, която личността трябва да разреши действено, а не по известната Хамлетова формула. Решението да бъде от висш, обществен порядък - в интерес на обществено обусловена и оправдана кауза. Това е изчистването на личността от собствения и колективен "грех". "Изкуството като несъзнателно е само проблем. Изкуството като социално разрешение на несъзнателното - това е най-верният отговор." /Л. С. Виготски/

И така прибягването до стихотворна и музикална реч е израз на емоционално повишения строй на преживяванията, който чертае най-тънки нюанси на мисълта и чувствата. "Главната черта на стихотворната реч е: постоянство на еднородна, емоционално оцветена интонационна система за разлика от прозата, където пред нас е променлива интонация, където всяка фраза има своя, предимно логически мотивирана интонация, която не се повтаря в след-

ващи фрази." /Л. И. Тимофеев/

Съществуващите системи на стихосложение днес се делят на две основни групи: квантитативно стихосложение /музикално-речево/ и квалитативно стихосложение /акцентно: силабическо, силабо-тоническо и тоническо/. Основен признак на музикално-речевите системи е, че текст и напев са неотделими, поетът е и певец. Фонетиката на гръцкия език и на латинския различава дълги и кратки срички. Кратката сричка става единица мярка за всички словесни, танцови и музикални трайности. Тя е "хронос протос" или "мора" /първично време/. За произнасяне на дългата сричка били необходими две мори. Тази съизмеримост в стихосложението на времето за произнасяне на късите и дълги срички е т. нар. изохронизъм.

Това положение се определя от самите гласни, които са кратки или дълги по природа или в зависимост от фонетичната им позиция спрямо съседните съгласни. Историческите граматика на италиански език /Майер-Любке/, на романските и други езици потвърждават тези следи. И днес в италианския език,

който е пряк и най-близък наследник на диалектния латински език, съществуват тънки нюанси на произношението на двата вида ударени "e" и "o". Затворените италиански гласни под ударение "è" и "ò" произлизат почти винаги от латинските дълги гласни "ē" и "ō" или от латинските кратки "ĭ" и "ŭ": *ésse=ipse*; *béve = bibit*; *féde = fīdem*; *nōi = nōs*; *mólto = mŭltum*, *vedére = vidēre*.

Италианските отворени ударени гласни "è" и "ò", както и дифтонгите "ie" и "uo" произлизат почти винаги от кратките латински "ĕ" и "ŏ": *bène = bēne*; *lègge = lĕgit*; *nōstro = nŏstrum*; *nōve = nŏvem*; *vieni = vĕnit*; *buono = bŏnum*.

При проследяване на езиците от гледна точка на начините на граматично изразяване /афиксация, вътрешна флексия, служебни думи, словоред, композиция, суплетивизъм, ударение и интонация, редупликация/, които се използват във формообразуването, словообразуването, синтаксиса и стилистиката, а също така и при проследяване на звуковите промени в езиците /спонтанни и позиционни: асимилация, преглас, вокална хармония, палатализация, дисимилация,

метатеза, протеза, епентеза, афереза, синкопа, апокопа, редукция, десоноризация, лабилизация и дебилизация/ се откриват атавистичните следи на музиката в езика и тенденциите за вокализацията на езика или обратно /макар и в по-редки случаи/ към обезгласяването му.

От сложната комбинация на вокалната система на езика /която е главният носител на мелодико-интонационното начало и експресивността/ и на консонантната система /носител на точността и прагматичната насоченост/ се получава онова богатство на езика като система, която е способна да отрази най-пълно и точните мисли на хората, и най-тънките нюанси на психическите преживявания на човека.

Интересен въпрос представлява финесът и поразяващата изваяност на звука в италианския език, яснотата на сричките, на вокалите, на по-голямата им фиксираност отколкото това е било в гръцки, в латински и в останалите езици от романската група. Тенденцията на италианския класически дух е била в завършване на думата с гласна. Днес не съществуват италиански думи, освен чуждици в езика, ко-

ито да се затварят от съгласни. Не съществуват потъмнявания на звукове, нито неясни звукове, нито носовки. И ударението е класическо: най-често на предпоследната сричка или на третата от края.

"Vita Nuova"

Dante Alighieri /1265-1321/

Tànto gentile e tànto onèsta pàre
la dònna mia quànd' ella altrùì salùta,
ch' ògni lîngua tremàndo, mùta,
e li òcchi no l' ardîscon di guardàre,
Ella si va, sentèndosi laudàre,
benignamènte d' umiltà vestita;
e par che sia una còsa venùta
da cièlo in tèrra a miràcol mostràre.

Нов живот

Топкова благородна и непорочна изглежда
моята жена, когато поздравява другите,
че всеки разговор в тръпка се променя

и очите не се осмеляват да погледнат.

Тя така върви, усещайки похвалите,
добросърдечна, облечена в скромност;
и сякаш е нещо дошло
от небето на земята, за да покаже чудеса.

Поради това прозаичната и особено поетичната италианска реч е била и е най-подходяща за пеене. Италианският език не е импресионистичен, макар да е способен да стигне до най-странни и възвишени форми, тъй че завършването с гласни на думите е по-скоро фиксиране на тон. Това чудно равновесие на вокали и консонанти, на въздушна прозрачност и на съгъствания се изразява в изисканата мелодичност на речта на големите майстори на поетичното слово: Данте, Петрарка, Бокачо, Ариосто, Тасо, Фосколо, Леопарди, Кардучи, Пасколи и много други. Тази пропорционалност в разположението на сричките, пропорционалността в архитектуриката на италианския синтаксис наподобява и отразява архитектурата на гръко-римския стил, на Ренесанса, на ренесансовия

хармоничен дух и стил на Джото и Микеланджело, на Леонардо и Рафаело.

И отново да се върнем в древните музикално-речевни системи, където текст и напев са неотделими, т.е. онова време, когато текст и музика са били неразривно свързани поради специфичната поетическа метрика и трайност на сричките. "Древната поетическа метрика е основа на музикалната ритмика и ние и днес намираме в българския музикален фолклор много реликви от поетическите размери /"звукостъпки"/ на древните лирици, авлетисти и драматурзи." /Ст. Джуджев, 1970 г./

Обединяващото начало във високо развития гръцки художествен синкретизъм е бил ритъмът. Той обединявал трайностите на срички, тонове и движения на тялото. Обща единица мярка за тези три вида движения била сричката - минималната смислова градивна единица от текста. Музикално - поетичният текст все пак се оказва ръководещ и организиращ фактор в синкретичното изкуство на древността.

В гръко-римската поетика съчетанията от къси и дълги срички, образуващи едно метрично цяло или такт, представлява метричната стъпка. От различните видове метрични стъпки на класическата поетика водят началото си тактовете и размерите в музиката. Метричните стъпки в зависимост от броя на сричките биват дисилаби, трисилаби, тетрасилаби и т.н. Броят на хронос протос /единицата време за произнасяне на късата сричка/ определя стъпката като дву-, три-, четиривременна и т.н. От тези стъпки водят началото си много от тактовете на нашата народна музика и те могат да се открият в много български мелодии. При транскрипциите късата сричка се бележи с осмина нота, а дългата - с четвъртина.





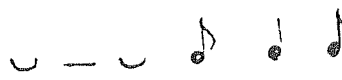

Ето и някои от най-известните метрични стъпки на класическата поетика, от които водят началото си много от тактовете в нашата народна музика. /По Ст. Джуджев, 1970/

В групата на дисилабите:

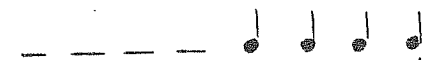







пирихий	— — ♪ ♪	2/8
хорей	— — ♪ ♪	3/8

ямб  3/8
 спондей  4/8 = 2/4


В групата на трисилабите:

дактил  4/8 = 2/4
 анапест  „ „
 трибрахий  3/8
 молос  6/8 = 3/4
 амфибрахий  4/8 = 2/4
 амфимацер  5/8
 и др.

В групата на тетрасилабите:

диспондей  8/8 = 4/4
 дипирихий  4/8 = 2/4
 дитрохей  6/8
 диямб  6/8
 хориямб  6/8
 антиспаст  „
 мажорен 
 йоник  6/8 = 3/4

минорен йоник  6/8=3/4
 пеон първи  5/8 /не-
 равноделен такт/

/пеон втори, трети, четвърти/ - в неравнодел-
 ни тактове /5/8/
 епитрит първи  7/8 /не-
 равноделен такт

/епитрит втори, трети, четвърти/ - в неравно-
 делни тактове /7/8/

В групата на пентасилабите:

адоний - в триделен неравноделен седемвреме-
 нен такт

 7/8

дохмий - в триделен неравноделен осемвреме-
 нен такт

 8/8

хиподохмий - в триделен неравноделен осем-
 временен такт

 8/8

Освен тези стъпки на класическата метрика са познати и по-дълги слогови редици: хексасилаби, хепта-, окто- и др., които са съчетания от по-прости стъпки. Например: гликоническата триподия - в петделния неравноделен единадесетвременен такт 11/8 е известен в българската народна музика като Ганкино хоро, лудо Копано.

И днес фолклорът е запазил чрез народната песен синкретизма в изкуството: поезия, музика и танц са в неделимо единство. Даже самостоятелните инструментални и танцови мелодии ревниво пазят интонациите и ритъма на вокалния източник. Мелодия и текст в народната песен са в неразривно единство както по отношение на съдържанието, така и по отношение на формата.

Ритмичните схеми влизат в състава на народните мелодии, както и в професионалната музика. Това са стереотипи, съществуващи в музикално-интонационната сфера, така както съществуват своеобразни ритмични стереотипи в звуково-акустичната среда и в говорно-интонационната. Народният певец и професионален композитор се ползува наготово от тях, та-

ка както човек си служи наготово с лексикалния фонд на езика, със словосъчетания и синтактични построения, с математически формули или цветови съчетания.

"Работейки над човешкия говор, аз достигнах до мелодията, която този говор твори..." /Мусоргски/.

"По природата си чувственият тонус на нашия език е музикален ... в пеенето ние само възпроизвеждаме и изявяваме по-пълно музикално-интонационните елементи на живата реч." /Б. Асафиев/

Най-важната изразителна страна на мелодията, както и на речта, е интонацията. "Най-пряк и непосредствен израз на отношението към предмета, за който се съобщава, е интонационно-мелодическата страна на речта." /акад. В. В. Виноградов, О языке художественной литературы/. Асафиев определя интонацията като проява на мисленето. Разликата между говорната и музикалната интонация е в това, че говорната интонация има т. нар. "глицандираш" характер, а музикалната се опира на строго определени височини, организирани в степенна скала. Интонаци-

ята е, която предава най-тънките психологически движения и нюанси и в двете звукови системи. Предпоставките за тази нейна изразителност се крият в човешката психика. Всяка възбуда и активност на духа изискват по-голямо напрежение и при говор, и при пеене.

И в мелодията и в речта съществуват общи интонационни и динамични точки на смислова завършеност, на временно прекъсване - цезура. И в мелодията, и в речта съществуват естествени разчленения на части в закономерни съотношения. Говорим за паузи или цезури, за фраза, изречение или полуизречение. Затова и в поетичната организирана реч, и в песента се чувства особено ярко връзката между двете системи.

Мелодическите интервали са основните носители на музикалната интонация.

Линията на мелодията се оформя от височинните съотношения, а ритмичните съотношения организират иначе аморфната маса. Благодарение на съществуващите ладово-хармонични съотношения в мелодията изпъкват релефно места, които се оформят ка-

то центрове, кулминации.

И в говоримата, и в поетичната реч, както и в мелодията има върхове на напрежение и спадания с успокояване.

Мелодическите свойства са изкристализирали от сложния развой на речта, от взаимната в последствие интерференция между стих и мелодия. Най-типични и важни следи за успоредното развитие и взаимното влияние на двата типа художествена дейност, както се вижда, се намират в древното изкуство и във фолклора.

Изолираното проучване на поетическия фолклор във от музикалния, пък даже и във от танцовия, дава невярна представа за поезия, танц и песен. Същото се отнася за откъснатото проучване на мелодията или танца и т.н., независимо от словото, чието влияние се отразява даже на чисто музикалното свойство, каквото е ладотоналността.

Във фолклора са съхранени междинни форми на говорно-вокална дейност. Това са ламентациите и така наречените словесни и музикални речитативи, които са гранични вокални жанрове между говор и пе-

ене. Художественото мислене на човека при определени обстоятелства може да породи изключително силни преживявания, които трансформират говора в музика: сричките се удължават и изпълват с богато нюансирана музикална интонация. Вече стана дума за ламентациите в италианската дидактична поезия, които същевременно носят и характер на речитативи и диалози с музика. Българската фолклорна музика изобилствува от подобни жанрове.

Фолклорът ни дава най-богата илюстрация за органическата връзка, която съществува между текст и напев. Мелодията така извайва поетичните образи, че и слушатели, и изпълнители без усилие могат да възстановяват текста само по мелодията или пък обратно. "Паметта на певеца задържа само общия ход на разказа и с помощта на мелодията възпроизвежда лесно стиха, като го изменя несъзнателно на някои места." /М. Арнаудов, 1913/

С. Захариева /1977, 1979/ проследява въпроса за поетизацията и мелодизацията на речта в някои словесни фолклорни жанрове, което представлява интерес и за нашата теза.

Връзката между словесната и музикалната интонация е много усложнена. Музикалната интонация се изгражда в процеса на освобождаване от словесната интонация чрез емоционалния тласък, чрез мерената реч и височинната фиксираност, която води до ладова организация.

И ладовото мислене се оказва зависимо от метрическата организация на речта. Във фолклора няма примери с ясно височинно диференциране и първичност на ладообразуването, които да не са в мерена реч. Така че поетическата метрика и ладова организация са в генетическа връзка.

В рамките на стиховата редица и на мястото на цезурата става обикновено разпяване на сричката, но постепенно разпяването се пренася и върху други срички от стиха като засилва песенността.

Музикалното звучене на речта е най-силно изразено в мерената реч. В стиха се съдържат и ритъмът, и метрумът, и интонацията, и темпото, динамиката, тембърът, изразителността и нюансировките.

Стиховият ред например в българската народна песен има силабически строеж, което се изразява в

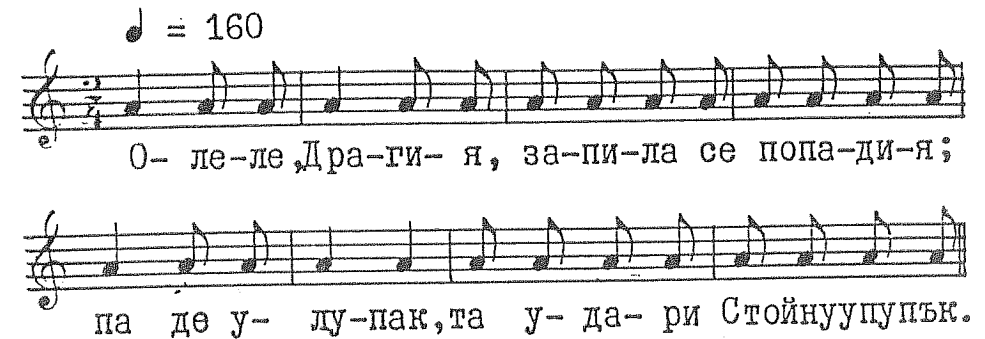
двусрични и трисрични метрични единици, с постоянно място на цезурата. Най-често срещаният стих е осмосричникът, предимно несиметричен, седмосричникът, деветсричникът, единадесетосричникът и др. Мелодиите имат строфичен строеж от една до пет редици. На една текстова редица отговаря една мелодична редица. Двуредичната мелодична строфа е най-често срещаната. Срещат се и разгънати стихове, видоизменени от повторения на думи, епентези, рефрени. Ритъмът предлага голямо разнообразие: изоритмични, хетероритмични, свободни, много бързи и много бавни ритми и др. Някои ритуални песни са направо ритмизиран говор на един тон. Мелодиите са построени предимно върху старинни и църковни ладове.

Мелодиите на народните песни са възникнали от музиката на стиховете, които лежат под тях.

Музикалната структура се изгражда от многократните възпроизвеждания на музикалната формула, която е в рамките на полустипието и може да остане отворена или да се затвори по ладов път, като прозвучи нова каденцова формула. В рамките на най-примитивните песни затварянето с каденцова форму-

Словесна интонация върху един основен тон
/По Ст.Джуджев/

♩ = 160



О- ле-ле, Дра-ги- я, за-пи-ла се по-па-ди-я;
па де у- лу-пак, та у- да- ри Стойнуупуцък.

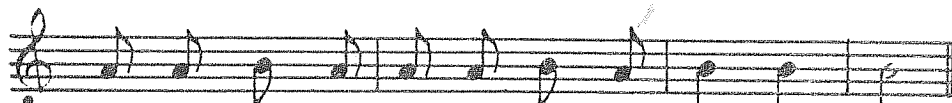
Скандиране около основен тон /Българско народно творчество, т.13 № 568/

Стари Бойо, джелепино

Ходом /♩ = 132 /



Ста-ри Бойо, дже-ле-пи-но,



е, Ла-за-ре, я надзър-ни, Ла-за-ре:

Стари Бойо, джелепино, е Лазаре,
я надзърни, Лазаре:
ездол идат лазарици,
що че да ги даруваме ?
- По-старите със злато,
по -младите със сребро.

Провиквания /Българско народно творчество, т.13 № 668 /

Изгряло ясно слънчице

Свободно /♩ = 180/



Йо Изгре-я-ло ле



ей, яс-но слън-чи-ко ле, ей

Изгреяло ле ясно слънчико ле,
та прегреяло свѣта гора,
през три сита ясно слънчико ле,
та цѣфнали три ябълки.

Речитативи и опявания/Българско народно творчество, т.13, № 230/

Речитативно Жална горо

Е е и Жал-на
 го-ро, жал ми е на те-бе, ем ня те-бе, ем на
 мо-я май-ка, за-що ме е мя-дя Йо-же-ни-
 ла, и Йо-же-ни-ла, на-дя-же-ко
 да-ла, и Йо-же-ни-ла, на-дя-же-ко да-ла, да-лек, да-лек
 дур у нем-ска зе-мя, къ-де да-лек, къ-де
 на зло ме-сто, в къ-де да-лек, къ-де на зло
 ме-сто, на зох све-кър, на по-зла све-кър-ва.

