

## КАК СЕ ОТНАСЯ ТЕЛЕВИЗИЯТА КЪМ МУЗИКАЛНИЯ ФОЛКЛОР? ПОДХОДИ, МОДЕЛИ, ФОРМАТИ<sup>1</sup>

Веселка Тончева

*Институт за етнология и фолклористика с Етнографски музей – БАН*

Ако приемем, че „телевизията оказва влияние върху начина на живот и съдейства за формиране стила на живот на човек и неговото време в степен, която зависи от обема на нейното обществено разпространение” (Билек 1973: 75), то трябва да се отчете най-силното влияние като визуални средства за масова комуникация на ефирните национални телевизии – в България това са държавната Българска национална телевизия – БНТ и частните бТВ, Нова телевизия и ТВ 7. В близкото минало, когато единствената телевизия в България беше БНТ (БТ), всички възможни зрители бяха нейни. С увеличаването на източниците – появата на частни национални медии, както и на кабелните и регионалните телевизии, е налице „демасификация на информационните процеси” (Toffler 1980) и тогава аудиторията се „разсейва”, „разпилява” между множеството възможности. Изследвайки държавната и частните телевизии и условията на финансирането им, В. Михайлов засяга и въпроса за спадането на нивото и самокомерсиализирането, причина за което са различните критерии, определящи равнището на частно-комерсиалните телевизии (Вж. Михайлов 1996: 40-41). Фактите сочат, че в България държавната БНТ е почти единствената ефирна телевизия, представяща български музикален фолклор в различните му форми, бТВ предпочита репродуктивната форма на представянето на музикалнофолклорни концерти, в програмите на ТВ7 и Нова телевизия такива предавания отсъстват.

Като изходна теза в този текст поставям твърдението, че телевизията се стреми да отразява целия спектър от форми на съществуване и презентиране на музикалния фолклор в съвременността, защото „версиите на фолклора днес са много по-различни и ние трябва да се съобразяваме с това”<sup>2</sup>. Ролята на държавната национална телевизия в това отношение е значително по-отговорна (в сравнение с частните телевизии например). Реалната оценка на ситуацията обаче е, че стремежът да се представи „всичко онова, което в момента се случва във фолклора – инструментален, певчески, хореография, този, който се записва...”<sup>3</sup> – е трудно осъществим, но опитите са насочени към отразяване на „цялото богатство и разнообразие на това, което наричаме музикален фолклор”<sup>4</sup>.

Във връзка с конкретните начини на телевизионно представяне на музикалния фолклор, през 1990 г. Р. Стателова цитира експертна гледна точка, според която „фолклорът не се показва достатъчно интересно, а художествената самодейност се показва като преди 20 години” (Стателова 1990: 244). В днешните наблюдения върху тези предавания прави впечатление устойчивостта на презентационните модели – визуални, структурни и т. н., сходни с тези от близкото минало. Вероятно това се дължи на възприемането на музикалния фолклор като нещо „традиционно”, дори и в случаите, когато се касае за по-съвременни или по-модерни негови форми. Независимо обаче за каква визуализация или структуриране става дума, като част от стратегиите на

---

<sup>1</sup> Този текст съдържа преработени части от публикуваното в сп. „Музикални хоризонти“, извънреден брой, 2006 г. изследване „Музикален фолклор и национални визуални медии (България и Македония, 2005).

<sup>2</sup> Даниел Светославов Спасов, р. 1966 г. обр. висше – право в СУ, магистратура по фолклор в НБУ, редактор в главна редакция „Култура и образование” – БНТ, 24 юни 2005, зап. В. Тончева

<sup>3</sup> Даниел Спасов, 25 февруари 2005 г., зап. В. Тончева

<sup>4</sup> Даниел Спасов, 24 юни 2005 г., зап. В. Тончева

националните телевизии трябва да се отчете „продуциращата“ им роля – представянето на изпълнители, които нямат предварителен аудиозапис на конкретния музикален продукт, а ако имат, той не е визуализиран. Това е свързано с записване или най-често с визуализиране на съответното изпълнение: „...защото освен че ние тези хора ги снимаме, ние ги продуцираме по някакъв начин, тъй като не всички имат готови записи. Не знам друга телевизия с такъв мащаб, защото нещата като се подредят се вижда, че дейностите са много – както продуциране на аудио и визуален продукт, така и представяне и ситуиране в програмната схема”.<sup>5</sup> Тази форма на продуциране може да се отнесе не само към музикалнофолклорната продукция на БНТ, а и към тази на регионалните телевизионни центрове в България, които са част от структурата на държавната телевизия.

И така, какви са в най-общи линии възможните телевизионно представяни форми на български музикален фолклор по националната телевизия? От една страна са отразяваните актуалните събития като събори, фестивали, конкурси и др., както и всички празнични концерти по различни поводи (заснети или пряко излъчени) – те представляват относително малък процент от общия брой музикалнофолклорни предавания. От друга страна, преобладаващият тип предавания представя също форми на музикален фолклор, които са реално функциониращи: „...хората, които се занимават професионално с музика, а и непрофесионално, непрекъснато ни пращат записите си и по този начин те сами се предлагат...”<sup>6</sup> Претенцията за включване на почти всички възможни форми на музикалния фолклор, съществуващи в съвременността, се изразява, макар и епизодично, в излъчването и на по-алтернативни и модерни форми – етно-джаз-концерти, модерни музикално-танцови постановки с етноелементи и т. н.

Наред с представяните професионални изпълнители – певци и инструменталисти (част от Ансамбли, оркестри, хорове или изявяващи се самостоятелно), в по-малка степен в продукцията на БНТ присъстват и традиционни „автентични” изпълнители. Любопитно е, че защитавайки тезата си за всеобхватност по отношение на различните форми на музикален фолклор, авторите на музикалнофолклорни предавания изтъкват наличието на такъв тип (автентичен, изворен) фолклор като почти равностойно, но конкретният анализ сочи, че съотношението не е точно такава. Представянето на автентичните форми на музикалния ни фолклор се дефинира като цел на регионалните телевизионни центрове: „...те са приоритет на централните, защото в центъра на София нямаме такива неща”<sup>7</sup> В продукцията на централните присъства доминиращо „местният” регионално специфичен музикален фолклор. Силен аргумент за това „разделение“ на представянето е финансовият. За по-ефективна реализация е необходимо доброто познаване на музикалнофолклорните диалекти в България, както и предварителна издирвателска работа, а телевизията не разполага с ресурс за това. Редакторът в БНТ Д. Спасов споделя: „... необходимо е да стоиш един-два месеца при една баба, откриваш друга... а сега за когото чуеш или който ти се обади”<sup>8</sup>

Финансовият фактор е определящ и за преобладаващата студийна продукция на БНТ в сферата на фолклорните предавания: „...за съжаление – една обществена телевизия има много и различни приоритети – има новини, има публицистика, има документалистика. За фолклора се отделя сравнително малко. Това е много важен проблем. А някога въобще бюджетите са били много по-високи и тогава се пътуваше

<sup>5</sup> Даниел Спасов, 25 февруари 2005 г., зап. В. Тончева

<sup>6</sup> Даниел Спасов, 24 юни 2005 г., зап. В. Тончева

<sup>7</sup> Даниел Спасов, 24 юни 2005 г., зап. В. Тончева

<sup>8</sup> Даниел Спасов, 24 юни 2005 г., зап. В. Тончева

много повече. Имаше една рубрика „Непресъхващи извори”, имаше „С бъклица и дрян” – пътувахме по селата. Сега ние нямаме средства за командироване на екипите.”<sup>9</sup>.

Като аргумент за невъзможността да се излъчва по-голям процент „автентични” изпълнители, се изтъква и „природата” на визуалната медия – „хващаш една баба примерно, която пее фантастично, и когато светнат прожекторите, тя преиначава себе си, тя не може да бъде това, което е, не говори на диалект, така както естествено ще си разговаря с теб, не пее, а се гласи, за да бъде сценична.”<sup>10</sup> Резултат от „медиизирането” на изпълнители на народни песни или инструментални мелодии (когато става дума за традиционни такива) е ясно доловимата промяна в поведението на изпълнителя, поставен в медийната атмосфера на живото предаване или по-често на записа. И още един случай цитира редакторът Д. Спасов в потвърждение на това, че „съгласуването” на непрофесионалните изпълнители с изискванията на телевизионния формат води до трансформации в самите модели на представяне: „Ето аз сега например поканих бабите от Симеоново, които чух на един концерт и много ми харесаха. И се ужасих – носят си компакт диск. Казвам им – защо диск, не може ли на живо да пеете? Отговарят ми – Ами ни измрееме вече, нема ни. Добре, казвам, аз ви слушах, защо сега? – Не, не, на плейбек ще пеят. Оказа се, че те не могат да се синхронизират и най-накрая ги записахме на живо, но с мъка.”<sup>11</sup> Наложилата се практика за изпълнение на плейбек се е превърнала в стереотип при телевизионното заснемане (още повече при предварителен запис и монтиране на излъчваното, но много често и при отразяване на концертни живи изпълнения) и е продиктувана от значително по-високата „техническа” и „изпълнителска” сигурност при изявата „върху” запис. Тя е съобразена с изискванията на телевизията, но е отражение и на реалната ситуация, при която този тип изпълнители също постепенно попадат или вече са част от „матрицата” на сценичното представяне и се подчиняват на неговите закономерности. Плейбек-форматът е един от техническите параметри в съвременното сценично и телевизионно битие на музикалния фолклор, очевидно дори и когато се касае за представяне на традиционни „автентични” музикални образци и изпълнители.

Като друга причина може да се изтъкне и комерсиалният мотив. Понижаването на рейтинга е индикатор за намаляване на гледаемостта (в случаите на представяне на „автентичен” или „изворен” музикален фолклор) и това е определящо за избора на съответните предпочитани форми. Гледната точка на авторите е: „Ние го показваме – бабата я има, но по-малко, защото адресатите на тази музика са по-малко”<sup>12</sup>. Дори в много случаи това влиза в противоречие със субективната оценка на авторите, които отчитат различията на собствените си представи от масовите, но професионалният подход изисква съобразяване с аудиторията и с гледаемостта. Много са причините за преобладаващото предпочитане на познати, „сценично” утвърдени изпълнители – „те са наложени от времето, от сцената, от комерсиалното”<sup>13</sup>, но преди всичко ситуацията е обусловена собствено от самите съвременни трансформации на музикалния фолклор в посока към модернизирани.