Българска народна песен /Българско народно творчество, т.13, № 223 /

Пустата Стара планина

Бавна, мъдра ръченица

Пу-ста-та Ста-ра пла-ни-на
 ни-ко-га грозна не би-ва,
 ни гроз-на, Го-ро, ни праз-на.

Пустата Стара планина
никога грозна не бива,
ни грозна, горо, ни празна.
Зиме е пълна с овчари,
лете със млади юнаци/2/:
под всяко дърво и юнак,
до всякой камък и байрак/2/.
Вървеше, че кой вървеше:
Стефан Караджа от Тулча/2/,
вторият беше, вървеше
Хаджи Димитър от Сливен/2/,
третият беше, вървеше
Бабаджан Филип войвода/2/.
Стефан Димитру думаше:
-Братко ле, Хаджи Димитре,
каква съм съня сънувал:
черно ме куче ухапа,
ясно ме кърве обляло-
дали е на зло, на добро/2/,
или: на гладни години?-

Димитър дума Стефану:
-Стефане, млади войводо,
всичко е, брате, на добро/2/.
Дорде си дума издума
и потеря ги довтаса.
Бюлюкбашия думаше:
-Сеймени, млади турчета,
мерите, кого мерите,
Стефана да си раните.-
Всичките дружно гръмнали
и Стефана си ранили.
Стефан дружини извика:
-Дружино вярна, сговорна,
дръжте са, не са сдавайте,
нито са бойте от врагът,
юнашки знаме развейте,
с сабя им глави сваляйте!-
Дружина са распалила,
страшно душмани нападна,
бюлюкбашия жив хвана
и в гъста гора отведе.

ла има механичен характер и не е логическа последица от предишни музикални събития. Това става в по-късни форми, когато музикалните етапи са взаимно логически обосновани и зависими. Но и така повторената музикална форма е вече път към обособяването на една от най-типичните музикални структури от по-висш порядък - периода с повторен строеж.

Този психофизиологически процес на превръщане на речта в музика сме имали пред вид при въвеждане на концертната програма както в чуждоезиковата сугестопедия, така и въобще в сугестопедичния учебен процес.

Не по-малък интерес представлява развитието на квантитативното стихосложение в неговите разновидности, повлияно от съществуващите музикални интонации на епохата, в изкристализирането на почти музикално-поетичната форма сонет, в чийто първи катрен трябва да потърсим поставената тема, а във втория - да я намерим развита. В първия терцет е обрисуван контрастен константен образ, а вторият терцет /последната строфа на сонета/ е синтез, израз на поетичната идея на основното чувство. Кла-

сическият италиански сонет, родил се не случайно в предренесансовия период и в една страна, чийто език и музика се взаимно допълват и обогатяват така, както е било в праезиците и в прамузиката на древността, на която са наследници, е повлиял и цялата световна поезия, музика и език. Сонетите на Данте и Петрарка, мелодизираният синтаксис в традиционен латински стил на Бокачо са намерили продължение, макар и изменени, в Барока, в ранния и късен литературен романтизъм, в английската поезика на Шекспир и последователите му, във френската символическа поезия, в руската и българската поезия, в немската и в много други поезии, оказвайки благотворно влияние върху мелодичността на езика, както и опосредствувано върху развоя на нов етап на музикалните форми.

Всеобхващащият дух на Данте търси през целия си живот в италианските диалекти и в романските езици онези сугестивни елементи, които издигат един език до необходимата висота да се превърне в литературен, а една култура с общочовешко значение - в цивилизация. В тези научни търсения той съз-

дава литературния италиански език, наследник на древните култури /египетска, вавилонска, финикийска, шумерска, гръко-римска, еврейска, християнска/. Възраждането започва от езика.

Концепцията на Данте за ролята на литературния език и на поезията намираме в трудовете му "De vulgari eloquentia" и "Convivio" /1307 г./

За него поезията е "fictio rethorica musicae poita".

"Музиката е изцяло съотносителна, така както се вижда в хармонизираните думи и в песните, от които произтича толкова по-нежна хармония, колкото по-красива е връзката... Освен това музиката привлича към себе си човешките души, които са преди всичко двигателите на сърцето." /Данте/

"Нищо не остава от музикалната хармония на езика в превод. Тази е причината, поради която Омир не се преведе от гръцки на латински, както и други творби, които имаме от тях. Тази е причината, поради която стиховете на Салтерио са без музикална сладост и хармония, тъй като бяха преведени от еврейски на гръцки и от гръцки на латински и при първо-

то още превеждане тяхната красота се намали." /Данте/

Разбира се, при днешните художествени преводи тази пуританска концепция на Данте е твърде строга, но справедлива, що се отнася до изискванията към превода. Важното е, че Данте е бил толкова чувствителен към особеностите на музикалността в поетичната и в прозаичната реч и изобщо към музикалността във всяко изкуство.

"Всеки негов стих се е почти откъснал от Комедията, защото хората след това са му придали други смислови стойности, които в контекста не съществуват: чрез внезапни открития на фрази и думи и числа, които времето е изработило в сърцето и в слуха на хората, като едно красиво съдържание, на чийто символ може да се уповава всяко наше чувство. Тази сила да се създава един реторичен начин и употреба на думата за практически цели е в традицията на свещените книги. Така бегли фрази от Библията хранят речта от всякакъв вид, като магически епиграфи." /Ф. Флора, 1972/

"Oh vana gloria dell'umane posse!

...

Credette Cimabue nella pintura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
sì che la fama di colui è scura:

così ha tolto l'uno all'altro Guido
la gloria della lingua; e forse è nato
chi l'uno e l'altro caccerà del nido.

Non è il mondan rumore altro ch'un fiato
di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi,
e muta nome perchè muta lato. "

/Dante, Il Purgatorio, XI/

"О, празна слава на човешката мощ!

...

Чимабуе повярва, че държи в живописта първенството,
но сега се говори за Джото,
така че славата на онзи се затъмни:

така единият Гуидо отне славата на другия
в езика; а може би се е родил този,
който ще изгони и единия, и другия от местата.

Светският шум не е нищо друго освен полъх
на вятър, който идва ту отгук, ту оттам
и сменя имената, защото сменя посоката си."

Джото /1266-1337/ е бил най-известният художник по времето на Данте и пръв негов приятел. И това не е случайно. Бил е също така скулптор и архитект. Става ученик на Чимабуе в най-ранните си години. Учителят е вече известен с новаторството си в живописа - изключителна пластичност и драматичност на образите. Но Джото бързо се изравнява с учителя си и го превъзхожда в новаторството. Джото освобождава живописа от вече хипнотичната тежест на гръко-византийския стил и го заменя с живи образи и явления от действителността и природата.

В горните терцини на Данте е изразена ренесансовата концепция за новия човек-индивидуалност, който си дава сметка за своето място и своите дела в света, който може да се самооценява благодарение нравствените изисквания на една религия, която тепърва човечеството ще оценява. В същото време на оценка, човекът ще се освобождава от генетично обвързващите го норми, наследявани от най-стари философии и религии на едни по-малко развити общества.

"Това, което прави велико името на един писател, е авторитетът на словото, което е в пълно единство с необходимостта: колкото повече тонът достига тази необходимост, толкова повече поетът има универсално значение..."

... Авторитетът на поетичното слово на Данте е в етичния тон на излагането. Той прави величието на неговата поезия, независимо дали говори за Таиде или за тропета на Малакода, всеобщото сцепление на думите, в които се стичат визуални, пластични и музикални усещания като израз на истински достигнатото чувство." /Ф. Флора, 1972/

Обществено-историческите условия родиха Ренесанса в Европа върху рухналата гръко-римска цивилизация и култура. Но от корените на това мощно дърво, след времето на съзерцание и преосмисляне, извършено през Средните векове, избуява новата култура на Ренесанса. Възкръснал е духът на новия "Одисей" на Данте. Той повежда Марко Поло, Колумб, Магелан, Веспучи и космонавтите отвъд Херкулесовите колони. Дошло е новото време на завла-

дяване на пространството и налагане на скоростта като мерило за пластичността и качествата на ума. Джото пръв казва тежката си дума и посочва пътя на "земното" изкуство по модел на човека. Данте с още по-голяма отговорност за бъдещето продължава делото за възраждане на изкуството.

"Хората се обърнаха към античното изкуство, защото се вгледаха по-внимателно в човешкия живот, за да направят от тази земя не място за подготовка за смъртта, но място, в което се работи за красотата, за радостта, за славата, за самия живот, за човека, чието достойнство е най-високото стъпало в стълбицата на човешките същества." /Ф. Флора, 1972/

След като поезия, музика и танц още в древността са поели път на самостоятелно развитие, плод на теоретични търсения и аналитични обяснения за характера на изкуството, сега се появяват поети от висш разред, които се заемат с най-трудната, но благородна задача да върнат на словото присъщата му музикалност и пластичност. Петрарка е един от първите щастливци, които дават тон на новото из-

куство и последиците от това се чуват чак в новите модерни времена.

"Думите на Петрарка са преди всичко звуци, които означават глаголи и имена. Това не са глаголи и имена, свързани със звук, както музикантът прибавя към думите ноти. Те са в най-висша степен "песен"." /Ф. Флора, 1972/

"Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nutriva l'core
in sul mio primo giovenile errore,
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono

del vario stile in ch'io piango e ragiono
fra le vane speranze e l'van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero provar pietà, non perdono.

Ma ben veggio or si come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
di me medesimo meco mi vergogno;

e del mio vaneggiar vergogna è il frutto,
e l'pentirsi, e conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno."

/Francesco Petrarca - 1304-1374/

"Вие, които чувате в разпръснатите рими звука
на онези въздишки, с които си хранех сърцето
в моя първи младежки грях,
тогава, когато бях нещо по-друго от това, което съм
сега,

и на гъвкавия стил, с който плача и размишлявам
между напразни надежди и напразни мъки,
и когато има някой, който от опит разбира любовта,
очаквам да прояви състрадание, пък и прошка.

Но сега добре виждам как на цял народ
в устата бях дълго време и често
от мен самия се срамувам;

и от моята суетност срамът е резултатът
и разкаянието и ясното разбиране,
че това, което света харесва, е кратък сън."

Музиката не остава настрана от ренесанса в
поезията. Мелодията веднага отразява изтънчената
гъвкавост и песенност, ритмичност и метричност на
сонетите и канцоните на Петрарка и на неговите по-
следователи. Стихът определя продължителността и
границите на мелодическите изречения с цезурите и
каденците. Двугласите, тригласите, инструментални-
те тембри на съпровода в създадените разнообразни
музикални форми: качии, балади, мадригали, фрото-
ли, виланели и др. засилват колорита на новата му-
зика. Особено ярка илюстрация на "Новия сладък
стил" в поезията и музиката на Куатроченто е
"Прекрасна дево" на Дюфай по текст на Ф. Петрар-
ка.

"Vergine Bella" - Dufay

Vergine bella, che di sol vestita
Coronata di stelle, al sommo Sole

Piacesti si, che'n te sua luce ascose
 Amor mi spinge a dir di te parole;
 Ma non so'ncominciar senza tu aita,
 E di colui ch'amando in te si pose:
 Invoco lei che ben sempre rispose,
 Chi la chiamò con fede
 Vergine, s'a mercede
 Miseria estreme dell'umane cose
 Già mai ti volse, al mio prego t'inchina;
 Soccorri a la mia guerra,
 Ben ch'i sia terra, e tu del ciel regina.

/Petrarca/

Cantabile

Ver-gi-ne bella, che di sol
 vesti-ta, co-ro-na-
 di stelle al sommo so-le...

Зараждащата се инструментална музика на Ренесанса следва развитието на вокалната и я обогатява, за да се стигне до органните жанрове: прелюд, ричеркар, канцона, които са предвестниците на фугата. Музикалността на езика на италианците оформя в този важен период от историята на Европа и човечеството музикалното мислене и съвременната семиотична система на музиката. Музикалният дух на Ренесанса ще доведе до големите циклични форми, до месата и операта, до сонатата и симфонията.

4. Развитието на речта и музиката и тяхното взаимодействие на съвременен етап

Проследявайки историята на литературата и на музиката, откриваме все повече и повече доказателства за това как наистина поезия и музика вървят

неразривно свързани и обогатявайки се взаимно, макар и в малко по-друг план в сравнение с античността.

Особено голям интерес за развоя на музиката и респективно за развоя на мелодията на базата на говорните и поетичните интонации представляват две почти свързани една с друга последователно епохи: тази на барока и на романтизма.

Към средата на 16 век Ренесансът претърпява дълбоки промени във връзка с Контрареформата на католическата църква. На мястото на хармоничната концепция за света идва една по-драматична, но външно по-конюнктурна концепция, която е характерна за тази епоха на религиозни войни, на политически абсолютизъм, на пишно красноречие. Ражда се поезията на Тасо и музиката в модерния смисъл на думата, която достига върхове при Палестрина. Музикантите от школата на Палестрина са отлични познавачи на народното пеене. Затова тяхната полифонична музика се отличава с величествена широта.

Особено в мотетите на Палестрина е явен неговият музикален принцип да концентрира вниманието на

слушателя върху значението на текста. Всяка фраза от текста трябва да вдъхнови музиканта да създаде съответна музикална фраза. Върху нея всеки глас разгръща в пълна сила било музикалната мисъл, било словесната. Като илюстрация може да послужи мотетът " Super flumina Babylonis ", както и сборникът Мотети за пет гласа върху библейски текстове от "Песен на песните" на Сан Франческо.

Ренесансът ражда научния дух: Дж. Бруно, Т. Кампанела, Г. Галилей... Човешкият дух търси да завоюва нови пространства. Това е времето на Реформата, на Контрареформата, на Инквизицията. Поетите, като не могат да отразят исторически епохата, действителността, обръщат поглед към формата и я правят свършена.

Изяществото на формата предизвиква изфинване на човешките сетива и абстракции. Човешкият дух навлиза в "нови" сфери на тънки психологически проучвания в най-широк обективно-субективен диапазон.

Хуманизмът на Просвещението и маниерността на стила на Барока са представени ярко от музиката: в нея се спасява и заблестява фантазията на човека .

Мажорно-минорната система, хомофонно-хармоничният стил с хармоничен бас, преходът на полифонията от строгия стил към свободния отразяват ясно новите тенденции.

Модерната музика се ражда в същото време, в което космосът е открит от новите експериментални науки, не само защото артистите развиват принципите на Коперник и Галилей, но защото човешкият дух интуитивно прониква в новите светове. Музиката е изкуството, което най-добре намира свободно поле, за да изрази усетеното обновление на света. Новата музика е обявена: В. Галилей пише "За антична и нова музика", Д. Качини печата своите произведения като "Нова музика", Кл. Монтеверди обявява своите новости.

Музиката става все по-земна като се откъсва от енигматиката на каноните, които поставяха живота "отвъд". Музиката хуманизира човешките страсти, изфинва духовната сфера на човешките преживявания. Инструменталната музика създава "нови" звукове и усъвършенствува инструментите. Операта разкрива неподозирани възможности за взаимното проникване на текст и музика, така търсено от поети и музиканти. Утвърждават се безкрайните възможности на словото и музиката. Но човекът започва "да говори" все повече индиректно и чрез мелодията, хармонията и оркестрацията на инструментите, които крият в себе си вокалните принципи. Музикалното мислене превръща в ноти не само звук, шум и полъх в природата, а и всяко усещане, спомен. Родила се е романтичната музика, модерната музика. Духът на Ренесанса е жив и осъществява хармонията на света, така както я е разбирал, в нейните най-крайни концепции.

Създаването на цигулката и раждането на гениалните цигулари също не е случайно. Музикалният дух на новото време изисква от инструмента жив, свободен и субективен език. И тремолото на Монтеверди не е случайност. Експресивността на неговата музика е продължение на търсенето за синтез на изразните възможности на слово и музика, тембър и зрителни цветове представи.

Модерните тенденции за синтез на изкуствата, за синтез на повече семиотични системи на ново и подходящо за времето ниво е вече налице. Но колко е дълъг пътът, по който се тръгва и колко пъти творците се отбиват от него и не винаги го намират отново! И днес сме свидетели на пълния сблъсък на всички "нови" и "стари" философии в науката и изкуството, без който сблъсък не може да се роди нищо ценно.

След периода на имитиране на човешкия глас от инструменталната музика посредством старите музикални форми: ричеркар, фантазия, контрапункт и канцони, инструменталната музика си извоюва автономност с токатите и фугите, за да се развие в

най-съвършената си форма: сонатно-симфоничната, а от нея през романтичната поема и модерната декафония да достигне до нови неподозирани все още възможности на една почти нова система от знаци.

Словото и поезията след Контрареформата се скриха в бароковия и романтичния стил, за да преминат в символизма и декадентството, където съдържанието напуска формата и тя остава да действа с чисто фоничната си система. Още поезията на Т. Тасо е вече поезия на звука, а не на смисъла.

Но италианците запазиха веднага след Контрареформата класическия синтез на изкуствата чрез операта. Пеенето се издигна над инструменталната хармония, за да може да я превежда на езика на поезията и музиката. Пеенето стана посредникът.

Ренесансовият дух, който задълбочено е изучавал отношенията между музика и слово в древната трагедия, всъщност създава идеята за опера. Сега театърът ще използва като метафора и действащи лица и предмети, за да осъществи най-висшата метафора, синтеза на текст, музика, танц, живопис. Музиката, танцът и живописиста ще задъл-

бочат значението на думите чрез субсензорното и сугестивно влияние на техните изразни средства, т.е. чрез възможностите на техните семиотични системи.

Барди, Пери, Качини, Монтеверди и др. схващат оперния театър по формулата "да се говори, пеейки". Оперните музиканти клонят към вокалната монодия. За тях полифонията отнема силата на смисъла на словото. Те са сигурни, че са в състояние да възродят гръко-римския класически стил на синтетичното изкуство: поезия, музика и танц. Бихме казали, че чрез включването на вокалното и инструментално разнообразие от тембри те са дали началото и на модерното схващане за оперното изкуство, което ще включва и цветни образи.

Откриването на законите на хармонията в музиката оказва огромно влияние върху поезия и проза, върху изкуството на говора, върху новото отношение между език и музика. Хармонията спасява словото от полифоничната бъркотия, която настъпва след изчерпване на възможностите на полифоничния стил и след навлизането на музиката в упадък. Но съ-

щевременно винаги в декадентството на изкуството се крият зърната на новото, което непременно ще възроди вечното в изкуството. Старата система не функционира правилно. Тя съдържа в себе си нови елементи, които трябва да преминат през чистилището на упадък. Така изчистеното слово и обогатено чрез възможностите, които хармонията му дава, оказва влияние върху романтичното и импресионистичното изкуство на следващите епохи. И днес изчерпването на хармоничния стил в музиката е едновременно краят и началото на нещо ново и голямо в изкуството, което времето и историята ще оценят.

Утвърждаването на литературния италиански език повлиява благоприятно за яснотата и стила на пеенето чрез самата си граматическа структура. За разлика от утежнената от падежите сричка в латинския език, която е лишена от смисъл в полифоничната музика, яснотата на италианските срички /рядко затворени от консонанти/ изисква един по-опростен начин на музикално излагане. Но в замяна на това смисловото значение нараства неимоверно. И наистина певческият език от онази епоха

постави нови вокални изисквания. И не е случайно, че най-големите музиканти от Глук до Моцарт и Вагнер почувствуваха, че "музикалната драма се ражда в италианския език", и я осмислиха после в собствените си езици и музика.

"Влиянието на нашия език се забелязва и в инструменталните форми: и може да се каже, че цигулката при всички народи предава изяществото на италианския език и който откриеше чрез нея думите, щеше да чуе езика на Петрарка и Тасо." /Ф. Флора, 1972/

"В италиански език не само ударените гласни, но и неударените биват произнасяни ясно и точно. Неударените гласни не се разсейват никога, не се понижават, не чезнат. Специфичната мелодия на италианския език, музикалното очарование на италианския е вложено в този принцип на ясност, точност, чистота - темброва стабилност на всяка гласна." /И. Петканов, 1956/

По-нататъшното развитие и многопосочно влияние на операта доказва правотата на нейните създатели. Въздействието на мелодизираното слово е

многопланово и всеобхватно в условията на синтеза на останалите участващи изкуства. Търсенията и успехите на големите композитори-драматурзи са били винаги в претворяване по майсторски начин говорната интонация в мелодична, като се запазва живият, пълен с разнообразие характер на интонацията на речта. Това важи в еднаква степен както за вокалната мелодия в различни жанрове, така и за инструменталната, където интонацията на речта е удивително преобразувана. Такава е мелодията на Бах и Хендел, на Хайдн и Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман, Берлиоз, Верди и Пучини, Лист и Вагнер, Брамс, Шопен, Сметана, Дворжак, Григ, Глинка, Мусоргски, Римски-Корсаков, Чайковски, Шостакович, Пипков, Владигеров и др., на импресионисти и авангардисти, такава е и днес в епохата на сложни търсения. Не случайно музикалните гении са свързвали творчеството си с това на поетичните и литературни гении - Шекспир, Шели и Байрон, Гьоте, Хайне, Шилер, Пушкин, Лермонтов, Яворов и много други, черпели са текстове и мелодии от непрекъсващия чист извор на фолклора, или сами са из-

вайвали словото и мелодията в неразривно единство.

Може да се предполага, че тези сложни спираловидни и диалектически взаимно влияещи си отношения между говор и музика са търпели, търпят и ще търпят подобен път на развитие и в останалите езици и музикални системи на индоевропейските народи и култури.

Не по-малък интерес представлява подобен въпрос при другите култури, където езиковите различия от генетически характер водят до различия от друг порядък. Например при езиците без афикси, какъвто е китайският език, в който думите са обикновено едносрични, съвпадащи с корена, а морфологията отсъства, интонацията е от решаващо значение при комуникацията.

Езикът и музиката като системи в най-широк смисъл са винаги били в основата на онзи синтез, който най-мощно е повлиял и обединявал останалите изкуства чрез форма и съдържание. Но цялата история на изкуствата доказва и обратната страна, че език и музика са изпитвали също мощно влияние от специфичните семиотични системи на останалите изкуства. Достатъчно е да проследим исторически раз-

витието на живопис, скулптура, архитектура, кино и т.н., за да се уверим в едното и другото, а именно: че семиотичните системи взаимно се допълват, влияят си, обогатяват се и се "превеждат" една друга.

Das Veilchen
Goethe

W. A. Mozart

Allegretto

Ein Veilchen auf der Wiese stand, ge-

blickt in sich und unbekannt: es war ein herrliche Veil-

chen. Da kam ein' junge Schäferin mit leichtem Schritt und

munters Sinn da- her, da-her die Wie-se her und

sang.

Ach! Denckt das Veilchen, wär ich

zur die schönste Blume der Na-tur, ach, nur ein kleines

rit. a tempo

Weilchen, bis mich das Liebchen ab-gepflückt und

an dem Bu-sen mattgedrückt, ach nur, ach nur ein

Viertelstündchen lang. Ach, a-ber ach, das Mädchen

kam und nicht in acht das Veilchen nahm, ertrat

rallent.

das arme Veilchen. Es sank und starb und

freut'sich noch: und sterb ich denn, so sterb ich doch durch

stringendo

rallent.

sie, durch sie, zu ihren Fü- Ben doch.

a piacere a tempo

Das arme Veilchen! Es war ein herrsigs Veilchen.

Heiden-Röslein
Goethe

Fr. Schubert

Lieblich

f
Sah ein Knab' ein Rös-lein steh'n, Rös-lein auf der

ppp

Hei- den, war so jung und mor- gen- schön,

lief er schnell, es nah' zu seh'n, sah's mit vie- len

poco rit.

poco rit.
Freu- den. Röslein, Röslein, Röslein roth,

pp

Röslein auf der Hei- den.

Die Lotosblume
Heine

R. Schumann

Ziemlich langsam

Die Lo- tosblu- me ang- stigt

This system contains the first two staves of music. The vocal line is on a single treble clef staff, and the piano accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs). The tempo marking 'Ziemlich langsam' is written above the vocal staff. The lyrics 'Die Lo- tosblu- me ang- stigt' are placed below the vocal staff.

sich vor der Sonne Pracht, und mit gesenk-tem

This system contains the third and fourth staves of music. The lyrics 'sich vor der Sonne Pracht, und mit gesenk-tem' are placed below the vocal staff.

Haupt- er- wartet sie träumend die Nacht. Der

This system contains the fifth and sixth staves of music. The lyrics 'Haupt- er- wartet sie träumend die Nacht. Der' are placed below the vocal staff.

Mond, der ist ihr Ruh- le, er weckt sie mit seinem

This system contains the seventh and eighth staves of music. The lyrics 'Mond, der ist ihr Ruh- le, er weckt sie mit seinem' are placed below the vocal staff. A piano dynamic marking 'pp' is visible in the piano accompaniment.

Licht, und ihm entschleiert sie freundlich ihr

This system contains the ninth and tenth staves of music. The lyrics 'Licht, und ihm entschleiert sie freundlich ihr' are placed below the vocal staff.

frommes Blumengesicht. Sie blüht und glüht und

This system contains the eleventh and twelfth staves of music. The lyrics 'frommes Blumengesicht. Sie blüht und glüht und' are placed below the vocal staff.

leuch- tet, und starret stumm in die H8h'; sie

This system contains the thirteenth and fourteenth staves of music. The lyrics 'leuch- tet, und starret stumm in die H8h'; sie' are placed below the vocal staff.

duftet und weinet und zittert vor Liebe und Lie- bes-
 weh, vor Liebe und Lie- bes- weh.

rit.

Я помню чудное мгновенье
 А. Пушкин
 Allegro moderato
 М. Глинка

dolce e legato

dolce e spianato

Я пом- ну чудно-е мгнове- нье пе-ре-де
 мной я- ви-лась ты, как ми-мо-лёт- но-е ви-
 де- нье, как ге- ний чистой красо-ты, как

ге- ний чистой красоты. Вто-мле-ние грусти безна-

дех-ной, в тре-во-гах шумной суеты, зву-

чек мне долго голос нежный и снелись мимые чер-

ты, и снелись мимые чер-ты. Или

risoluto
го- ды. Бурь порыв мя-теж-ный рас-

f risoluto
dolcissimo
се- ял прежние мечты, и я забыл твой гоним

нож-ный, твои небес-ные чер-ты, тво-

и небес-ные чер-ты. В глу-

pianato assai

ши, во мраке зато-че-нья гя-ну-лась тихо дни мо-

и, без бо-жества, без вдохно-ве-нья, без слез, без
ten. ten.

dim. poco a poco con portamento

низ-ни, без люб-ви, без слез, без низ-ни, без люб-
ten. ten. ten. ten. ten. ten.

con passione

ви. ten. Ду-ше настало пробуж-де-нье. И вот о-

пять я-ви-лась ты, как мимо-лет-но-е ря-

де-нье, как ге-ний чистой красо-ты, как

ге-ний чи-стой красо-ты. И

con passione

серд-це бьет-ся в у-по-е-нье, и

для не- го воскре-ли вновь и бо- же-

ство, и вдох-но- ве- нье, и

жизнь, и слезы, и лю- бовь! И бо- же-

ство, и вдох-но- ве- нье, и

rit. a tempo
жизнь, и слезы, и лю- бовь!

p *dolcissimo*

ХАЙДУШКА ПЕСЕН
П. К. Яворов

Добри Христов

Живо

First system of musical notation for 'Хайдушка песен'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The vocal line begins with a series of eighth notes.

Second system of musical notation for 'Хайдушка песен'. The piano accompaniment continues with a steady rhythm. The vocal line has a melodic contour with some slurs.

Бавно

Third system of musical notation for 'Хайдушка песен'. The tempo is marked 'Бавно' (Ad libitum). The piano accompaniment is more spacious. The vocal line has a long note with a slur.

Ден де-ну-вам — къ-ти-да по-гай-ни,

Fourth system of musical notation for 'Хайдушка песен'. The piano accompaniment continues with a steady rhythm. The vocal line has a long note with a slur.

нод коку-вам — пъ-ти-да не-знай-ни,

First system of musical notation on page 173. It continues the vocal and piano parts from the previous page. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

ня-мам та-то, ня-мам ма-ма.

Second system of musical notation on page 173. The piano accompaniment continues with a steady rhythm. The vocal line has a melodic contour with some slurs.

ня-мам... гв-то да ру-

Third system of musical notation on page 173. The piano accompaniment continues with a steady rhythm. The vocal line has a melodic contour with some slurs.

га-е, ма-ма да ри-да-е...

Fourth system of musical notation on page 173. The tempo is marked 'Живо'. The piano accompaniment continues with a steady rhythm. The vocal line has a melodic contour with some slurs.

Живо
Не-ле мо-я, ти Пи-рин пла-ни-но...

мо-ре чер-но ца-ри-градско ви-но.

мо-ре чер-но ца-ри-градско ви-но.

The musical score on page 174 consists of two systems. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The lyrics 'мо-ре чер-но ца-ри-градско ви-но.' are written under the vocal line. The first system includes dynamic markings *f* and *sf*. The piano accompaniment features various textures, including chords and moving lines. The second system continues the melody and accompaniment, with dynamic markings *ff*, *p*, and *sf*.

V. ЕСТЕТИКАТА, ИЗКУСТВОТО И СЕМИОТИКАТА В СУГЕСТОПЕ- ДИЯТА

Отначало сугестологичната и сугестопедичната теория се опира на експерименталните данни от психотерапията и практиката на чуждоезиковото обучение. Както е известно от развитието на сугестологията, чуждоезиковото обучение е удобна форма за експериментиране и "измерване" в учебни условия, максимално близки до нормалните.

За благоприятното повлияване на паметовите възможности, на логико-емоционалната креативност, както и на въображението, фантазията и изобщо на инвентивните възможности на обучаващите се при сугестопедичната организация на учебния процес, има публикувани редица експериментални данни. Някои от тях, които са свързани непосредствено с настоящата тема, ще бъдат изложени допълнително, заедно с други данни, които са набрани в хода на експериментиране на глобализираното художествено из-

граждане на сугестопедичния учебен процес.

Наблюдаваната и регистрираната по много параметри повишена креативност на личността в сугестопедичното обучение е свързана преди всичко с преодоляване на антисугестивните бариери при учене в състояние на концентративна психорелаксация. Постигането на това състояние, при което се разкриват психофизиологически резерви на личността в нормално будно състояние, в най-голяма степен зависи от максималното глобално организиране на сугестивните фактори в учебния процес, а именно: а/ организиране престижността, авторитета на подаваната информация. Престижността и истинността на подаваната информация от авторитетния източник трябва непрекъснато да се потвърждава в хода на обучението, а не да се разчита само на плацебо-фактора, създаден и при други обстоятелства; б/ организиране на условия за създаване на състояние на "инфантилизация" в учебния процес, разбираемо в смисъл на пораждаване на отношения на доверие към източника на информация, към истинността на информацията; в/ организиране многоплановостта на

поведението на поднасящата информацията, организиране на многоплановостта на самата информация, организиране на многоплановостта на овладяването ѝ. Необходимо е максимално изключване на противоречия между отделните планове и пластове; г/ организиране на интонацията и ритъма при поднасянето, възприемането и овладяването на информацията, с оглед биологичното и психическото отражение на тези основни средства на внушението в живота на човека; д/ създаване условия за спонтанно възникване на състояние на концентративна психорелаксация.

Всички средства на внушението са взаимно свързани и затова тяхната организация изисква глобализираното им организиране в учебния процес.

В изкуството средствата на внушението: авторитет и инфантилизация, ритъм и интонация, многоплановост и концентративна психорелаксация са базата за постигане на въздействието на творбата. Най-големите майстори на словото, музиката, живописата, скулптурата, архитектурата, режисурата, актьорското превъплещаване и др. достигат в много случаи до максимална организираност на сугес-

тивните фактори и получават ефект на глобално въздействие. Разбира се, до преди създаването на теорията на сугестологията и разкриването на психофизиологичните механизми на внушението в изкуството царят емпиризмът, интуитивизмът, субективизмът.

Всички творци и теоретици на изкуството, като се започне от дълбока древност и се стигне до днес, са единодушни, че изкуството има дълбоко познавателен и възпитателно-преобразуващ характер и че това именно е връзката, която обединява диалектически художественото и научното мислене на човека в едно цяло. Това схващане намираме в старориндуската, египетската, асировавилонската, китайската, гръцката, арабската, еврейската, римската и византийската естетика, в естетиката на християнството и в новото време.

Така сугестологията се оказва в основата на теорията на изкуството, а изкуството от своя страна, като универсална форма на внушение - в основата на сугестопедията.

Училищната система на организация на учебния процес, при която материята на отделните дисциплини е нахъсана на малки порции, които се реду-

ват, откъснати една от друга в програмата, е наложил и рязкото разграничение на изкуството и науката с техните сфери на обслужване в човешката практика. После малките порции се съединяват по някакъв начин в по-големи, за да се стигне до смисъла на изучаваната материя. Обикновено по този сложен път на образуване на стереотипи, тяхното разрушаване и създаване на нови, докато се стигне до целта, болшинството от обучаващите се загубват всякакъв интерес и мотивация към изучаваната материя. Литературата, музиката, живописата, физкултурата са се превърнали в отморяващи дисциплини, които се изучават или формално, или повърхностно. Както видяхме, това положение противоречи на същността на диалектичното единство: наука-изкуство, което съществува още от възникването на мисленето и езика. Художественото мислене на човека е неотделимо от логическото, както и обратното. Човек едновременно оценява света по пътя на художественото и на логическото мислене.

Така още от училището се създават предпоставките за "по-лесното" или "по-трудното" овладяване

на отделните дисциплини. Още тук започва на "научна основа" възпитаването на двата вида мислене, като се разкъсва диалектичната естествена връзка между художественото и логическото мислене. Това психофизиологическо противоречие поражда последици от най-различен характер: засилване прекомерно на някои темпераментови черти за сметка на други; нарушаване на естественото единство на художествено-логическото мислене и нарушаване на баланса в дейността на двете хемисфери на мозъка.

С въвеждането на глобализираното художествено изграждане на сугестопедичния учебен процес се опитваме да избегнем това изкуствено разделяне на дейностите. За да се предпазим от ново нарушаване на баланса между художественото и научното мислене, в сугестопедията въведохме класически тип изкуство, където този баланс е намерил най-здрава основа. Класическото изкуство е оценено от вековете и от точни науки, така че, стъпвайки на него, обучаващите се ще могат от солидни основи да изграждат научен мироглед.

В съгласие със сугестологичната теория, в су-

гестопедичната практика се оползотворяват възможностите на различните видове изкуства. Учебното съдържание се глобализира в няколко теми, които включват най-важния за практиката дидактичен материал, поднесен чрез художествена организация на целия учебен процес. Литература, театър, музика, хореография, живопис, декоративно и приложно изкуство, фотография, кино и телевизия са интегрирани в подходяща форма, чрез която се въвежда учебното съдържание.

Сугестопедията има отношение към високо художественото "дидактично" изкуство от класически тип, където изящна форма и философско съдържание са в неделимо единство. Това е изкуството на класическата древност и класическия тип изкуство на новото време. Изкуство, в което философски реализъм, поетичен мистицизъм, митология, алегория и символизъм намират израз в най-висша художествена форма. В това отношение от интерес са и някои възгледи за изкуството, намерили място в трудовете на К. Леви-Строс и К. Юнг, в психологическия анализ върху изкуството на З. Фройд,

В. Бехтерев, Б. Кроче, Л. Виготски, А. Лосев и др.

Сугестопедията избягва изродилите се форми на дидактично изкуство, в което определени идеи са изложени с груба тенденциозност, лишена от художественост, както и от дидактичното изкуство в педагогиката, дошло след епохата на Просвещението, с което се цели разтоварване и забавност в обучението. Даже играта в сугестопедията има художествени качества.

Затова нашият интерес бе насочен към определени, оценени от вековете творби на музиканти, поети, писатели и художници или към създаване на сугестопедично изкуство от класически тип. По пътя на парасъзнаваните перцепции тези произведения настроят обучаващия се в единната система на научно-художествено възприемане, осмисляне и претворяване на света.

Тези произведения се вграждат по подходящ начин в подаването на неколкостранно по-голямата по количество и качество информация в сугестопедичното обучение. Така се разчупва обществената су-

гестивна норма за възможностите на човека да учи.

Както казахме, сугестопедията се стреми "да възроди" на съвременен етап някои синкретични форми на изкуството, да използва в обучението възможностите на различните семиотични системи, обединени чрез изкуството.