Още през 1973 г. Н. Кауфман отчита, че в България след 1971 г. по телевизията „като с магическа пръчка” изчезва автентичният фолклор. Зареждат се „концертчета” от народна музика, където на „чистия” фолклор се отделя изключително малко място (авторът пояснява под линия, че според него, когато една певица изпълнява песента си с по-малко или повече обработен съпровод, това е вече друга категория музика, не е

<sup>9</sup> Даниел Спасов, 24 юни 2005 г., зап. В. Тончева

<sup>10</sup> Даниел Спасов, 25 февруари 2005 г., зап. В. Тончева

<sup>11</sup> Даниел Спасов, 25 февруари 2005 г., зап. В. Тончева

<sup>12</sup> Даниел Спасов, 24 юни 2005 г., зап. В. Тончева

<sup>13</sup> Даниел Спасов, 24 юни 2005 г., зап. В. Тончева

„чист“ фолклор) или по-точно той вече липсва. Н. Кауфман дефинира тази форма на представяне на музикалния фолклор като „концертна“. Отчита по-слабото присъствие на, както той ги нарича, „фолклорни групи“, както и постепенното заместване на автентичната бавна народна песен от изпълнения в дуети (често в паралелни терци) (Кауфман 1973: 68). И днес, когато спектърът от форми на представяне (и съответно съществуване) на музикалния фолклор е значително по-широк, и в медиите, предхождащи телевизията, и в националните ефирни телевизии, в много по-голяма степен присъства така дефинираният като обработен фолклор (със силна авторска намеса). Значително по-малко в програмите на националните визуални медии намират място онези оцелели форми на традиционната музикална култура, които чрез самодейността или чрез различните институции продължават да поддържат своята жизненост или дори и тези, които сега се ревитализират и които, най-общо казано, маркират диалектната специфика на музикалния фолклор.

Все пак обаче, още в цитирания текст на Н. Кауфман от 1973 г. той заявява и нещо друго – че визуалната медия има отразяваща реалните процеси функция. Наблюденията му сочат, че противопоставянето на двете категории фолклор – „чист“ и обработен – всъщност не е проблем на телевизията, винаги се е считало, че са налице две форми на едно изкуство като всяко от тях има своето място в съвременния живот (Кауфман 1973: 68).

През 1990 г. Р. Стателова дефинира две сфери на „телевизионната“ музика – сфера на сериозната, забавната и детската музика, и сфера на музикалния фолклор и проявите на музикална самодейност (Стателова 1990: 223). Отделянето на музикалния фолклор в самостоятелна сфера е показателно за специфичните му особености. Типология на музикалнофолклорните предавания по българските ефирни телевизии може да се направи по различни критерии. По схемата, изведена от С. Калева през 1996 г., по-големият процент предавания попадат в първият, дефиниран от нея като „продуктивен“, модел, който се определя от стремежа за създаване на информативно-художествена система, при която показваното „събитие“ не съществува като оформена структура извън „канала“, при строежа на чиято форма се разчита на определени стереотипи, времево-пространствените съотношения се третират свободно и при който не на последно място ролята на посредника е съществена за вида на продукта (Калева 1996: 43). Това на практика е моделът на музикалнофолклорното „предаване“ като цялостен резултат. По-голямата част от телевизионните музикалнофолклорни единици, произведени от БНТ и Регионалните телевизионни центрове (Благоевград, Варна, Пловдив, Русе), имат тези характеристики.

Значително по-малък процент от излъчваното (с музикалнофолклорно съдържание) може да се отнесе към втория, дефиниран от С. Калева като „репродуктивен“ модел, използван при транслиране или тиражиране, характеризиращ се с интерес към документа и репортажност, синхронизиращ времето на комуникатора и реципиента, както и времето на събитието и възприятието, поради което интензивността на преживяване и събитие са в пряко пропорционална зависимост (Калева 1996: 43). В този модел могат да се поставят споменатите вече излъчвани от БНТ концерти или други музикални събития, свързани с народната вокална или инструментална музика (на живо или предварително записани). В частните национални телевизии това е на практика единственият представян „жанр“ – предварително заснети и излъчвани музикалнофолклорни концерти. Транслирането на живи музикални събития е една от възможностите за представяне на национален музикален фолклор, но то има епизодичен характер и не се отнася за всички частни национални телевизии.

### *Песента с инструментален съпровод*

Сред формите на телевизионното представяне на песенен фолклор се наблюдава преимущественото присъствие на инструментално съпроводената песен. Тя е сценичната, медийната, съвременната форма, чиито корени в традиционната музикална култура се свързват с определени песенни жанрове, но чието съвременно битие я е превърнало в универсален начин за поднасяне на народната песен. Поставянето на песента в медиен формат, както и сценичният ѝ живот, променят музикалната ѝ същност и един от възможните аспекти на тази трансформация е прибавяне на инструментален съпровод на традиционно акапелно изпълнявани песенни образци.

Въпросът за утвърждаването на модела за изпълняване на песента с инструментален съпровод и особено за неговото медийно битие (грамофонните плочи, радиото, а впоследствие и телевизията) в България може да се отнесе още към началото на 30-те години на ХХ в. Малко след създаването на Българското радио (през 1929 г.) народни певци и певици запяват „на живо” по радиото със съпровод на групата на Цвятко Благоев и постепенно това се превръща в един от основните начини за представяне на българската народна песен в радио-формат. Изследванията на В. Димов сочат, че този модел е заложен още в първите форми на медийно представяне на музикален фолклор – грамофонните плочи. Използвайки термина „фолклорна музика”, авторът прави уговорката, че „тя е различна от живата, селска традиционна музика, не само защото е записана, фиксирана, технологично опосредствана и медийно разпространявана. Така наречената „народна музика” върху грамофонни плочи е образ на българската фолклорна традиция, чиято основа е традиционната селска инструментална и вокална музика, но носеща отпечатъците на комерсиализацията, стандартизацията и уестърнизацията” (Димов 2004: 85-86). Преди още радиото в България да заработи като средство за масово разпространение, вкл. и на българския музикален фолклор, записаната на грамофонни плочи „народна музика” вече поставя образците на фолклорномузикалното в контекста на популярното (Димов 2004: 85-86).

При реализирането на записи за Българското радио инструменталният съпровод е осъществяван от двете инструментални формации на Цвятко Благоев – едната, състояща се от народни инструменти, а другата – от „класически”. Подборът на конкретния съпровод е съобразяван със спецификата на песенния образец и с гласовите характеристики на съответния изпълнител. Но и в самата инструментална изпълнителска практика настъпва промяна с оглед на груповото свирене и „пасването” с гласа – инструментите започват да се изработват така, че да са съчетаеми един с друг и нетемперираниостта им да не е причина за липсата на унисон. Възможен съпровод, който се налага в практиката, често използван при записи на песенни образци за Българското радио (без оглед на регионалната характеристика на песента), е акордеонът, свързан с имена като Иван Шибилев, Иван Кирев, Стефан Демирев, Михаил Гюров, Борис Карлов и др. Практиката налага акордеонния инструментален съпровод при записи за медиите и днес, поради удобството и мобилността му (за разлика от групата или оркестъра).

Реализираните в началото радио-записи на народни песни в България имат ясна регионална характеристика. По този модел на „регионалната” песен с инструментален съпровод от началото на 50-те години на ХХ в. се записват хиляди песни на изпълнители от различни краища на България, съхраняващи се в радио-фондовете. От началото на 50-те години звукозаписната дейност на Българското радио се активизира с цел обогатяване в най-голяма степен на оперативната фонотека с оригинални записи на музикален фолклор (и особено песенен), които да бъдат излъчвани. Издирват се нови изпълнители, организират се прослушвания и така медиите са „отворени” за изява на популярни вече, а и на непопулярни изпълнители.

И ако тези първи изпълнители са запазвали звученето на песента от съответния регион, област, диалект, то с утвърждаването на този модел и неговото непрекъснато репродуциране до днес се стига до своеобразно унифициране на представяните по този начин народни песни – унифицира се звукоизвличането и орнаменталният стил, стандартизира се инструменталният съпровод (по отношение на инструменталния състав, както и по отношение на самото музикално съдържание, ползващо се все повече от готови устойчиви формули без оглед на локалния произход на песента), регионалните музикални белези се изместват от „наддиалектна” музикална характеристика, по-късно навлизат в голяма степен и авторски песни, чието реализиране в същия този модел ги прави за аудиторията трудно различими от „народните”. Причина за това е и появата на автори, които професионално започват да се занимават с „медийното форматиране” на „автентичните народни песни” – правят се аранжimenti, обработки и т.н. Отношението към тези модели на представяне на песента, които функционират и в практиката, но едновременно с това са и медийни, е като към въвеждане на „порядък” и „професионално отношение”, необходимо за медийното „обръщение” на народните песни.

Л. Пейчева посочва примера на народната певица Снежанка Борисова, чрез чийто опит може да се наблюдава именно коментираното унифициране в процеса на модернизация на традицията – пренасяйки уникалните звукоизвличане, стил и репертоар на селската традиция в градските условия на модерността, тя „биографично” преживява периода на медиите (записване и разпространение на обработена и стандартизирана фолклорна музика чрез радио, телевизия, албуми) и на фолклорните ансамбли (феномен, свързан с предстването на трансформирания фолклор в модерна среда с модерни средства). Репертоарът ѝ се разширява и променя – отдалечава се от локалното, става надрегионален, става част от българската национална музика. Дори когато С. Борисова изпълнява локални песни, те са модерно аранжирани – в нетрадиционен съпровод и хармонизация, с използване на технологии като многоканално наслагване на гласа на певицата, компютърен съпровод и т. н. (Пейчева 2004: 55-56). В голяма степен случаят на тази народна певица е показателен за тенденциите в народнопесенното изпълнителско изкуство, респ. и за случващото се с песента и в медийното ѝ битие.