Още В. Хумболд и В. Вунд през миналия век разглеждат вътрешната форма на езика, която отразява психологията на народа. А. Потенба намира връзка между произхода на думите и тяхната зависимост помежду им, а също и между произхода на митическите образи във фолклора и тяхната зависимост. К. Фослер под влияние на идеите на Хумболд и Кроче прави аналогия между езика и изкуството. Колкото и дискусии да са изводите на Хумболд, Кроче, Фослер и др., техните концепции са изключително интересни за развитието на теорията на изкуството и за теорията на знаковите системи. П. Гриеже изследва връзката на националния характер с художественото творчество. Той определя четири типа етнически характери, които напомнят четирите

типа темпераменти. Подобни търсения има и Р. Менендес-Пидал. Структурни аналогии между език и литература се установяват в редица трудове на руски автори: Б. Ларин, А. Бели и др. Западни учени търсят в езика два плана - явен и неявен и говорят /Е. Хол/ за открита и скрита култура. Тези два вида култура се свързват със съзнанието и парасъзнанието. И днес са актуални трудовете на едни от най-видните представители на зараждащата се семиотика: Ч. Пирс, Ч. Морис, Г. Фреге. Фердинанд дьо Сосюр разглежда езиковия знак в неговите два главни аспекта: конкретното и абстрактното значение на знака.

Въпреки противоречивостта на структуралната антропология на Клод Леви-Строс, идеята му за "глобалния знак" си е извоювала своето място в символогията.

Р. Барт въвежда идеята за специалното езиково поле, образуващо се между общия национален език и индивидуалния стил на писателя. М. Фуко, подобно на Барт, определя подобно езиково поле между индивидуалното научно твор-

чество и общовалидната научна теория.

От значение за език и мислене се оказва семиологичната хипотеза на американските езиковеди: Е. Сăпир и Б. Уърф за различията между отделните езици; различия, които най-често не се долавят от говорещите даден език, а се констатира от странични лица, които извършват сравненията. Структурата на езика е и структура на мисленето в най-общ смисъл. Историята на културата и на лингвистиката се преплитат тясно. Различни народи, както и различни индивиди по различен начин изграждат мисловно-езиковите си структури. Даже преводът най-често не е в състояние да превъзмогне коренните различия в семантиката както на отделни понятия и думи, така също и на цялостно изградения светоглед. От това не следва, че дадена езикова структура и система и свързаната с нея структура и система на мислене в различни народи и индивиди е на по-висок или по-нисък стадий на развитие. Съвременните естетически концепции все повече се ориентират към разглеждане на въпроса за единството между теорията на ези-

ка и теорията на изкуството върху основата на семиотиката. Те въвеждат и в теорията на изкуството знака като единство на "реално" и "идеално". Всяко произведение на изкуството, както и всеки отделен текст вече се анализира и оценява от позиция на отделна семиотична система, която принадлежи само и единствено на него.

В съгласие със сугестологичната теория и сугестопедичната практика възможностите на различните видове изкуства се използват най-често в синтетична форма:

ЛИТЕРАТУРАТА

В сугестопедията художественото слово заема централно място. Известни са неговите безкрайни сугестивни възможности да обхваща глобално явленията и да носи огромна информация, многопластова и многопланова, с едновременно обективно-субек-

тивен характер. Литературата е изкуство, което плътно се доближава до науката и същевременно играе ролята на "преводач" на други изкуства.

Учебниците по чужди езици на НИИ по сугестология, както и учебниците в сугестопедичните училища, носят характера на литературни творби според сугестопедичните изисквания за художествен образ.

Въпросът за сугестопедичните учебници в системата на глобализираното художествено изграждане на сугестопедичния учебен процес е разгледан отчасти в "Сугестопедично практическо ръководство за преподаватели по чужди езици" /Г. Лозанов, Е. Гатева/ и ще се разгледа отново в практическата част, която следва.

Глобализираното учебно съдържание се поднася в художествена форма. Обучението например по български език и математика в първи клас на сугестопедичните училища включва сугестопедични опери за деца, чиито либрета са оформени в специални илюстрирани книги.

ТЕАТЪРЪТ

В сугестопедията театралното изкуство е подчинено на условията за художествена игра. Актьорското майсторство изисква от артиста да притежава във висша степен талант и свързаните с него качества на личността: пластичен темперамент и характер, остра наблюдателност и проникателност, отлична памет, концентрация на вниманието, спокойствие, самообладание, жива фантазия и въображение, емоционалност от висш порядък, ясна дикция и интонационно богатство на говор и пеене, хармоничност на движения и мимика, изобщо богата физическа и душевна пластичност във всеки момент от работата му. А колко повече тези изисквания /заедно с психотерапевтичните/ са задължителни в работата на сугестопеда. Той е длъжен да разкрие резервите на обучавашите се, да разгъне тяхната физическа и психическа пластичност в учебния процес, при това в условия на пълна здравословна сигурност.

Известно е какво огромно въздействие са оказвали и оказват театърът, операта, киното, телевизията върху зрителите. Сугестопедията се стреми да

обхване възможностите, които драматургията в тези изкуства предлага за глобално въздействие и катарзис при поднасяне на информацията и да ги организира по специфичен начин в учебния процес. Учителите-сугестопеди се обучават повече или по-малко в реторика, актьорско майсторство, пластика, теория и практика на говор и пеене, в история на музиката и музикален анализ, естетика, история на изкуството и исторически стилове, психолингвистика, психотерапия и други дисциплини.

Сугестопедичният урок и учебният процес се изграждат като единно художествено цяло, в което преподавателите са главните вдъхновители в усвояването на знанията и тяхното практическо приложение от обучавашите се. Обучавашите се пък са включени в "играта" и им се предоставят богати възможности за честа и разнообразна персонификация и изява.

/В практическата част на настоящия труд ще се спрем конкретно на методологията на включването на изкуствата в цялостната тъкан на сугестопедичния учебен процес./

МУЗИКАТА

За ролята на това изкуство и неговото място в сугестопедията се отдели цяла глава в теоретичната част на настоящата работа. В практическата част отново ще засегнем някои въпроси на музикалния анализ, които са важни за преподавателите-сугестопеди, както и експерименталната работа, извършена по прилагането на това изкуство в сугестопедията.

В сугестопедията се прилагат музикални програми от цялостни циклични произведения, части от опери и песни, които подпомагат наред с другите сугестивни условия, създаването на концентриративна психорелаксация в обучаващите се.

В сугестопедичните училища в програмата по математика, роден език и др. се използват създадените за целите на сугестопедията детски опери.

ХОРЕОГРАФИЯТА

Както е известно, хореографията исторически е свързана с музиката и с поезията.

Грациозността и хармонията в движенията покоряват и възпитават.

В детските сугестопедични опери балетът до-разкрива естествено сюжета и художествената образност.

В сугестопедичните чуждоезикови курсове много от художествените дидактични песни са съобразени за изпълнение от обучаващите се в лек, подходящ танц, в някои случаи със съответни национални танцови стъпки и фигури.

ЖИВОПИС, ГРАФИКА, СКУЛПТУРА, АРХИТЕКТУРА, ФОТОГРАФИЯ, КИНО И ТЕЛЕВИЗИЯ

Сугестопедичните учебници са художествено оформени и илюстрирани с оригинална графика и цветни картини, които глобално обхващат сюжета в развитие: минало, настояще и бъдеще.

Сугестопедичните учебници, особено по чужди езици, включват репродукции от шедеври на световни майстори: живописци, скулптори и архитекти от цял свят.

Специално подбрани за целите на сугестопедичното обучение репродукции от световната класика влизат непосредствено в практиката. Например в чуждоезиковото обучение те намират място в разработъчните етапи като основа за монологична реч или беседа.

Дидактичните табла с глобализирана материя за периферно възприемане са илюстрирани с фонови картини, които имат най-често пряка или косвена връзка с текста.

Използването на художествена цветна фотография, особено в чуждоезиковите курсове, е широко застъпена. Обучаващите се имат възможност "да видят" най-забележителните творения на човешкия гений в областта на живописата, скулптурата и архитектурата посредством включването в художествената тъкан на учебника или на разработката на учебното съдържание на висококачествени диапозитиви, албуми, филмчета.

Детските сугестопедични опери и спектакли най-често са филмирани от телевизията и всяка година на определената дата се излъчват главно за децата

от сугестопедичните училища.

ДЕКОРАТИВНО И ПРИЛОЖНО ИЗКУСТВО

Естетическото въздействие на средата ни съпровожда във всеки миг от нашия живот и влияе съзнателно или не върху настроенята и чувствата ни.

В НИИ по сугестологията средата, в която се учи, се оформя естетически. Всички предмети и реквизити, които се използват в сугестопедията, се оценяват предварително и естетически. Цялостният интериор при сугестопедичното обучение е съобразен така, че да благоприятствува хармонизацията на преживяванията на обучаващите се по време на обучението.

ОБОБЩЕНИЯ

1. Човешкият мозък и психика отразяват и преобразуват сложния обективен свят на диалектичното единство: от една страна на закономерното, хармоничното, системно-структурното, причинно-следственото, а от друга - на случайното, дисхармоничното, аморфното. Тези две страни взаимно си влияят, обуславят се и се проникват една в друга. Тяхното отражение и "осмисляне" в съзнанието и парасъзнанието се проявява в сложния свят на човешкото познание, което съдържа отново в преработен вид тези две страни в единство. Съзнанието на човека се насочва към закономерното, хармоничното, системното - пряко свързани с практиката. Парасъзнанието на човека е което обхваща глобално цялата сложност на това диалектично единство и може да схваща в дисхармонията-хармония, в хармонията - дисхармония, в случайното - закономерното и обратно и т.н. Семиотичните системи от естествен и изкуствен порядък особено ярко доказват това.

Следователно сугестопедичното изкуство и глоба-

лизираното художествено изграждане на сугестопедичния процес трябва да се съобразяват с това диалектично единство.

2. В своето духовно и практическо познание човечеството непрекъснато се е ползувало, създавало е и е усъвършенствувало различни знакови системи, които взаимно си влияят и допълват. За сега е прието да се счита, че най-съвършената комуникативна система е езикът. Но бъдещето на надезиковите и неезиковите комуникации ще потвърди или отхвърли първенството на езиковата система.

На определен етап от развитието на обществото се появява по-подчертан стремеж към синтез на различни знакови системи. Набраният теоретичен и практически опит от действието на всяка една семиотична система в определена сфера на науката стига до изводи, подобни на тези от друга сфера. Поради това и възниква стремеж към синтез на научните познания за изграждане на по-обобщена система на научно познание. Това е широкото и общо стъпало, от което хоризонтите отново се разширяват и поставят проблеми за ново диференциране и

за нови научни анализи. Този синтез преминава през етапите на глобализации и обобщения на най-важните научни постижения.

Следователно сугестопедичното изкуство и глобализираното художествено изграждане на сугестопедичния процес се стремят да отговарят на тази тенденция за синтез на научните познания.

Като говорим за тенденциите към синтез на научните изводи, далече сме от мисълта за каквото и да е разтваряне на различните научни дисциплини или семиотичните системи една в друга или тяхното механистично транспониране.

3. Самата наука сугестология, която е теоретична основа на сугестопедията, се оказва естествено една от интегралните науки, защото е родена от съществуващите обществено-исторически изисквания за научен синтез. Тя стои в гранична област на отделни науки и синтезира генерални достижения и прогнози.

Във връзка с това в настоящия труд цитираме множество теоретични изводи, потвърдени в практиката, от областта на езикознанието, литера-

турознанието, теория и история на музиката, естетиката и най-много от сугестологията. Изводите от тези науки от друга страна подкрепят теоретичната основа на нашата теза за необходимостта от глобализирано художествено изграждане на сугестопедичния процес, както и за бъдещи разработки на принципите на сугестопедичното изкуство.

4. Обобщените научни изводи, които заемат централно място в сугестопедичното изкуство и представляват ядрото на дидактичната му страна, се поднасят в сугестопедичния процес чрез подходяща художествена организация /съобразно възрастовите особености/. Тази специфична сугестопедична художествена организация на учебния процес преследва основната цел на сугестологията и сугестопедията - да създаде в обучаващите се, както и в преподавателя, състояние на концентративна психорелаксация. Това особено психическо състояние от противоречиви компоненти /психическа концентрация и релаксация в едно и също време/ се оказва най-подходящото състояние на човека за разкриване на неговите възможности за учене и преподаване.

Експерименталната работа в НИИ по сугестология доказва, че някои произведения на изкуството могат много успешно да подпомагат сугестопедичния процес именно в тази негова най-главна цел.

5. Явлението внушение, което сугестологията проучва, е толкова универсално, че поради това е изключително сложно за пълно обяснение. То е свързано както със съзнанието, така също и още повече с парасъзнанието - в онази негова сфера, която има отношение към сложните и недокрай изяснени страни на фантазно-познавателната дейност на човека, въображението, вдъхновението, интуицията /генетичната плюс придобитата в настоящето/, творческите просветления, някои не добре изяснени състояния, предхождащи самия съзнателен вече творчески акт, състоянията на раздвоеност на съзнанието и др.

Известно е, че досега психологията и физиологията не са успели до край да обяснят сложните механизми на творческия процес. Богатият парасъзнаван свят на отражение, който е от изключителна важност за човека /както това доказва сугестоло-

гията/ е като че ли неуловим. Във всеки случай историята на научните постижения доказва и тук, че парасъзнанието не само подлежи на непрекъснато опознаване и използване, но и на организация и усъвършенстване. Няма съмнение, че парасъзнанието има отношение към резервните възможности на човека.

Оказва се, че глобализираното художествено изграждане на сугестопедичния процес, чрез използване на сугестопедично изкуство и на някои готови произведения на изкуството /което, както цитирахме, има полифункционален характер/ засилва ролята на внушението в учебния процес. Ако силата на внушението, както е добре известно от многобройни исторически и всекидневни примери, е такава, че може да разболява и дори да убива в някои случаи, то внушението, максимално организирано в неговите познати сфери и насочено в обратната посока, може да извършва "чудеса", приложено например в обучението.

6. При сугестопедичното художествено изграждане на учебния процес, както и при изготвянето на специални за целите на сугестопедията произведения: пиеси, опери, песни и др. сме се ръководили освен от гореизброените пет пункта, най-вече от психологията и физиологията на внушението: а/особености на сугестивните явления: директност, автоматизираност, бързина на сугестивната реализация, точност на сугестивните резултати, икономичност; б/ съзнавана и парасъзнавана психическа активност: парасъзнавана психическа активност по време на сън, парасъзнавана психическа активност по време на хипноза, парасъзнавана психическа активност в нормално будно състояние; в/ фазово обкръжение; г/ неспецифична психическа реактивност; д/ антисугестивни бариери и е/ средства на внушението в практиката: авторитет, инфантилизация, дуплановост /многоплановост/, интонация, ритъм, концертна псевдопасивност /концентративна психорелаксация/.

7. Развихме от гледна точка на сугестологията концепция за взаимодействието на говорните и музикалните интонации на базата: а/на взаимодействието на различни семиотични системи, които си влияят и допълват в своето развитие, б/ на синтеза на изкуствата, в/ на взаимопроникването на изкуства и наука и ролята на този синтез в познанието, г/ перспективите в използването на синтеза на надезикови и езикови системи в учебния процес.

Мелодията, като най-важно изразно средство в музикалната система, разгъвайки се хоризонтално във времето и в същото време носейки полифонично-хармоничните /вертикални/ връзки, се развива на базата на обобщаване на говорните интонации /говорни интонации в космополитичен смисъл/ и служи да закрепва комуникативните връзки вече на свое специфично логико-емоционално равнище и чрез своята знакова система. Така че въпреки наличието на сложни връзки между езика и музиката, двете знакови системи водят и напълно самостоятелен живот в рамките на системата си.

От своя страна мелодията непрекъснато обогатява

тява речта със своите специфични качества: метроритмична организираност, височинни съотношения, жанрови особености и ладови, хармонични и полифонични връзки. Под влияние на мелодията речта става по-звучна, по-цветиста, по-гъвкава, по-поетично-музикална, по-емоционално-логична, без да изгубва никога присъщата разнообразност на говорните интонации.

Тъй както езиците най-пълно отразяват взаимодействията и взаимното проникване на цивилизации и култури, на колективно народно творчество и на професионално творчество, така и музикалните интонации още по-сложно и пълно отразяват не само собствения си музикален космополитизъм, но и езиковия. Затова казваме, че литературата има метафоричен характер, а музиката - метонимичен. /Разбирано в широкия смисъл на тези понятия./

Чрез глобализираното художествено изграждане на сугестопедичния учебен процес се преодолява линейния характер на езика и речта, на комуникациите. Всички средства на внушението намират своя най-добър синтез и баланс именно в изкуството. В

художествената проза, в поезията, в музиката, в живописата и в танца многозначността на словото нараства неимоверно и се "излива" в други знакови системи, които на свой ред влияят и формират езика. В своя синтез научното и художественото мислене достигат до онази точка, в която формата се схваща като съдържание и обратно. Тогава се ражда нов код за предметите, явленията и отношенията между тях в пространството и времето. Тогава и връзките между изкуствата, физико-математическите и естествените науки и философията стават очевидни.

8. Характерът на знаковите системи на изкуствата, както и произходът и предназначението на изкуството правят от него една универсална форма на внушение, по-непосредствено въздействаща и възприемана, отколкото рязко абстрактните формално-логически системи от порядъка на физико-математическите.

В теоретичната част на настоящия труд проследихме как музикалното изкуство е съпътствувало човешкото съществуване от самото начало. Това в по-широк смисъл се отнася до изкуството като човешка дейност и познание въобще.

Сугестопедията търси оптималния естествен баланс на съчетаване възможностите на различните семиотични системи на изкуствата с тези на физико-математическите и другите науки. Така естествено се задоволяват потребностите на дейността на двете хемисфери на мозъка.

Изкуството винаги е подпомагало научните абстракции и то самото под влияние на научните постижения развива своите знакови и символични системи.

Затова считаме, че изкуството, организирано според теорията на сугестологията и сугестопедията, може да бъде извънредно ценен помощник в сугестопедичното обучение.

9. Във връзка с горните осем пункта-обобщения на теоретичната част на настоящия труд, както и на базата на дългогодишни опити и анализи на сугестопедичната учебна практика на НИИ по сугестология, изградихме практико-методическа част, свързана с глобализираното художествено изграждане на сугестопедичното изкуство. То се стреми да стъпи на здравата почва на класическото изкуство, в което дидактичното и художественото съдържание са намерили свършана художествена форма.