Всичко казано се отнася в по-голяма степен за утвърждаването на моделите за представяне на музикалния фолклор по радиото, но телевизията като по-късна медия „заимства” много от тези модели, разбира се подчинявайки ги на собствената си специфика и развивайки ги и чрез ресурсите на визуалната медия. Реалните музикалнофолклорни „обекти”, отразявани от радиото и телевизията, са общи, а е налице и общност на аудиторията и сходни условия за рецепция, което е една от основните прилики между радиото и телевизията (Михайлов 1978: 60). Това може да се интерпретира като възможност за унаследяване във визуалната медия на вече съществуващи възможности за представяне на музикалния фолклор, на вече утвърдени форми. Дори „пренасянето” се реализира и на съвсем конкретно практическо равнище – тъй като телевизията в началото не разполага със свой собствен, дори звуков, фонд, първите опити в телевизионното излъчване на музикалнофолклорни образци са именно визуализирани аудиозаписи от радиото (или грамофонните плочи) на традиционни български изпълнители като Мита Стойчева, Борис Машалов, Гюргя Пинджурова, Атанаска Годорова, Вълкана Стоянова, Йовчо Караиванов и мн. др.

Възможност за интерпретиране на релацията радио-телевизия, свързана с естествения „прием” в телевизионната „среда” на вече утвърдените и доминиращи в радиото форми на представяне на народната музика, е посредством много важния за слушателя/зрителя акт на „разпознаване” на вече познати музикални и изпълнителски

моделите. Възприемателят вече е запознат с тях от практиката, но и чрез първите медии – грамофонни плочи и радио, затова той приема естествено по-късното им присъствие и в телевизионното пространство. По отношение на информацията, разпространявана чрез средствата за масова комуникация Е. Ноел-Нойман пише: „Хората виждат, чуват и четат онези съобщения, които подкрепят съществуващото вече у тях мнение: индивидът се стреми към стабилност на установките си” (Ноел-Нойман 1992: 9). Неприемането на аргументи, които противоречат на вече съществуващото мнение у реципиента на друго ниво може да се разглежда като нежелание и дори невъзможност да се приемат такива форми на музикален фолклор, с които „ухото” не е свикнало и не разпознава. Така много лесно може да се обясни пренасянето на модели от едно комуникационно средство – радиото в друго комуникационно средство – телевизията или по-общо да се обясни единството на моделите.

Когато се касае за конкретното музикално съдържание, може да се посочи интересната теза на А. Мол за възприемането на музикален продукт, създаден от творец или творчески екип. Авторът говори за акт на обособяване (при създаването), основан на елементите на репертоар, който творецът притежава предварително. Това на свой ред прави и възприемателят – той разпознава тези знаци, отъждествявайки ги с онези, които има в своя собствен репертоар и които повече или по-малко са подобни на тези на преподавателя (Мол 1992: 52) и така се разчитат „кодовете” на посланието. Поднасянето на нови, „неразчетими” от „репертора” на възприемателя единици или елементи, ги прави „неразпознаваеми”. Това с известна условност може да отнесе и към моделите на представяне на музикалния фолклор – въвеждането на нови такива също изисква усвояване върху или чрез старото, известното, предвидимото.

Структурата на инструментално съпроводената народна песен съдържа интермедия (въстъпление) и инструментални построения между песенните куплети. Музикалното съдържание на посочените интермедии често не е свързано тематично-интонационно с песента, а е стандартизирано и универсално. В хармонично отношение инструменталният съпровод в почти всички случаи се опира на западноевропейската хармонична система и функционални отношения при многогласното осмисляне на мелодията. Той съдържа форма на „хармонизация” на мелодията, което може да се каже, че противоречи на „природата” на песента. Една от ярките прояви на западноевропейската хармония е изпълняването на мелодията в паралелни терци – това е принцип при градската песен и шлагера, но е актуален и при авторски песенни образци в духа на народната песен, които често се изпълняват наред с народни песни. Традиционната диафония от бурдонен и хетерофонен тип по-рядко се представя телевизионно. Нетемперираното пеене постепенно се замества от темперирано и това е обусловено и от инструменталния съпровод – в съпровождащия инструментален състав присъства акордеонът или друг темпериран и многогласен инструмент (синтезатор например). Всички тези трансформации се дължат на редица фактори, сред които е и професионализмът на изпълнителите, получили музикално образование или работещи професионално в сферата на изпълнителското изкуство.

Важно е да се отбележи, че поставени в „матрицата” на медийно разпространяваната песен с инструментален съпровод са основно едногласни песни. Това в известен смисъл ощетява двугласните образци (от съответните диафонични региони у нас) – те в значително по-малка степен намират място в излъчваното в радио-или телевизионния ефир. Като възможна причина за това се изтъкват трудностите при организирането на по-голям брой певци (най-често минимум по три във всяка от двете антифонно пеещи групи). Извън прагматичното обяснение за „по-лесното” представяне на една певица, друг аргумент е и по-трудното „слушане” и възприемане на диафоничните песни. А медията търси популярност, достъпност и комерсиалност.