II ЧАСТ

ПРАКТИКА, МЕТОДОЛОГИЯ И ЕКСПЕРИМЕНТИ

Първи експерименти за глобализирано художествено изграждане на сугестопедичния учебен процес

Към 1971 година обучението по чужди езици в Института по сугестология се провеждаше в следните главни етапи: 1/ Дешифровка на новия материал. Извършваше се с помощта на превод, повторения и пълни обяснения върху лексико-граматичните единици, включени в урока. Урокът представляваше тематичен диалог /разговорник/, който съдържаше около 200 нови лексически единици и граматика. Диалозите биваха обикновено 10 на брой за целия курс по даден чужд език. Цялата подавана лексика в един курс от 24 дни по четири часа /45 мин./ дневно беше около 2000 лексически единици и основ-

ната граматика. 2/ Активен сеанс. Диалогът се изчиташе от преподавателя с така наречената "интонационна люлка", което ще рече: преподавателят четеше всяка нова дума или фраза на чуждия език няколко пъти или еднократно със следната динамика: средно силно, тихо и силно. Преводът се четеше от преподавателя тихо. 3/ Пасивен сеанс. Преподавателят изчиташе отново диалога, но този път художествено и на фона на музика, съставена от бавни части на произведения на предкласици. 4/ На следващия ден се извършваше разработка на диалога чрез етюди, разговори по двойки между курсистите, беседи, детски игри и песни, слушане и четене на текстове и др. Големият подаден материал се свеждаше до активиране на малка част от него. През ден се взимаше нов диалог.

В активния сеанс преподавателят четеше дидактичните диалози с тристъпната интонация, която най-често водеше до монотония, поради неизменното редуване на една и съща динамическа последователност. Имаше указания от време на време

"интонационната люлка" да се нарушава чрез пауза или неочаквана смяна на последованието, както и интонацията да носи емоционален пълнеж: нормална, нежно-нашепваща и тържествено-утвърдителна. Всички тези изисквания обаче най-често не се разбираха в техния психотерапевтичен смисъл и поради това не се изпълняваха. Така се стигаше до монотонност и липса на художественост на сеанса-рецитал.

Еднообразното неизменно редуване на една и съща динамика в интонацията на преподавателя, бавният и еднообразен ритъм на едностранчиво подбраната музика за фон на пасивния сеанс, затъмняването на залата, съществуването на неизменен начален и финален музикален сигнал за започване и край на сеанса, удобните за отпускане кресла на курсистите, тишината в института, меките и деликатни обноски на целия персонал, работещ в Института, дидактичният характер на тематичните диалози на употребяваните учебници, силно подчертаната "авторитетна поза" на преподавателя, който държеше на "особена" дистанция учениците си; детските игри и песни, развеселяващи и оживяващи обучение -

то, усиливаха ритуалните и плацебо-факторите, но не изграждаха цялостен художествен учебен процес.

Така забелязахме съществени методологически пропуски, които влизаха в противоречие до известна степен с теорията на сугестологията. С оглед да се избегнат тези пропуски и да се подобрят резултатите от сугестопедичното обучение, под контрола на д-р Г. Лозанов, ръководител на експерименталната работа в НИИ по сугестология, постепенно внесохме някои изменения в оформлението на методиката. Експерименталните данни потвърдиха верността на теоретичните ни виждания за тези изменения.

От м. февруари 1971 година започнахме първите системни експерименти за глобализирано художествено изграждане на сугестопедичния учебен процес. Въвеждането на класическо изкуство само по себе си компенсира в много отношения неразбирането и непохватността на някои преподаватели-сугестопеди към изискванията на специфичните психотерапевтични прийоми на работа.

Някои произведения на класическото изкуство отговарят напълно на психофизиологичните осно-

ви на сугестопедията, например, че всеки дразнител се асоциира, кодира, символизира и обобщава едновременно на съзнавано и парасъзнавано ниво. Класическият тип изкуство чрез формата и съдържанието /употребяваме все още тази терминология/ може във възможно най-синтезиран вид и за възможно най-кратко време да предаде огромно количество информация. Архитектониката на едно произведение от класически тип е съобразена със закона за златното сечение. То е все още мярката за съвършенство при хармоничния синтез на естетическите свойства на явленията и предметите: на прекрасното, възвишеното, трагичното, комичното, грозното, уродливото, ужасното в тях. Принципът на златното сечение е все още онази мярка, която отвежда твореца винаги до оптимизма при намиране на етичното разрешение на конфликтите; оптимизъм, разбираан като утвърждаване на смисъла на битието, във всичките му форми.

Класическият тип произведение осъществява внушението си по най-непосредствените пътища в психическата сфера. То разчита на настройката на парасъзнаваните механизми на човека при възприе-

мането, оценката и усвояването му, както и на творческото стимулиране и вдъхновение, което то поражда. Така внушението на класическия тип произведение е меко и напълно щадящо психиката на човека, защото големите майстори в изкуството се оказват удивително способни да вложат в творбите си хармонията на човешките чувства и разум, душевна мъдрост и чистота, трагизъм и жизнеутвърждаващ комизъм. Класическите произведения могат да създават условия за бърза, почти внезапна автоматизация при запомняне и практическо използване на дадена материя; за бърза биологична настройка в ритми, интонации, темпа, във всякакви форми и пространствено-временни отношения; създават условия за хипермнезия при максимално постигане на точност и минимален разход на психофизиологична енергия за единица време - при това в нормално будно състояние, без необходимостта от създаване на условия на хипноза или предварителен психически тренинг.

Човешкият мозък отразява едновременно системно-структурния характер на явлениято или предмета и неговата още по-богата аморфна същина. То-

зи "парадокс" е ярко изразен в творчеството на големите майстори в изкуството. При тях става доразвиването на най-ценното във формата и съдържанието от предходните епохи, но същевременно те правят и големите "нарушения" именно във формата и съдържанието, с което стават класици. И така изкуството е вървяло по този сложен диалектически път от зараждането си до днес.

Тънкият психологизъм на големите творци, резултат на вродена гениалност, талант, на творческо-практическа интуиция и логико-емоционално изграден светоглед, прави възможно тяхното новаторство в изкуството тогава, когато то тръгва по пътя на хипнотични и неконтролируеми от съзнанието и парасъзнанието въздействия.

Историята на изкуството е история на създаването на стереотипи и авторитети и тяхното частично разрушаване и утвърждаване на "нови". Например стана вече дума, че поетите от "Долче стил нуово", Данте, а после и Петрарка, се считат за родоначалници на една от най-съвършените поетични форми - сонета. Шекспир нарушава твърдо установената фор-

ма. Неговият сонет се състои от три катрена и завършващо двустишие. Това, разбира се, се отразява и на съдържанието. "Новият" сонет става класика. И Н. Лилиев, както и френските символисти, пишат сонети вече в нова форма. В театъра Шекспир доразвива всичко най-ценно от театъра на античността, на Комедия дел арте и т.н., но изнася на качествено нов етап, в духа на бъдещето, психологическото и катарзисното начало на театъра. Така той става вечният Шекспир. Шекспир вдъхновява Верди...

Историята на музиката е непрекъснат низ от подобни развития. Бетховен "нарушава" формата със своето Скерцо. Но това води до нови развития в съдържанието, в жанра. А късните му квартети? Те слагат начало на романтизма в неговото творчество, но начало и на романтизма в класическата музика въобще. Бетховен прави "нарушения" в рамките на голямата традиция и е велик класик. Вагнер революционизира оперната драматургия и става класик.

Хипермнезията, постигана чрез изкуството и при правилна организация на учебния процес, е из-

вестна от най-дълбока древност /запаметяването на староиндийските свещени книги, на старогръцкия епос, на еврейските псалми, на библейски и евангелски текстове на меси и литургии, както и в по-ново време на опери, инструментални концерти и много други/.

Ние казахме, че предмет на друго наше изследване ще бъдат въпросите за принципите и ролята на сугестопедичното изкуство, което е все още в процес на експериментиране и формиране. Нашият опит до тук и резултатите, които получихме, ни задължават да продължим и задълбочим изследователската работа. Едно е ясно, че сугестопедичното изкуство е един от най-важните помощници на сугестопедията.

Най-съществена роля в процесите на възприемане на художествената творба се пада на неспецифичната психическа реактивност на личността.

Във връзка с изключителната роля на неспецифичната психическа реактивност в процеса на възприемане на информацията ще цитираме като илюстрация една характерна преценка за въздействието на творбите на Дьолакроа, направена от Ш. Бодуар:

"Дневникът на Й. Дьолакроа":

"Но най-сетне, ще кажете навярно вие, какво е това тайнствено нещо, което Дьолакроа за чест и слава на нашия век е изразил по-добре от всеки друг? Невидимото, неосезаемото, мечтата, нервното възбуждение, душата; и той го е изразил - забележете добре, господине - с обичайните средства: контур и багра, и го е направил по-добре от всички; съвършено като завършен художник, прецизно като тънък литератор, красноречиво като пламенен композитор. Впрочем характерен симптом за духовното състояние на нашата епоха е стремежът на изкуствата, ако не да се заместват едно друго, то поне да си заимствуват нови сили.

Дьолакроа е най-сугестивният от всички художници."

В 1971 година в НИИ по сугестология се обучаваше паралелка ученици от десети клас на гимназията. В тяхното сугестопедично обучение по различните дисциплини започнахме експерименти за въвеждане на класическо изкуство в сугестопедичния учебен процес.

В 1971 година експериментирахме музикална програма от цялостни циклични произведения в сесията на чуждоезиковите курсове в Института, а в 1972 година - при сугестопедичното обучение в експерименталното 122 училище в София.

През есента на 1972 година експериментирахме в първи клас на 122 училище също така и детски мюзикъл "Деца на Венера" /Е. Гатева/ за обучението по четене и математика.

В 1974 година в смесен италианско-немски курс за ученици от Музикалната гимназия - София експериментирахме наред с опита за двуезично едновременно обучение и нов сугестопедичен учебник за чуждоезиково обучение, в който литература, драматургия, класическа музика, опера и живопис намериха търсения от нас синтез. /"Красива и древна", Е. Гатева, 1974 и 1978 г./

Базирайки се, както казахме, на сугестологичната теория и на експериментите на Г. Лозанов, предложихме от 1971 година различни експериментални програми. Тяхната цел е подпомагане създаването на условия за концентративна психорелаксация. Това са програмите от избрани циклични музикални

произведения на най-големите композитори на пред-класическа, класическа и романтична музика като концертен фон за сугестопедичното обучение на деца и възрастни по чужди езици и други учебни дисциплини /1971 г./, сугестопедични мюзикъли и опери за училищната сугестопедия /1972, 1974, 1975, 1978/, избрани класически песни и арии в обучението по различни учебни дисциплини и по чужди езици /1971/, художествено-дидактични песни, създадени за сугестопедичното обучение по чужди езици и по други дисциплини /1972 г./, художествени сугестопедични учебници по италиански /1974/ и по испански /1979/ езици, както и художествено оформени книги /либрета, песенни цикли и др./ за сугестопедичното обучение по четене и математика /1974/, художествени сюжетни картини за сугестопедичното обучение по чужди езици и други предмети /1974/, художествено-дидактични табла /1972/, репродукции от шедьоври на световно известни художници и скулптори /1974/ и др. Сугестопедичните учебници синтезират няколко изкуства.

Потвърдителни резултати за успешността на тези експериментални програми са публикувани от Г.

Лозанов в сп. "Сугестология и сугестопедия" кн.3/1975 г./ "Сугестологична теория на комуникациите и учебния процес"/, от П.Балевски в сп. "Сугестология и сугестопедия" кн.1/1975 /"Промени в ЕЕГ в процеса на запаметяването при обикновени и при сугестивни условия"/, от З.Даскалова в сп. "Народна просвета", кн.6/1980 г. /"За въздействието на изкуството при сугестопедичното обучение по математика в първи клас"/. Данни от непубликувани изследвания на Г.Лозанов и Е.Гатева за отражението на експерименталните художествени програми върху личността са предмет на отделна публикация.

Включването на цялостни музикални произведения като концерти в тъканта на сугестопедичния учебен процес превърнаха сеансите в рецитали, в най-важен сугестопедичен художествен ритуал. Той се помни дълго, повишава мотивацията и интересите към изучаваната материя, създава условия за концентративна психорелаксация, за разкриване на психо-физиологични резерви на личността по пътя на парасъзнаваната дейност при възприемане, асоцииране и осмисляне на подаваната по няколко канала информация.

В сугестопедията естетическото възпитание чрез изкуството се явява като страничен ефект наред с другия страничен ефект - психопрофилактичния. От една страна чрез изкуството се подава огромен дидактичен материал като се пести психофизиологична енергия /поради парасъзнаваното възприемане и осмисляне/, а от друга - като се използват мотивацията и интересите на обучаващите се към изучаваната материя /поднасяна с помощта на изкуството/ се добива страничният ефект - естетическото възпитание.

Въвеждането на класическия тип музика и живопис доведе естествено до художествено изграждане и оформяне на сугестопедичния учебник, до художествено изграждане на приемите и начините на работа на преподавателя, до художественост в разработването на цялостния преподаван материал, до артистично-психотерапевтично поведение на преподавателя, а най-важното - до промени в методологията на третиране средствата на внушението в сугестопедията. Например:

1. АВТОРИТЕТЪТ НА СУГЕСТОПЕДИЧНАТА СИСТЕМА НА ОБУЧЕНИЕ И ПРЕПОДАВАНЕ И АВТОРИТЕТЪТ НА ПРЕПОДАВАТЕЛЯ

Експериментално е доказано от Г. Лозанов /"Сугестология", 1971, сп. "Сугестология и сугестопедия", кн.3, 1975/, че авторитетът е един от най-силните плацебо-фактори в сугестопедията. Неговото участие е неизбежно, така както е неизбежно участието на плацебо-фактора, на условния рефлекс в каквато и да било дейност.

Посредством авторитета на източника на информация антисугестивните бариери на личността, която се обучава, се преоколяват леко и неусетно и обучаващият се по-бързо, по-леко, в по-голямо количество и по-трайно усвоява информацията. /Г. Лозанов описва на стр. 204 в книгата "Сугестология" /1971/ експерименти за влиянието на авторитета върху запаметяването./

Ролята на авторитета в комуникациите е от изключителна важност. Но силата, качествата и дълготрайността на авторитета са в зависимост от другите средства на внушението. Авторитетът трябва не-

прекъснато да се потвърждава. Ето защо свързването на сугестопедията с класическия тип изкуство е "предопределено" от самата същност на средствата на внушението, които са в неразривно единство /авторитетът на източника на информация; ритъма и интонацията на слово, музика, движение, форми; многоплановостта и инфантилизацията в комуникациите; състоянието на концентративна психорелаксация/.

Включването на подбрани за целите на сугестопедията произведения от класически тип увеличава силата и качествата на средствата на внушението: концертната музикална програма от произведения на Корели, Вивалди, Бах, Хендел, Купрен, Рамо, Хайдн, Моцарт, Бетховен, Брамс, Чайковски, П. Владигеров и др., както и песни и арии на Моцарт, Шуберт, Брамс, Шуман, Волф, Малер, Росини, Леонкавало, Верди, Пучини, Бизе, де Файа и много други; литературно-поетичните откъси от Данте, Петрарка, Бокачо, Леопарди, Кардучи, Пасколо, Деледа, Гинсбург, Амичис, Гьоте, Шилер, Хайне, Мопасан, Юго, Доде, Стендал, Шекспир, Бърнс, Киплинг, Сервантес, Галдос, Лара, Пушкин, Толстой и много дру-

ги; репродукции на шедьоври от Микеланджело, Рафаело, Леонардо да Винчи, Веласкес, Мурийо, Ел Греко и Гойа, Рембранд, Реноар, Дьолакроа, Брьогел, Моне, Писаро, В.В. Гог, Сезан, Левитан, Н. Рьорих, Пикасо, В. Димитров-Майстора и др.

Съприкосновението с образци на класическото изкуство, които правилно са асоциирани в сугестопедичния учебен процес, налага психологическо преустройство както в преподавателите, така и в обучавашите се и още повече в самата методика на обучение. Всеки преподавател изгражда своя собствена художествено-дидактична позиция в сугестопедията, която не е позицията на актьора, нито на режисьора, нито на диригента.

2. МНОГОПЛАНОВОСТТА НА ПОВЕДЕНИЕТО НА ПРЕПОДАВАТЕЛЯ И ОБУЧАВАЩИТЕ СЕ В СУГЕСТОПЕДИЯТА. ИНФАНТИЛИЗАЦИЯ

Първата среща на преподавателя в сугестопедичния учебен процес става по време на така наречената дешифровка на новия материал, която минаваше /в периода преди художественото изграждане

на сугестопедичния учебен процес / на предимно логическо равнище: вербално-логически обяснения по дидактичния материал. Детските игри, които се включваха тук-там в дешифровките и разработките, подказваха недвусмислено, че се дават за отмора и за освежаване. Самите игри и песни не носеха художествена стойност, а обслужваха механистично създаването на инфантилизация по време на обучението. Така инфантилизацията се разбираше най-често погрешно и не в нейния психотерапевтичен смисъл като отношение на доверие и спокойствие между преподавател и обучавачи се. "Колкото по-висок е авторитетът, толкова в по-голяма степен се развива инфантилизацията." /Г.Лозанов, 1971/

Преди глобализираното художествено изграждане на сугестопедичния учебен процес ролята на изкуството в сугестопедията се разбираше в някои случаи като механично прехвърляне на театрални теории в сугестопедията. Например преподавателят започна да демонстрира "актьорско майсторство" и "преживявания" на "ролята си", като същевременно изискваше и от обучавачите се актьорски изяви в изигра-

ването на етюди, провеждане разговори по двойки, изиграване на неподготвени ролеви ситуации и др. Но в сугестопедията се търсят всички възможни пътища за обучение без стресови състояния, защото първата и най-главна цел е да създава в обучавачите се и в преподавателите състояние на концентративна психорелаксация, при която се разкриват резерви.

Още от самото начало си давахме ясна сметка, че класната стая не е сцена. Артистичните похвати и средства в сугестопедията са далече от познатите в педагогиката "превъплъщения" на учители и ученици в актьори. Известни са например в италианската педагогика /от времето на някои модификации на системата на М.Монтесори/ комични ситуации от типа на създаването на истински пародии на представления по литература и история.

За глобализираното художествено изграждане на сугестопедичния учебен процес и ролята на многоплановостта и инфантилизацията в него взехме предвид множество теоретични съображения относно същността и значението на изкуството от теория, история, философия и психология на изкуството. Литера-

турата и музиката според редица автори /А. Баум - гартен, Й. Винкелман, Г. Лесинг, Й. Кант, Ф. Шелинг, Г. Хегел, Ф. Шилер, В. Гьоте, Х. Хайне, Т. Ман, Б. Брехт, К. Маркс, Ф. Енгелс, Д. Дидро, Ш. Бодлер, М. Гюйо, Б. Кроче, Ф. де Санктис, Ф. Флора, Е. Дзола, В. Белински, Н. Чернишевски, Л. Толстой, В. И. Ленин, Л. Виготски, А. Лосев, Л. Тимофеев, М. Каган, Ю. Боров, М. Алпатов, К. Станиславски, К. Розеншилд, Б. Левик, В. Конен, М. Друскин, Б. Асафиев, Л. Мазел, В. Теплов, И. Назаренко, П. Зарев, И. Паси, К. Горанов, С. Джуджев, М. Арнаудов, П. Стоянов и др./

Преподавателят-сугестопед, както вече казахме, трябва да притежава и качества на отличен актьор и в същото време сугестопедията изисква той да бяга от такава роля. Преподавателят трябва да познава добре някои важни прийоми от работата на диригента, на режисьора, на артиста, на психотерапевта, да познава добре състоянието на зрителя и на слушателя. Преподавателят-сугестопед от първия момент на срещата си с обучавашите се трябва да обхване всеки един участник, да го заинтригува от материята и "играта", да го насочи и много де-

ликатно да му подсказе кога и как да се включи спонтанно в нея. Тук не можем да използваме буквално теориите за подготовка на актьори, режисьори, сценаристи, диригенти и др., защото целта, както казахме, на сугестопедията е съвсем различна от целта, която теориите за подготовка на артисти преследват. Но сугестопедията изучава драматургичните теории и школи, за да претвори по свой начин най-удобните за нейните цели прийоми от театъра.

В сугестопедията обучавашите се и обучавашият трябва винаги да се намират "на ръба" на изкуството и на дидактиката, да могат по своя воля и желание да "влизат" в сугестопедичното изкуство и да "излизат" от него.

"Катарзисът при питагорейците обхваща целия човек, а не само неговата нравственост. Това е "пречистване", а не резултат от нравствени усилия. Тайната на питагорейския и въобще на античния катарзис се заключава в проясняването на самия инстинкт на живота. Това е такъв дълбок синтез, в който е невъзможно да се отдели душата от тялото, моралът от инстинкта и красотата от здравето...

... за нас е очевиден природният, естествен, дълбоко физиологичен характер на питагорейския катарзис." /А.Ф.Лосев/

Сугестопедичното изкуство включва оригинални класически произведения, съвременни произведения от класически тип, художествени учебници и помагала, добре дозирано използване на художествени нагледни средства, художествено оформени игри и "игра на театър" с непрекъснати персонафикации на преподавателите и обучаващи се. Във връзка с многофункционалния характер и на сугестопедичното изкуство, което включва изкуството и на психотерапията, изпъква на преден план особеното внимание, което се отдава на катарзисния характер на изкуството. Глобализираното художествено изграждане на сугестопедията взема пред вид катарзисния характер на изкуството в неговите най-широки прояви и при различните възрасти: в играта, в дейностите, в "изкуството за изкуството", във въображението, фантазията, логичното, метафизичното и мистичното мислене на човека, в логико-емоционалните просветления и интуитивните решения, в мотивацията и в интересите на личността. Затова

за сугестопедията са важни /в този смисъл на търсения/ принципите и значението на гръцкия театър на античността, на гръцките маски, на Дионисиевите и Аполоновите тържества, на трагедиите и комедиите. Изкуството на театъра за старите гърци е било естествена необходимост за всеки гражданин. В боговете и в богоподобните герои на Омир и Есхил, в психологически силните характери на Софокъл, в контрастните по дух личности на Еврипид, в битовите герои на Аристофан древните гърци са се виждали като в огледало и са пречиствали дух и тяло.

Катарзисното начало на античния театър е преминало впоследствие не само в по-нататъшното развитие на театъра, но и в останалите изкуства чак до днешно време. Разбира се, в подобен смисъл това начало стои в основата и на всички фолклорни обичаи, обреди и ритуали от най-примитивните опити до днес. Но гръцкият начин на мислене е изградил една от най-стройните системи за въздействие на изкуството върху зрители и участници в представления и ритуали, в обреди и обичаи. Превръщането на самото място, където се провежда театърът, в място

за отреагиране и очистване от психотравми, както и за психопрофилактика /в днешния смисъл на думата/, говори за пълното разбиране на гърците относно катарзисния характер на изкуството, което само чрез парасъзнаваните механизми на възприемането и осмислянето му може да играе своята психотерапевтична роля.

И така катарзисното начало на античното изкуство на театъра преминава в основата на развилия се по-късно римски театър /тържествата в чест на бога Сатурн, ритуалните погребения, театъра на мимоведите и ателаните, театъра на Плавт, Сенека и Теренции/, в театъра на Средновековието /селските и кукерски игри, игрите на скоморохите, на шпилманите, жонгльорите, литургийните драми и мистерии на християнството/, в театъра на Ренесансова Италия /Ариосто, Макиавели, Комедия дел Арте със своите прочути маски - типични персонажи за всички времена и темпераменти/, в театъра на Испания /Сервантес, Лопе де Вега, Калдерон/, в театъра на Англия с вечния Шекспир, в театъра на класицизма на Франция /Рабле, Корней, Расин, Молиер/, в обновителния

театър на К.Голдони, на Волтер, Русо и Бомарше, в зараждащия се след Петър I руски театър, в немския театър на Лесинг и на движението "Буря и натиск", в театъра на Гьоте и Шилер, в театъра на Романтизма /Байрон, Юго и др./, в големия театър на Русия от 19 век /Грибоедов, Пушкин, Лермонтов, Гогол, Чехов, Толстой, Станиславски и неговата школа, Горки/, в театъра на новото време /Ибсен, Нушич, Шоу, Уайлд, Брехт, Йонеско и др./.

Големият театър на всички времена е повлиял и музиката във всички времена. Концепциите за оперно-драматургично изграждане идват и от театъра, и от развоя на самата музика. Те от своя страна оказват влияние на сонатно-симфоничното мислене и драматургичното развитие в симфониите, сонатите, инструменталните концерти и даже в песните. Глух слага началото на важната реформа в операта, която впоследствие води до големите промени в музикалното мислене. Той създава музикалната драма, зародила се не случайно в творчеството на италианския композитор Кл. Монтеверди и намерила пълен разцвет в творчеството на Г.Хендел, В.А.Моцарт и по-

късно в творчеството на Р. Вагнер. Драматургичните принципи в преобразуван вид ще срещнем, както казахме вече, в симфониите и концертите, в песните на големите майстори от епохите на предкласиката, класиката и романтизма в музикалното изкуство, та до днес.

Както казахме в първата част на книгата, в главата за развоя на езика и музиката, музикалната драма и повлияната от нея инструментална музика се раждат в една епоха, изпълнена с вътрешни борби и противоречия. Това е времето след Контрареформата. Езикът с възможностите на своята всеобхватна семиотична система е повлиял силно музикалното мислене. То чрез своята знакова система на друг и нов етап доразвива естетическите и етичните идеи на новото време. Връзката с античните принципи за катарзисното начало в изкуството е възстановена.

В сугестопедията катарзисът от изкуството засяга и обучаващите се, и преподавателите. Парасъзнаваните механизми на психиката "задвижват" извънредно много "подтиснати" участъци в личността, които в процеса на сугестопедичното обучение се включ-

ват. При това в сугестопедията не се стига до психоанализа по Фройд, нито до психодрамата на Морено. Мотивацията и интересите в изучаваната материя при сугестопедичното обучение "отвеждат" вниманието от "болното място". Катарзисът се извършва парасъзнателно и следи не остават.

Катарзисът е една от главните страни и на въпроса за връзката между инфантилизацията, авторитета и многоплановостта в поведението на преподавателя-сугестопед, за многоплановостта в подаването и възприемането на информацията по време на обучението, за многоплановостта в поведението на обучаващите се, за непрекъснатите персонификации по време на обучение, както от страна на преподавателя-сугестопед, така и на обучаващите се по сугестопедичната учебна система.

В сугестопедията освен използването на възможностите на изкуството за по-бързо и директно усвояване на голямо количество информация, се държи сметка винаги за умелото съчетаване на изкуството с дидактиката. Чрез изкуството се подава конкретен учебно-познавателен материал, който трябва да се

овладее по законите на науката: да се възприемат , осмислят и запаметят закономерности и важни подробности; творчески да се претворят в нови варианти в условията на ускорено обучение и при строг здравословен режим. Художественото и дидактичното трябва да намерят най-балансираната форма на синтез.

При глобализираното художествено изграждане на сугестопедичния учебен процес важноста и значението на урока се пренесе естествено в художествената ритуалност на концертните сеанси и в наблюдаването от децата на детските сугестопедични опери или други спектакли, чрез които се подава новото учебно съдържание. Преустройството в построяването и провеждането на урока доведе до промени и в неговата репродукция, в оформянето на учебното съдържание в учебници, помагала и нагледни средства, в начините на "изпитване" и контрол, в изработването на сугестопедични тестове за отчитане на резултатите от обучението.

"Бал с маски в двореца на Медичите"-последен урок в курса по италиански език/месец декември 1981 г. в НИИ по сугестология, София/.

Фиг.1-"декори"/персонажите от Комедия дел Арте/, Фиг.2-и 3-концертни сеанси, Фиг.4,5,6-"решетици"към разработките на темата.



Фиг. 1



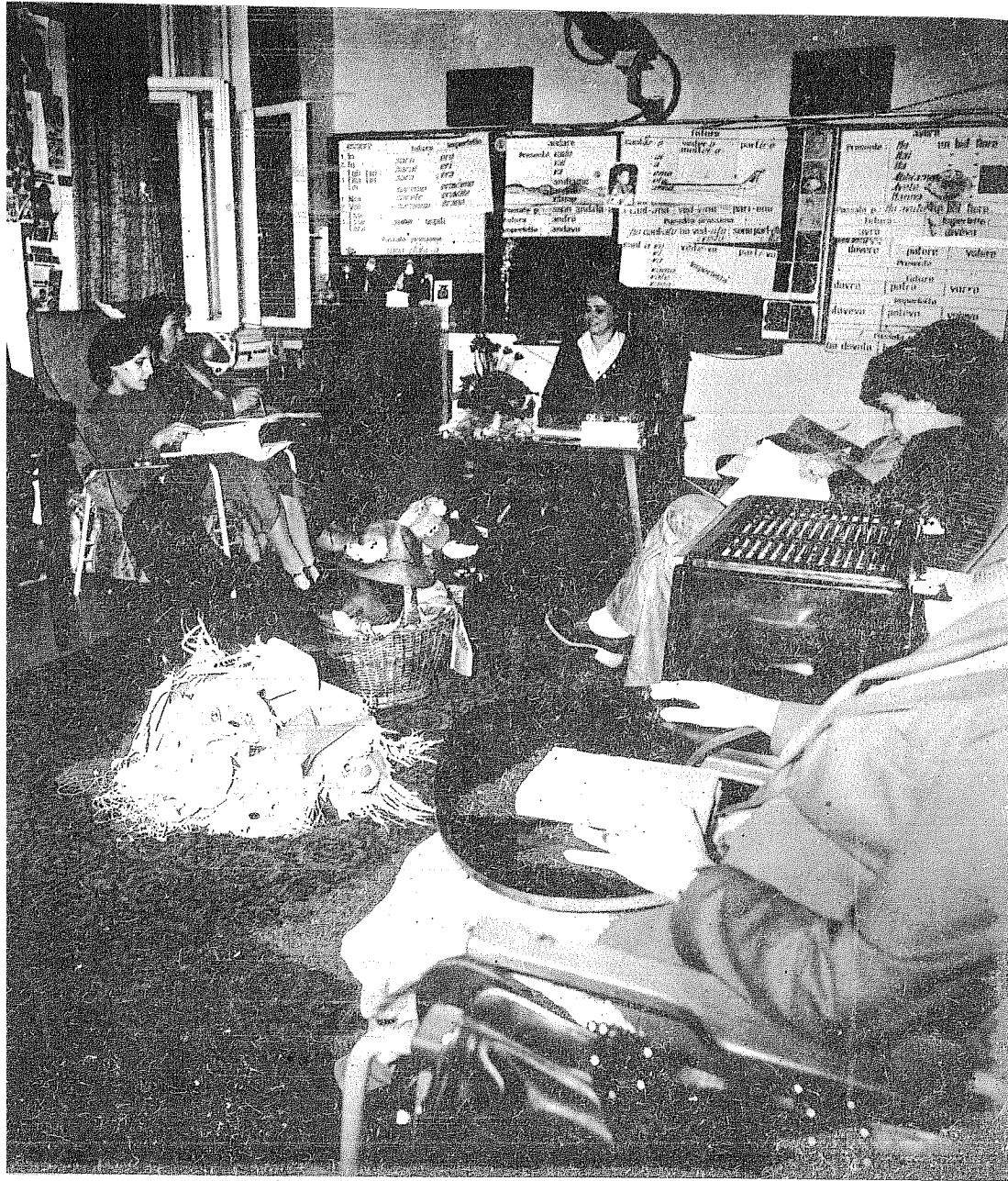
Фиг. 2



Фиг. 3



Фиг. 4



Фиг. 5



Фиг. 6

3. РИТЪМЪТ И ИНТОНАЦИЯТА В СУГЕСТОПЕДИЯТА

Значението на тези психофизиологически средства на внушението в комуникациите е разгледано на широко в книгата на Г. Лозанов "Сугестология" и в раздела "Развитие на език и музика" на настоящата книга. Експериментални данни във връзка с този въпрос са публикувани в книгата "Сугестология" /стр. 234-244 на българското издание от 1971 г./.

Описаните експерименти са направени на базата на тристъпната "интонационна люлка" и "фоновата" музика от бавните части на предкласически музикални произведения в обучението по чужди езици. Най-важните изводи от тези експерименти, които ни послужиха като основа при въвеждането на глобализираното художествено изграждане на сугестопедичния учебен процес, са следните: а/ "интонационното поднасяне изиграва положителна роля тогава, когато се явява израз на авторитета; б/ авторитетът се отразява положително на трайното запаметяване тогава, когато намери приемлива външна форма, удовлетворява

ща очакването на изследваните." /Г. Лозанов/

В музиката ритъм и интонация са основни изрази средства. В сугестопедията те са основни средства на внушението. Самата семиотична система на музиката предполага богато парасъзнавано възприемане и усвояване на информацията. Парасъзнаваното възприемане на информацията се третира от сугестологията и сугестопедията като предпоставка за интензивност на цялостния учебен процес, за създаване на състояния на хипермнезия и повишена креативност до разкриване на резервни възможности на личността в условията на концентративна психорелаксация и при спазване на строга психофизиологична хигиена.

За глобализираното художествено изграждане на сугестопедичния учебен процес въпросът за ритъма и интонацията е основен и затова в нашата работа от значение са също така експерименталните и теоретичните съображения на редица автори относно въздействието на ритъма. Още В. Вунд експериментира и пише за ритъма в "Основи на физиологичната психология". Е. Мойман, Р. Мак Дъгал, Х. Удроу и др. експериментират възприемането на ритъм при поетич-

ните стъпки ямб, хорей и дактил. Бихевиористите извършват многобройни експерименти и наблюдения върху моторните реакции при възприемането на ритъма /Р.Степсън, Р.Лундин/. Гешалтпсихолозите както и други изследователи откриват цялостното възприемане на ритмичния модел като напълно неосъзнат процес /К.Кофка, В.Кьолер, Х.Вернер, Ф.Зандер, П.Фрес и др./.

П.Фрес и други автори извършват опити във връзка с изучаване възприемането на ритмични структури и временни съотношения /кратко и продължително времетраене/ при слушане на музикални отрязъци от подопитни лица и в някои случаи наблюдават настъпваща синхронизация на движенията. Други изследвания третираат въпроси относно влиянието и въздействието на различните музикални изпълнения /С.Сийрс, А.Хартман, С.Сейшър и др./.

Съветските автори проучват въпросите на ритъма в единство с въпросите за възпитанието на музикални, речеви и конструкторски способности на човека /А.Лурия, А.Н.Леонтиев, С.Рубинщайн, П.Галперин, Н.Гарбузов, Г.Гершуни, Г.Орлов, Б.Теплов, Б.Асафиев, К.Тарасова и много други/.

4. КОНЦЕНТРАТИВНА ПСИХОРЕЛАКСАЦИЯ

Това е състоянието на обучаващия се, което сугестопедията преследва чрез цялостната организация на учебния процес. Характеризира се с логико-емоционална концентрация при липса на психофизиологическо напрежение, на стресово състояние и се осъществява на фона на хармонизацията на различни пластове на съзнанието и на парасъзнанието.

Експериментите на Г.Лозанов показват /стр. 246-253 "Сугестология", 1971/, че: "Състоянието на концертна псевдопасивност при сугестивна ситуация се създава както от механизмите на авторитета и инфантилизацията, така и от интонацията, ритъма и др., но то може да се подпомогне и като се създаде подходящ музикален фон, както е при много от нашите сугестопедични сеанси."

Както вече многократно се посочи, средствата на внушението в комуникациите действуват в неразривно единство и взаимно се обуславят. Всички те обаче в основата си се реализират чрез неспецифичната психическа реактивност.

Вече писахме за причините, които ни накараха да включим в сугестопедичното обучение концертните програми и тяхното значение за създаването на условия за концентративна психорелаксация. Теоретичните основания за подбора на музикалните произведения в сугестопедичните сеанси са следните:

1. Да подпомагат създаването на така търсената от сугестологията и сугестопедията концертна псевдопасивност /впоследствие наречена концентративна психорелаксация/ по време на учебния процес, при която се разкриват резерви на личността.

2. Произведенията да отговарят на психофизиологичните основи на внушението: а/ да стимулират съзнаваната и парасъзнаваната психическа активност в нейния неразкъсваем комплекс по време на учене, б/ да подпомагат хармонизацията на личността чрез сложните подпрагови дразнители на звукове и форми, както и чрез различните периферни перцепции, включени във фазовото обкръжение и неспецифичната психическа реактивност, в/ да спомагат за по-леко преодоляване на антисугестивните бариери, г/ да засилват ролята на средствата на внушението.

Като имахме пред вид теорията на музиката и музикалния анализ, нашето внимание веднага се насочи към произведенията от класически тип, които отговарят на теоретичните изисквания на сугестологията и сугестопедията.