Затова и „автентична“ музика е значително по-малко застъпена. Този подход към представянето на „автентични“ форми на музикалния фолклор може да се интерпретира като потвърждение на изказаната вече теза, че всъщност практиката е тази, която задава моделите, а медията на рефлексивно равнище ги „усвоява“, утвърждава и превръща и в медийни. Както отбелязва и Т. Джиджев през 1996 г., фолклорните предавания в програмите на българската телевизия отразяват в общи линии съвременния процес на взаимоотношения между фолклора и индивидуалното, авторско, професионално музикално (или танцово) творчество (Джиджев 1996: 11). Това може да се проследи при песните с инструментален съпровод – наред с автентичните народни песни се представят и аранжирани и модернизирани песни или авторски песни в народен дух. Това създава един обобщен „образ“ на съвременно звучащите български „народни“ песни.

По подобен начин в своите наблюдения Т. Джиджев отчита и това, че изпълненията на държавни ансамбли за народни песни и танци – „Филип Кутев“, „Пирин“, „Ямбол“, „Родопи“ се представят вече като фолклорни образци, независимо че при тяхното изкуство водещо е авторското начало (Джиджев 1996: 12). Хоровите обработки на народни песни също са един от основните „жанрове“, в които българският песенен фолклор се развива към модернизирание. Важният аргумент, който Н. Кауфман изтъква в защита на необходимостта от съществуване на обработките на народни песни за хор, е компенсаторната им роля по отношение на замиращия „автентичен“ фолклор. Очевидно е налице потребност „животът“ му да бъде продължен в някаква друга форма (Кауфман 1972: 25). Тереният опит на Н. Кауфман сочи, че действително съществува компенсаторен механизъм – там, където песента замира, хоровото дело е по-разгърнато и обратно по-слабата хорова дейност е знак за наличие на по-съхранен местен музикален фолклор. Така се откроява „спасителната“ функция на народните хорове и на песните, обработени за техните репертоари (Кауфман 1972: 26).

През 1972 г. Н. Кауфман прави прогнозата, че чистата селска песен и обработката за народен хор ще „живеят“ успоредно (Кауфман 1972: 27). На практика различните форми на съществуване на музикалния фолклор съжителстват паралелно и в медийното „огледало“. Професионалното отношение при тяхното телевизионно представяне обаче изисква разграничаването на народното от авторското.

### **Стилистика**

Що се отнася до конкретната стилистика на телевизионните музикалнофолклорни предавания, те боравят с конкретни изразни средства, подчиняват се на основни функциониращи принципи, отношението слово-визия е специфично, както е специфичен и езикът на визуализирането на музикалнофолклорните образци и т. н.

В телевизионната теория се приема, че думи, изображения, музикално оформление, жестове, мимики и пози взаимно се допълват (Петев 1984: 119). Възможни са различни гледни точки – румънският изследовател П. Кампеану счита, че „въпреки своя поливалентен характер, езикът на телевизията остава по своята същност визуален (...) Събитието не е разказано, то е възпроизведено. Словесната представа е заменена от визуална“ (Кампеану 1973: 64). Сравнявайки кино и телевизия, В. Михайлов твърди, че поради малкия екран, в телевизията словото ако не да властва, то често надделява и с това допринася за разбираемост и убедителност, докато в киното надделява изображението (Михайлов 2003: 157). Л. Андреева дори счита, че силната вербална комуникация изгласква възможното визуално документиране (Андреева 1999: 105). В



анализираните предавания все пак предмет е музикалният фолклор в неговия визуализиран вариант и това променя „съотношението“ на посочените елементи.

При телевизионното представяне на музикален фолклор изображението трудно би могло да е водещото изразно средство<sup>14</sup>, поради спецификата на самото съдържание, състоящо се от музикални образци (в някои случаи дори само от такива). За музиката телевизионната форма не е най-естествена – тя се възприема чрез ухото, а телевизията – в по-голяма степен чрез зрението; музиката има времева характеристика, а телевизията – пространствено-времева, музикалното съзвучие по-скоро изразява, а телевизионната картина изобразява (Вж. Николов 1966: 94). Всичко това усложнява възприемаемостта на телевизионната музикална информация. Още по-сложен е въпросът, когато музикалното „съобщение“ борави само с езика на музиката – например представянето на инструментално изпълнение, лишено от езиковото послание на песенния текст. Тогава за телевизията остава само възможността да покаже „произвеждащите“ звука, които синхронизираният звуков канал пренася заедно с визуалните сигнали, да покаже само видимите физически явления, които раждат музиката – конкретният инструмент и инструменталист и процеса на музициране. В този случай за рецепцията му е особено важен емоционалният фактор, но и асоциативните връзки с минал опит, разчитането му като „познато“ в различни аспекти – например слухов или визуален, тъй като това са системите, чрез които се обективизира телевизията – изобразителната (в т. ч. писмената) и звуковата (Николов 1986: 58). Разбира се, аудиовизуалната същност на телевизията позволява чрез възможните ѝ изразните средства да промени възприемането дори на едно „чисто“ музикално „съобщение“ – самите визуални похвати на заснемане (планове, движение на камерата), монтиране (телевизионна стилистика) и т. н. могат да повлияят на възприемането и оценката.

Визуализирането на музикалнофолклорните образци в една или друга форма е резултат на телевизионния формат, в който са поставени, но определяща си остава музикалната им същност. В отношенията на музикалното и вербалното, когато освен музикален е налице и вербален елемент под формата на коментари, интервюта, дискусии и т.н., словото е в подкрепа на по-пълноценното и по-цялостно възприемане на музиката (Вж. Венкова 1989: 27). Ако може да се говори за елемент на „музикалната журналистика“ в този тип предавания, това означава, че музикалните форми се свързват органично с традиционните журналистически жанрове на коментара, интервюто, беседата, за да се получи ново телевизионно произведение в резултат на този синтез между музика и журналистика (Венкова 1989: 28).

Макар, че основен обект на този тип предавания са различните форми на музикален фолклор, в посочените рубрики словото е важен елемент. При тях езикът има своя специфика и тя е в услуга на телевизионното послание – повторението на словесни формули, метафоричността, постоянните сравнения, пренасянето на готови смислови или поетични отрязъци, извадени и преминаващи от едно произведение към друго и т.н. (наред със споменатата фолклорна образна устойчивост) могат да се разглеждат не само като консервативни структури, а като факти на определена система със запазена марка „телевизионна“ (Вж. Калева 1996: 41). Дори по отношение на употребата на утвърдени словесни формули и още повече в диалогичната форма на интервюто задаването на едни и същи въпроси, респ. получаването на едни и същи отговори може да се допусне своеобразно имитиране на фолклорни по своята същност

---

<sup>14</sup> Р. Стателова също счита, че в музикалната екранна действителност изображението играе или незначителна роля (наблюденията ѝ сочат, че само в 5% от музикалните предавания изображението е водещо изразно средство), или доста ограничена (при фолклорните и самодейните предавания процентът нараства до 11) (Стателова 1990: 232).

структури като например обредния диалог<sup>15</sup>. Той не очаква да получи „нови” отговори на въпросите си, а именно повторение на вече известни. И да ги препотвърди. Така реплики от типа „...имаме желание да поддържаме класическата българска музикална традиция“, „за мен най-святото нещо е българската народна песен“, „ние трябва да съхраним българската народна музика” и др. могат да се интерпретират като „обредни” формули за утвърждаване на националната идентичност в символно конструиран вид без да се коментира конкретното по-традиционно или съвсем модернизирано съдържание на изпълнявания музикален фолклор.

В лексиката на музикалнофолклорните предавания, в които присъстват разговори, ключови думи са „фолклорна музика”, „музикалнофолклорна традиция” и особено често „народна песен”, но това не винаги е съвсем коректно към съответното съдържание. Според Р. Барт думата фиксира една граница на вложения в нея смисъл, който в зависимост от контекста се разширява или стеснява (Барт 1991: 463), а очевидно съвременният контекст, в който е поставено понятието „народна песен”, значително разширява смисъла, вложен в него в близкото минало. Сравнително високата честота на употреба на изрази от порядъка на посочените по-горе е своеобразно „езиково огледало” на осъзнаването на музикалния фолклор като национална ценност, независимо от тенденциите в модернизирането и осъвременяването на музикалната ни традиция.

Процесът на „заразяване” на журналиста от професионалния жаргон на представяните гости (присъщ по-често на пишещите журналисти, Вж. Писарек 1980: 124) може да се наблюдава и в телевизията – водещите използват специализирани термини, характерни за речника на професионалните музиканти. Едновременно с това обаче те са и опитни „преводачи” между интервюирания музикант и зрителската аудитория, тъй като на относително популярно равнище успяват да поднесат информация за професионалната му концепция.

Възможно е и обратното – повлияването на интервюирания от „стила” и очакванията за отговор на интервюиращия. Това води до промяна на естествения изказ на редица изпълнители с опит да „звучат” по-сериозно, по-книжовно и по-представително. Резултатът са телевизионни интервюта с хора, които именно „иземвайки” стилистиката на интервюиращия започват да употребяват един неприсъщ за тях език, който имитира езика на телевизията и казва някои неща, но не непременно нещата, които интервюираните са искали да кажат (Еко 1988: 173). Много често те „изоставят” регионалния си диалект и лексика, за да „влязат” в тези на интервюиращия и така не винаги успяват да вербализират всъщност собствените си мисли.<sup>16</sup>

Важно условие за възприемане на телевизионното послание е скоростта на речта – от нея в голяма степен зависи възприемането на текста както в количествено, така и в качествено отношение. Дефинираният психологически по своята природа „темпоритъм” на речта не зависи от количествата думи и срички за единица време, а от обема на изреченията, от тяхното редуване в текста, от обема и редуването на речевите „тактове” вътре в изказването, количеството и дължината на физическите и

---

<sup>15</sup> Идея, подсказана ми от доц. д-р Божидар Алексиев, за което му благодаря.