"Комплексността на системата от изразни средства се проявява преди всичко в това, че музиката въздейства чрез тях и тяхната организация на различни "пластове" на психиката - на емоционалната и на интелектуалната сфера, както и на мотордвигателните реакции /чрез динамиката, ритъма, а също така и чрез височинните съотношения и изменението им/. Психологията е доказала, че те предизвикват несъзнателно напрежение на гласовия апарат. Социалната същност на музикалното изкуство не може да не засегне и биологичната природа на човека. То въздейства на самия организъм, на нервната система, на най-простите му рефлексии и на жизнения му социален опит." /П. Стоянов, 1969/

Изразните средства на класическото музикално изкуство въздействуват винаги в цялостен комплекс, осъществен като съвършена форма, разкриваща съдър-

жание с общочовешко значение. Сложността на комплекса не би могъл да се схваща другояче освен парасъзнавано. Известно е какви неприятни преживявания имат професионалистите в сферата на изкуствата при непосредственото възприемане на художествено произведение, ако то става само чрез съзнателния апарат. Аналитико-оценъчната дейност на съзнанието блокира възможностите на парасъзнанието и преживяването е задушено, изкривено от непрекъснатия логически анализ на всеки детайл. При това опасността от погрешни оценки се увеличава.

В "Работата на актьора върху ролята" К.С. Станиславски пише: "Ролята на чувственото опознаване, или на анализа, е толкова важна при творческия процес, че само с негова помощ може да се навлезе в областта на несъзнателното, която, както е известно, е девет десети от целия живот на човека или на ролята и при това е най-важната му част. По такъв начин за ума остава само една десета част от живота на човека или на ролята, а деветте десети, най-важната част от живота на ролята, се опознава от артиста чрез творческата интуиция, артистическия

инстинкт и свръхсъзнателния усет."

Очевидно Станиславски е разбирал несъзнаваното в много по-широк и модерен смисъл, отколкото това е изглеждало тогава. Известно е, че неговата научна добросъвестност при изграждането на системата за подготовка на актьори го е отвела естествено до физиологията на висшата нервна дейност и до психологията, до теориите на И.П.Павлов за условните рефлексии, на В.Бехтерев за социалната сугестия, на Т.Рибо за афектната памет, до индуската религиозно-философска система за концентриране на мисълта.

3. В сугестопедията строго се отчитат възрастовите и психологическите особености на обучаващите се и обучаващия. Затова и сугестопедичната методика е различна в зависимост от конкретните условия. Така например в чуждоезиковото обучение при децата сугестопедичните сеанси и разработки са оформени по различен начин от тези при възрастните. Състоянието на концентративна психорелаксация се постига с по-различни средства при децата. Особено внимание в това отношение се отдава на децата в пубертетната възраст. Някои от тези съобра-

жения са отразени в "Практическо ръководство..."
/Г. Лозанов, Е. Гатева, 1981/.

Във връзка с подбора на музикалните произведения и ролята на изразните средства в музикалните форми /като фактори за създаване на концентративна психорелаксация/ ще изложим накратко и схематично най-важните им черти на основата на европейската теория на музиката.

От друга страна такъв един музикален анализ ще даде известна представа за практическата насоченост на музикалната подготовка, която трябва да имат преподавателите-сугестопеди.

МУЗИКАЛНИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА

Фактура

Музикалната материя може да бъде изложена едногласно и многогласно. Многогласното изложение може от своя страна да бъде а/ хомофонно - с водещо значение на един от гласовете, а другите се явяват като хармоничен /акордов/ съпровод или б/ полифонично - всички участващи гласове имат свои самостоятелни и еднакво важни мелодични линии. Най-често в художествената практика музикалният материал бива излаган посредством смесен тип фактура. Смяната на хомофонно с полифонично изложение и обратно е винаги психологически обоснована.

Мелодия

"Линеарно" изложената музикална мисъл съдържа в себе си сложния комплекс от височинни и ритмични съотношения на тоновете, от ладово - полифонични и хармонични връзки в хоризонтален мажорно-минорен и във вертикален план, динамични

оттенъци и темпови разнообразия. В мелодията най-пълно се изявява изразителността и силата на въздействие на музикалните интонации. За тях вече писахме, че са особени прояви на човешкото надезиково мислене, на вечното съжителство на различни семиотични системи, които човек създава и използва в практиката си.

Значимостта на музикалния тематизъм и неговото развитие зависят от значимостта и богатството на мелодията. Най-важните психофизиологически въздействия са свързани непосредствено с начините на изграждане на мелодичната линия. Нарастването и спадането на напрежението е свързано с възходящи и низходящи движения, с върхове и каденци /край/ на мелодията; с постепенни или скокообразни ходове и тяхното запълване, с тонални конфликти, породени от модулации в отделени тоналности и тяхното свързване, със съотношението на кулминационната зона и останалите тонални зони и т.н.

Мелодията въздействува силно и когато прозвучава напълно самостоятелно без хармонизация, без съпровод, едногласно. Не само фолклорни изпълнения ни убеждават в това, но и множество пиеси, написани и изпълнявани от соло цигулка, флейта и др.

Хармония

Всеки тон от мелодията можем едновременно "да чуваме" и като акордов тон, т.е. като един от едновременно звучащи най-малко три тона, подредени по терци. Връзките между отделните тонове и акорди могат да се възприемат в рамките на определена ладово-тонална система, но могат и да не се възприемат в определена тоналност. /

Хармонията дооцветява и обогатява мелодията, спомага за нарастване или спадане на на-

прежението: в някои случаи например честата смяна на хармоничните последования прави мелодията по-напрегната и обратно - по-окупнените функционални комплекси на хармонизацията правят мелодията по-спокойна /но винаги в зависимост и от останалите музикално-изразни средства/.

Хармонията играе първостепенна роля при съподчинителността на частите на музикалната форма и движи нейното развитие.

От тризвучията /акордите/ в мажорно-минорната музикална система най-важно значение имат главните тризвучия на I степен - тоническото, на IV степен - субдоминантовото и на V степен-доминантовото. Тризвучията върху другите степени са второстепенни, но те допълнително обогатяват хармонизацията. Напрежението и кулминациите в музиката нарастват чрез движението от тоническите тризвучия през субдоминантовите към доминантовите. Разрешението настъпва в тоническите тризвучия и най-вече в каденците - края на музикалните изречения. /TSK 6⁴ DT/

- T - тонически акорд /на I или ⁴VI степен/
- S - субдоминантов акорд /на IV или II степен/
- K 6⁴ - тонически акорд, чийто басов тон е V степен на тоналността и поради това носи белези на доминантов акорд
- D - доминантов акорд /на V, III и VII степен/

Ритъм и метрум

Ритъмът внася порядък и яснота във всяко движение. Той е свързан естествено с мисълта и говорната интонация, с емоциите и преживяванията, с пулса, с дишането, с различните видове движения при различните душевни и физически състояния на човека. Затова и в музиката е отразено естественото съответствие - по-голямата

активност е свързана с по-чести движения и обратно. От друга страна ритъмът е свързан и с височинните съотношения, със скоковете и равномерността в мелодичната линия, както и с останалите музикално-изразни средства.

Ритъмът е свързан неразривно с метричната организация. Тя може да бъде строга, акцентна метрика в двата основни вида: двувременна и три-временна. Но метричната организация може да бъде и от типа на безмензурния фолклор или на импровизационното "рубато".

Метроритмиката в музиката е добила традиционни построения, които в зависимост от етнически, исторически и социални условия са намирали съответно място в различните жанрове и стилове на музикалното изкуство.

Разнообразието на ритми и тяхната смяна в музикалното творчество е свързано с развитието на формата и никога не е случайно, а изразява смяна в психологическия строй. Това важи както за малките форми, така и за крупните музикални форми, в които ритъмът създава пропорционално равновесие на частите към цялото.

Тембър и регистър

Различната оцветеност на звуковете живо очертава музикалните образи и стимулира развитието на формата чрез пренасянето на тематичния материал в различни темброви пластове на инструменти и гласове.

Темпо

Темпото съществува в мелодията и в ритъма. То определя абсолютното времетраене на тоновете. То определя скоростта, с която дадено музикално произведение ще прозвучи. Свързано е

непосредствено с психологията на музикалните образи. Мени се с измененията, които настъпват в тях.

Особена роля играе в цикличните форми, където нюансира контрастните теми вътре в частите както и музикалните образи в отделните части /които са в различни темпа/. Така например цикличните произведения в сонатна форма сякаш са съобразени с четирите главни темперамента в човека: холеричен, меланхоличен, флегматичен и сангвиничен. Стремешът към уравнивост на тези основни темпераментови черти на човека са отразени в свършената класическа сонатна форма на Виенските класици: първа част - сонатно алегро, бързо с драматичен характер; втора част - бавна, лирична, в тричастна, вариационна или сонатна форма; трета част - обикновено менует или скерцо - в умерено темпо и четвърта част - пак бърза, най-често във форма на рондо.

Темпата се групират в три главни вида:

- 1/ Бавни, с 40-80 пулсации в минута
- 2/ Умерени, с 80-104 пулсации в минута
- 3/ Бързи, със 104-208 пулсации в минута.

/По К.Константинов, 1957/

Динамика

Динамиката е пряко свързана с мисленето, с чувствата и човешката реч, с повишаването или понижаването на гласа и е в зависимост от психологическото състояние. От тук и различните видове динамика в музиката изразяват силата на напрежението, на радостта, на вглъбеността в човека. Главно три вида динамика нюансират преживяването: силно, средно силно и тихо.

МУЗИКАЛЕН ТЕМАТИЗЪМ

Музикалната тема е ядрото, от което се развива музикалното произведение с цялата си повече или по-малко сложна архитектуроника. Темата прозвучава като относително кратка характерна мелодия, в която е заложено цялото бъдещо развитие на произведението.

Но в развитието на музикалното произведение решаваща роля играе контрастът - противопоставянето на главната тема на друга тема или теми. Третирането на темите от отделните композитори, школи и направления е въпрос на стилово и жанрово изграждане на музикалните образи и тяхното психофизиологическо въздействие.

ЧАСТИТЕ НА ФОРМАТА

Въведение - проявява силна устременост към експозицията, която следва. Може да бъде и със самостоятелен тематичен материал.

Експозиция - най-важната част на формата, в която се излага тематичен материал. В зависимост от изразните средства се постига пълното му възприемане от слушателя. Експозицията може да бъде проста, съдържаща една тема в главна тоналност и модулации в близки тоналности. Експозицията може да съдържа и повече теми в една и съща тоналност или в различни тоналности.

Преход - свързва две части или две теми.

Средна част - разработка на тематичния материал, контрастиране на темите в хармонично и полифонично отношение, модулации.

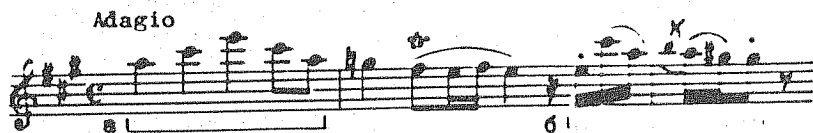
Реприза - възвръщане на основния тематичен материал и неговото утвърждаване.

Заключение - резюме на цялото музикално произведение.

СТРОЕЖ НА МУЗИКАЛНАТА РЕЧ

1. Част от формата, отделена с цезура /пауза, дъх/, представлява построение. То притежава минимална степен на завършеност в рамките на два до четири такта. Дялът е по-голяма част от формата с относителна завършеност – например дялове са въведението, експозицията, репризата и т.н.

2. Най-малкото построение е мотивът. Той е основата на темата и се определя от характерен ритмо-интонационен ход.



3. Най-малко два мотива образуват фраза.

4. Две фрази образуват полуизречение, което представлява относително завършена музикална мисъл. Краят ѝ е обикновено полукаденца / D / или несъвършена пълна каденца / T /.

Класическото полуизречение се състои от четири такта.

Правилната фразировка, т.е. правилното "дишане" при изпълнението на музикалното произведение е от много важно психофизиологическо значение при възприемане на творбата.

5. Две непосредствено следващи музикални полуизречения, от които първото е главно, а второто – подчинено, отговор, образуват период. В класическия период главното полуизречение завършва с несъвършено заключение: на тоническа терца или квинта или с полузаключение на доминанта. Второто полуизречение завършва със съвършено заключение на тоника. Периодите биват еднотонални или модулативни, т.е. започват в една тоналност, а завършват в друга.

МУЗИКАЛНИ ФОРМИ

Прости музикални форми

1. Период, който може да съществува като самостоятелна музикална форма, представлява проста едночастна форма.

Експозиционният период е формата, в която се излага тематичният материал в цикличните музикални форми: соната, симфония, инструментален концерт и др.

В проста едночастна форма се изграждат и много песни и малки инструментални пиеси – така наречената "куплетна форма". Използува се и като тема на вариации.

Периодът може да има и повторен строеж.

Например в проста едночастна форма е написана песента "В прекрасния месец май" оп.48 от Й.Брамс, включена в сугестопедичното обучение по немски език / № 1/.

2. Проста двуделна форма – състои се от два периода. Обикновено главните им полуизречения са различни, а подчинените им – еднакви.

ПЕРИОД "а"

1-во гл.полуизречение / 2-ро подчинено

ПЕРИОД "б"

3-то главно / 4 подчинено / = 2-ро или 3-то /

В тази форма най-често са развити песни и инструментални пиеси, както и темите в цикличните произведения. Например песента "Люлчена песен" оп.49, № 4 от Й.Брамс, включена в музикалната програма за сугестопедичното обучение по немски език / № 2/.

3. Проста триделна форма – състои се от три дяла: период, период или изречение, период.

Вторият дял внася контраст. Цялата форма носи по-голямо интонационно богатство. В тази форма са написани високо художествени песни,

Im wunderschönen Monat Mai
Langsam, zart R. Schumann

1
Im wun- derschönen Monat
Mai, als al- le Knos- pen sprangen, da
ist in mei-nem Her-zen die Lie- be auf- ge-
gangen. Im wun-der- schönen Mo- nat
Mai, als al- le Vö- gel san- gen, da
hab' ich ihr ge- stan- den mein
Sch- nen und Ver- lan- gen.

Wiegenlied J. Brahms
Zart bewegt

Guten Abend, gut' Nacht, mit
Ro- sen be- dacht, mit Näg' lein be-
steckt, schlupf' un- ter die Deck': Mor- gen
früh, wenn Gott will, wirst du wie- der ge-
weckt, mor- gen früh, wenn Gott will, wirst du
wie- der ge- weckt. Gu- ten
A- bend, gut' Nacht, von Eng'- lein be-
wacht, die zei- gen im Traum dir
Christ- kind- leins Baum: Schlaf' nun se- lig und
süss, schau' im Traum 's Pa- ra- dies, schlaf' nun
se- lig un- süss, schau' im Traum 's Pa- ra- dies.

O wüsst' ich doch den Weg zurück

Klaus Groth

Etwas langsam

J. Brahms

O wüsst' ich doch den Weg zurück
 Weg zurück, den lie- ben Weg zum Kin- der-land! O
 warum sucht'ich nach dem Glück und liess der Mutter
 Hand, der Müt- ter Hand?
 O wie mich seh- net aus- zu- ruh'n, von
 kei- nem Streben auf- geweckt, die mü- den Au- gen
 zu- zu- tun, von Lie- be sanft be- deckt, von
 Lie- be sanft be- deckt! Und nichts zu forschen,
 nichts zu spä- h'n, und nur zu träu- men
 leicht und lind, der Zei- ten Wan- del
 nicht zu seh'n, zum zwei- ten Mal ein

Kind, zum zwei- ten mal ein Kind!
 poco rit Tempol
 O zeigt mir doch den Weg zu- rück, den
 lie- ben Weg zum Kin- derland! Ver- ge- bens such'ich
 nach dem Glück, rings- um ist ö- der
 Strand, ö- der Strand!

инструментални пиеси /етюди, мазурки, менуети и др./, както и части от инструментални концерти.

период "а"

период "б"/контраст/

период "а"
/реприза/

Например песента "Да знаех пътя назад" оп. 63, № 8 от Й.Брамс, включена в музикалната програма за сугестопедично обучение по немски език № 3/.

4. Вариационна форма – най-често се състои от тема и нейните вариационни повторения. Темата най-често е в проста двуделна или триделна форма. Самите вариации могат да носят ладо-тонални, метро-ритмични, темпови, хармонични или полифонични контрасти.

Вариационната форма е много често срещана в предкласическата, класическата, романтичната, неокласическата и модерната музика.

Дотук маркираните прости музикални форми водят непосредствено началото си от народното песенно и танцувално творчество. Затова си послужихме с песента, като най-достъпна музикална художествена форма. Както вече стана дума в теоретичната част, език и музика на всеки етап от своето развитие си влияят и допълват взаимно в усъвършенствването на формата и съдържанието.

Фолклор и професионално творчество са неот-

делими страни на един единен процес - изкуството във всичките му форми. Видяхме как от древността синкретизмът в изкуството усъвършенствува своите съставки и ги развива относително самостоятелно, за да ги синтезира отново на даден етап. Народното песенно творчество и професионалната поезия родиха съвършената поетическа форма - сонета с неговите две контрастни теми. Поетичните и музикалните форми в своето развитие стигнаха до синкретизма на древността, но на нов етап в съвършена синтетична форма - операта. Романът от своя страна обедини развитите музикално-литературни форми с научната проза и днес влияе и на операта. Музикалният тематизъм на големите циклични форми се изгражда под силното влияние на операта, а операта от своя страна изпитва силното влияние на развития симфонизъм.

Сложните музикални форми се изграждат от простите.

1. Сложна триделна форма – съставена е от три дяла. Всеки дял представлява проста дву- или тричастна форма.

Средният дял е контрастен. В класическата музика се нарича "трио". Третият дял е най-чес-

делими страни на един единен процес - изкуството във всичките му форми. Видяхме как от древността синкретизмът в изкуството усъвършенствува своите съставки и ги развива относително самостоятелно, за да ги синтезира отново на даден етап. Народното песенно творчество и професионалната поезия родиха съвършената поетическа форма - сонета с неговите две контрастни теми. Поетичните и музикалните форми в своето развитие стигнаха до синкретизма на древността, но на нов етап в съвършена синтетична форма - операта. Романът от своя страна обедини развитите музикално-литературни форми с научната проза и днес влияе и на операта. Музикалният тематизъм на големите циклични форми се изгражда под силното влияние на операта, а операта от своя страна изпитва силното влияние на развития симфонизъм.

Сложните музикални форми се изграждат от простите.

1. Сложна триделна форма - съставена е от три дяла. Всеки дял представлява проста дву- или тричастна форма.

Средният дял е контрастен. В класическата музика се нарича "трио". Третият дял е най-чес-

предишните не по-малко талантиви композитори от така наречения предкласически период. Но Виенските класици Хайдн, Моцарт и Бетховен успяват да създадат съвършената музикална форма, в която намират отражение миналото, настоящето и бъдещето на музикалната философска мисъл. Те успяват да поберат в така наречената сонатна форма, която е основа на цикличните произведения, микро- и макросветовете, необятния вътрешен свят на човека и безкрайния космос, висшия разум и ежедневно, есенцията на източните и западни философии, "езиците" на целия свят, съкровени мечти на човечеството, тайнствеността на неоткритото.

Сонатната форма се изгражда на основата на развитието на две малко или повече контрастни теми: главна и странична. Състои се от три главни части: експозиция - тук става провеждането на темите, разработка на темите, реприза - повторение на темите. Освен тези главни части има и допълнителни: въведение, преход, coda.

В сонатна форма са изградени първите, както и други части на сонати, симфонии, инструмент

концерти, камерни произведения и др.

Поради характера на формата и съдържанието на тези произведения, ние включихме някои подходящи симфонии и концерти на Виенските класици и на ранни романтици в сугестопедичните активни сеанси.

Елементарният музикален анализ, който правим в настоящия труд, е свързан само с практически съображения, а именно - да посочи какъв минимум от елементарната теория на музиката и на музикалния анализ е необходим за преподавателите - сугестопеди - немусиканти.

Музикалният анализ е теоретична дисциплина, която е в пряка връзка с останалите теоретични музикални дисциплини - теория на музиката, хармония, полифония, инструментознание и оркестрация, история на музиката, музикална естетика и др. Затова ще се опитаме във връзка с нуждите на сугестопедичната практика, свързана с учителската дейност на немусиканти, да се спрем на сонатната фо-

рма. Както вече казахме, тя стои в основата на цикличните произведения. Те пък от своя страна са сугестопедични "помощници", чрез които подпомагаме създаването на концентративна психорелаксация, при правилно организиране на останалите сугестивни фактори.

И така класическото изложение или експозиция съдържа четири етапа на излагане на темите: излагане на главната тема, преход към втората контрастна по съдържание тема, излагане на втората тема, заключение.

Обикновено в класическата сонатна форма главната тема има динамичен, но тонално устойчив характер и се налага ярко на съзнанието. Може да представлява период или проста дву- или триделна форма.

Преходът подготвя тонално и тематично втората тема.

Появата на втората тема е момент на по-силен или по-слаб драматичен сблъсък на двете контрастни

по съдържание и тоналност теми. Обикновено тоналният контраст е в рамките на закономерни отношения, а именно: ако главната тема е в мажор, страничната се появява в доминантов мажор или в паралелен минор; ако първата тема е в минор, втората тема се появява в паралелен мажор или в доминантов минор или мажор. От Бетховен нататък тези закономерности търпят промени. Втората тема може да се появи в по-контрастна тоналност, което в романтизма и в модерната музика довежда до по-сложни структурни промени в цялостната форма.

Заключението обобщава тематичния материал, изяснява го докрай и го утвърждава.

Разработката е сърцевината на сонатната форма. Тук става пълното сблъскване на двете изложени в експозицията теми - художествени образи. От стила на драматургичните похвати на различните композитори зависи в какъв план ще се разгъне разработката: в по-силен или в по-слаб драматизъм, тонална неустойчивост, модуляции до по-отдалечени тоналности, богатство на хармонични и полифонични решения. В класическата сонатна форма обикновено в разработката

се появява кулминационният връх на цялото произведение.

В репризата настъпва разрешаването на конфликтите от разработката. Двете художествени сфери - на главната и на страничната тема тук намират хармонично разрешение обикновено в главната тоналност. В по-късни периоди в репризата може да настъпи и противоположна тенденция - неразрешимост на конфликта и тонално контрастиране.

Кодата се появява при по-усложнената сонатна форма от Бетховен нататък. Тя може да придобие и характер на самостоятелна част. Кодата, подобно на репризата /но още по-подчертано/ утвърждава основните художествени образи - темите.

Сонатната форма се подготвя преди музиката на виенските класици. Техни най-важни предтечи са творците от Манхаймската школа. Но класическата сонатна форма се утвърждава от Хайдн, Моцарт и Бетховен. При тях формата и съдържанието са във възможно най-пълно единство. За разлика от предхождащата предкласическа сонатна форма, както и тази след виенските класици - на романтизма, нео-

класицизма и модернизма, виенската класическа сонатна форма се отличава с пълна уравновесеност от физиологична гледна точка на всички музикални изразни средства, с ясна логика и истински дълбоки човешки чувства, изразители на субективно-обективното художествено светоусещане и оценка на събитията, строг баланс в отразяване на четирите основни типа темпераменти - липса на необуздани страсти и на тежки меланхолични настроения, характерни за романтичните композитори. В творчеството на виенските класици балансът на логика и емоции е в закономерни съотношения и дори математически точно измерен във времетраенето на частите. От музиката им лъха оптимизъм в победата на живота над смъртта в най-широк смисъл на тази идея; струи просветление за смисъла на човешкия живот и дух. Катарзисният ефект е в съответствие с по-новите разбирания за изкуплението. Ето защо нашият подбор на музикални произведения за активния концертен сеанс, когато обучаващите се активно са заети с подаваната информация, се насочи предимно към произведенията на виенските класици и на ранните ро-

мантици.

Този подбор в никакъв случай не означава каквото и да е подценяване на гениалното творчество на композиторите на романтизма, неокласицизма и модернизма. Тук въпросът е до подбор на музика, която в строго определена учебна ситуация да подпомага създаването на условия за концентративна психорелаксация. Експерименталните данни от десет години, провеждани в НИИ по сугестология, както и социо-психологическите тестирания доказват извънредно засиления интерес в курсисти и ученици, обучавани в сугестопедични условия, към слушане на произведения от по-ранни, по-късни и модерни времена, както и разбиране на фолклорното богатство. И това не е случайно.

4. Романтична сонатна форма

Тя е продължение на класическата. Времето обаче налага отпечатък на музикално-философската мисъл и сонатната форма тръгва по нов, сложен път на развитие. Структурната яснота на сонатната форма изчезва, разграничението на частите, които са

физиологически обосновани в класическата форма, изчезва; налага се една непрекъснатост на музикалната мисъл, усложнена от аморфни структури. Стига се до промени в жанра. От друга страна се засилва влиянието на песенното и лайтмотивното начало. Тематичните сфери се динамизират, драматизират и усложняват тонално. Полифонията нахлува с пълна сила.

5. Съвременната сонатна форма доразвива новаторските търсения на романтиците. Главната тема вече не е ясна и тонално устойчива, както в класическата форма, а силно динамизирана и тонално неустойчива. Контрастът не възниква между двете теми в експозицията, а в по-едрите мащаби на двата дяла - експозиция и разработка. Разработката трансформира силно тематичния материал, изостря драматургията до краен предел. Репризата вместо да успокои и прибере тематичния материал отново го подлага на развитие до кулминация или обратно - напълно унищожава напрежението, без да утвърждава главната тема. Кодата също не носи утвърждаване на главната тема, а разсейва съдържанието ѝ. Съвременната сонатна форма напомня в някои отношения старинната

сонатна форма, предшествуваша класическата, където развитието се базира върху една тема.

РАЗЛИЧНИ ЖАНРОВЕ НА ИЗКУСТВОТО В СУГЕСТОПЕДИЯТА

Някои литературни и музикални жанрове, както и такива на изобразителното изкуство, на киното и телевизията и други са удобна форма за глобализираното художествено изграждане на сугестопедичния учебен процес. Разбира се, в сугестопедията различните жанрове, прилагани в синтез, придобиват чертите на сугестопедично изкуство. То самото вече създава свои жанрове.

Тук накратко ще изложим използването на различните жанрове на изкуствата в сугестопедията, чрез които се оформя поднасянето и усвояването на учебното съдържание. Нашето изложение ще следва един хронологичен ред, така както са се осъществявали различните опити през годините. Не бива да се забравя, че в сугестопедията жанровете са винаги в синтез.

Музикални жанрове, прилагани в сугестопедията

1. Песен

Това е най-старата и най-достъпна музикална

форма. Тя стои в основата и на крупните музикални форми. Д. Кабалевски не напразно нарича песента "стълб". Заедно с останалите стълбове на музиката: танца и марша, песента е в основата и на операта, която обхваща в единно цяло театър, литература, музика и изобразително изкуство.

Затова песента намира широко приложение и в сугестопедията като удобна форма за подаване и усвояване на учебно съдържание. Доказано е, че мелодизиран текст се запомня по-бързо, по-леко и по-дълготрайно от немелодизиран текст. Този "обикновен" прием за запаметяване на текстове и мелодии е известен от дълбока древност - от времето на "Илиадата" на Омир, на "Буколики" на Вергилий, от изследванията на много фолклористи.

От 1971 година въведохме художествената и художествено-дидактичната песен в самата структура на сугестопедичното обучение и на сугестопедичния урок. Песента в сугестопедията има художествено-дидактични и психотерапевтични задачи, а не развлекателно-отморяващи. Отморяващият ефект е страничен благодарение на специалния подбор, който се пра-

ви на песните и въобще на всички произведения на изкуството в сугестопедичния процес, с оглед съобразяване с принципите за използване на средствата на внушението.

През 1971 година експериментирахме в обучението по различни дисциплини на експерименталния десети клас в НИИ по сугестология десетминутни концерти от класически песни и арии в началото и в края на учебния час. Педагогическите наблюдения за успеха на този опит са описани в Дневника за експериментите в класа, воден от 12.10.1970 год. до 19.05.1971 година.

От 1972 година предлагаме да бъдат включени програми от класически песни и оперни откъси в обучението по чужди езици. Това стана в 1974 година с въвеждането на учебника по италиански език /Е. Гатева, Г. Лозанов/, както и в програмата за разработките по италиански език.

От 1979/1980 г. такава програма влезе в обучението и по другите езици.

През 1972 година експериментирахме детски мюзикъл "Деца на Венера" /текст и музика Е. Гатева/

за обучението по математика и български език в първи клас на 122 експериментално училище. Някои от песните влязоха в експерименталния буквар "Обичам да чета" /Г. Лозанов, 1978/. Това са песните "Мама", "Моите книги", "Гълъбче" и "Родина". Текстът под нотите е отпечатан с едри букви изцяло, а не на срички, за да се чете от децата без сричкуване и буквуване. Това е основно изискване при методиката на сугестопедичното ограмотяване.

От 1974 до 1977 год. експериментирахме песенния цикъл "Денят" /текст и музика Е. Гатева/ за обучението по математика и четене в първи клас. Цикълът от 12 песни включва първата глобална тема по математика за първи клас: Множество. Естествените числа до 1000. Понятие за по-голямо и по-малко. Четни и нечетни числа.

През 1977 година върху този песенен цикъл се осъществи телевизионен спектакъл /цветен/, който всяка година се излъчва по телевизията на определената дата за подаване на глобалната тема. Това става обикновено в първата седмица на новата учебна година.

Преди спектакъла децата получават цветна илюстрирана книжка със заглавие "Денят". Книжката съдържа нотите и текста на песните, както и дидактичния материал по математика. Текстът е отпечатан с едри букви и изцяло, а не на срички. Песните са съобразени с възможностите на началните учители. Някои песни са достъпни за пеене и от децата. Чрез песните се подава и усвоява учебно съдържание по математика и четене, както и основни песенни форми, основни размери / 2/4 и 3/4 /, основни темпа /бързо, умерено и бавно/. Преди спектакъла учителят провежда беседа с децата върху най-важните моменти на дневния режим, върху заглавията на песните, които са отпечатани с едър шрифт. /На самия спектакъл заглавията се появяват на екрана и децата ги изчитат хорowo./ Между другото се разглеждат илюстрациите в книжката, онагледяващи дидактичния материал по математика. Предварителното запознаване със съдържанието на книжката се прави от преподавателя бегло, но заинтригуващо децата.

При наблюдаването на спектакъла преподавате-

пят с леки насочващи забележки увлича децата да запяят песните, да четат надписите, да смятат, да "участвуват" заедно с артистите в спектакъла.

В часовете, които следват спектаклите, преподавателите разработват основно математическата тема едновременно с тематиката на песните. Това става неусетно, "на игра". Още при първите експерименти учителите получиха подробна методическа инструкция за работа по спектаклите /Г. Лозанов, 1975/, както и кратки инструкции за работа по тематиката на песните /Е. Гатева, 1975/.

Тематиката по песенния цикъл "Денят" включва:

Песен 1 - "Часовник, Слънце"

Понятие за време, Време за труд, учение и почивка /при възрастните и при децата/

Запознаване с часовника: час, минута, секунда, 12 часа, 24 часа.

Песни 2, 3 и 4 - "Добро утро", "Вода", "Закуска".

Весел утринен поздрав към родители и близки.

Гимнастика.

Подреждане на леглото.

Миене.

Закуска. Подреждане на масата /Разработва се и математическата тема - понятие за по-голямо и по-малко, Множества/.

Песни 5, 6 и 7 - "Училище родно", "Родна реч", "На математиката".

С цветя на училище.

Моят език трябва да бъде с хубави и точни изрази. Математическа точност във всичко, което правим, за да реализираме икономия на време и труд, т.е. на средства. /Разработване и на математическата тема: Числата до десет/.

Песен 8 - "Татко и мама".

Мама - всеотдайна и умна.

Татко - умен, силен и справедлив.

Песен 9 - "Родословие".

Понятие за семейство, род, народ, човечество.

Възрастните хора - изпълнени с обич и грижа за младите, за да растат и работят здрави, умни и добри.

Мечти за бъдещето. Какъв да стана?

Приказката "Златната рибка". Чувство за дълг, признателност, уважение.

Песен 11 - "Рибка златоперка".

Понятие за идеал: вечен стремеж към справедливост

/Математическата тема: Четни и нечетни числа/

Песен 12 - "Сън".

Понятие за безкрайност. Космос. /Математическата тема: Числата до 1000/

От нашите пилотни експерименти през 1972 г. в 122 у-ще можем да споменем също така и комбинирания урок с междупредметни връзки, изграден изцяло на базата на песента "Родина" от спектакъла "Земя на Венера" в I клас.

През 1974 година експериментирахме успешно с ученици от Музикалната гимназия в София, както и с оперни певци и режисьори във Виенската опера /1975 г./ италианския учебник-пиеса "Красива и дървна" /Е. Гатева, Г. Лозанов, 1974/. Наред с учебника експериментирахме и подаването на лексико-граматични единици чрез художествено-дидактични песни /Текст и музика Е. Гатева, 1974/, включени в самата тъкан на сюжета и фабулата на този учебник. Това са песните "Обичам те", "Моя скъпа земя",

"Поздравявам деня", "Винаги пролет", "Тишина". Други песни като "Истории", "Красиво цвете" и др. /Текст и музика Е. Гатева/, изготвени специално за дешифровките и разработките на уроците. Всички песни послужиха като основа за кодирането на методически уедрените синтактични единици, за тяхното бързо запаметяване, усвояване и репродуциране в нови варианти. Песните се публикуваха с нотите и текста под тях, поднесен в цели думи, а не на срички. Например само чрез песните "Обичам те" и "Моя скъпа земя", в рамките на техните съответно 16 и 12 такта, се подава и усвоява тематично подбрана конкретна и абстрактна лексика от първа честотност, както и предвидените граматични единици в следния обем: 68 основни лексикални единици - различни части на речта и 90 производни словоформи /глаголни, местоименни и прилагателни/, които непосредствено се усвояват в разработката на първия урок. Всичко 158 лексико-граматични единици или около една четвърт от целия дидактичен материал /850 думи за първи урок/. Подобно е използването и на другите песни. С песните "Истории" и "Краси-

во цвете" се подават всички форми на спомагателните глаголи "съм" и "имам", както и други важни лексикално-граматични единици. Подаването и усвояването на песните става в рамките на 5-10 минути. По-подробни методически обяснения има в Сугестопедичното ръководство /Г. Лозанов, Е. Гатева, 1981/.

През 1979 година успешно експериментирахме у нас и в САЩ - Сан Диего /Лозанов Лърнинг Институт/ испанския учебник-книга "Едно пътуване" /Е. Гатева, Г. Лозанов, 1978/, в който по подобие на италианския учебник естествено са включени във фабулата и художествено-дидактичните песни: "Моряците" и "Много съм доволен" /за подаването на спомагателните глаголи/, "Винаги пролет" /Текст и музика Е. Гатева/, "С тази монета" /Текст - популярен, музика Е. Гатева/, "Когато идва моят приятел" /Текст - Г. Чепайа, музика Е. Гатева/, "Календар" /Текст - популярен, музика - Е. Гатева/.

През 1979 година всички учебници по чужди езици в НИИ по сугестология се преработиха окончателно по подобие на учебниците по италиански и испански езици и в тях намериха място художествено-дидактич-

ните песни: "Приятелство", "Песен" и "Пролет" /Текст А. Караславова, музика Е. Гатева/, "Въпрос" /Текст Е. Сегал, музика Е. Гатева/, "Кръг", "Аз съм щастлив човек", "Мечта", "Тишина" и "Скъпа земя" /текст Л. Кожухарова, музика Е. Гатева/ - в учебниците по английски език на А. Караславова /1980/ и на Л. Кожухарова /1980/, "Игра", "Имам котка и куче", "Денят" и "Тръгнах сам" /Текст Р. Врачева, музика Е. Гатева/, "Денят" и "Цветето" /Текст М. Чукова, музика Е. Гатева/ - в учебниците по немски език на Р. Врачева и М. Чукова /1981/, "Щастливото семейство", "Честит рожден ден", "Това ми стига", "Чудо" и "Денят" /Текст Е. Левакова и З. Иванова, музика Е. Гатева/ - в учебника по френски език на Е. Левакова и З. Иванова /1981/.

Песните, които се използват в дублиращото обучение по чужди езици за деца са публикувани в Сугестопедичното практическо ръководство за преподаватели по чужди езици /Г. Лозанов, Е. Гатева, 1981, от стр. 279 до стр. 392/. Това са двадесет песни към спектаклите и извън тях по английски език - "Приятелите" и "Къде са Хорс и Дог" /Е. Гатева, 1981/ и