<sup>16</sup> Проблемът е в смесването на вербализация и разбиране, което се дължи на словоцентричния мит (господстващ и в семиологията). Според него смисъл има само това, което може да бъде преведено с думи, и мислено (следователно разбрано) е само онова, което може да бъде вербализирано. (Еко 1988: 171) Но съществуват и знаци на означаемост, които на теория могат да бъдат вербализирани – има възприематели, чиято словесна компетентност е много малка, за да извършат сложната операция на прекодирането, т.е. макар и да не вербализират, това не означава, че те не схващат смисъла (Еко 1988: 172). Опасението на Еко е, че щом като да разбираш значи да вербализираш, тогава има вероятност изследванията върху ефектите на разбираемостта да водят до недотам коректни и прекалено частни заключения.

психологическите паузи, съотношението на интонационно отделените и неотделените елементи и т.н. Темпоритъмът е и степента на експресивност, която разкрива в речевото общуване неговия субект (Бгажноков 1974: 79). По отношение на темпоритъма на речта в музикалнофолклорните предавания е по-трудно да се прави анализ и да се дава оценка, тъй като собствено текстът, излаган от водещите, не е много голям процент, а и важен принцип на структуриране е диалогът, т.е. интервюто. И в повечето случаи той е, което задава темпоритъма на словесното изложение. Това от своя страна зависи от конкретния гост или представян музикант, от темперамента му, от изразните му възможности и др. Не е изключено и взаимното повлияване на интервюиращ и интервюиран по отношение именно на темпоритъма, но по-скоро може да се каже, че всяка ситуация е различна и не могат да се правят обобщения.

Въпросът за темпоритъма на речта кореспондира с по-общия въпрос за ритъма в структурата на тези предавания, тъй като ритъмът е една от основните структурни характеристики на телевизионното предаване и за възприемането им е от значение равномерно ускоряващото се или забавящо се редуване на структурни елементи (Вж. Николов 1986: 83). В музикалнофолклорните предавания, чиято структура включва и вербално изразяване – коментар, интервюта, информация или друго, а не само представяне на музикални образци, редуването на двата типа изразни средства е с опит това съотношение да бъде балансирано. Преобладаващ в съдържанието им обаче все пак е музикалният елемент и това все пак е подчинено на основната им цел да поднасят музикална информация, както и да имат развлекателен характер. В предаванията, чието съдържание е изцяло музикално, също се търси ритъм на излагане на отделните музикални образци в зависимост от музикалните им белези.

### ***Интервюто и телевизионният портрет***

Когато в музикалнофолклорните предавания е налице вербален елемент, то доста често това е „жанрът“ на интервюто, като представящо съответния изпълнител и основаващо се на принципа на диалога. В журналистическата практика интервюто първоначално означава метод за събиране на материал (Щоркан 1996: 122) и тази му функция в голяма степен е все още актуална – чрез интервюто се поднася определено количество информация, чието значение е да създаде цялостен образ на интервюирувания в различни аспекти. Диалогът в телевизията и телевизионното интервю могат да се разглеждат като метакомуникация, „събитието“ тук е разговорът с цялата му пълнота и реч, израз на лицето, глас, движения на тялото и т.н. (Николов 1986: 93). В цялостната структура на музикалнофолклорните предавания интервюто е само един елемент, тъй като акцентът се поставя върху музикалното, но поради информативния му характер, в много случаи то е „събитието“, което зрителят „следи“ дори с по-концентрирано внимание отколкото например музикалните изпълнения.

В телевизионния портрет интервюто е едно от възможните средства за постигане на цялост в представянето на съответната личност<sup>17</sup>, но се използват и множество други похвати. Телевизионният портрет у нас се ражда почти с появата на българската телевизия, в учебниците по журналистика от 60-те години на XX в. портретът у нас се нарича „очерк“ и е под силното влияние на литературознанието (Андреева 1999: 98-99). При създаването на публицистичен образ в телевизионно предаване или документален

---

<sup>17</sup>Възможен ли е портрет единствено чрез средството на интервюто? Л. Андреева прави обзор на телевизионната програма от 60-те и 70-те години на XX в. до днес и посочва рубриката „Събеседник по желание“ в програмата „Всяка неделя“ като пример за изграждане на портрет чрез интервю. Дори цитира водещия К. Кеворкян, за когото просторите на жанра „телевизионен портрет“ са свързани, както той се изразява, с „преоткриване на човека“, с необходимостта „да превърнем информацията в човекознание“ (Андреева 1999: 104).

филм подходът е в голяма степен субективен – авторите извършват съзнателен подбор на характерните черти на героя, събития от биографията му, избират тези откъси от интервюта с негови съвременници или последователи, които най-ярко представят личността му (Вж. Венкова 1989: 34). Наред с изказванията, свързани с „обекта“ на представяне, важна характеристика на телевизионния портрет е наличието на документалност. Използването на пластичен материал с документален характер дава основание посочените предавания да се считат в някаква степен и за документални.

Според автора и режисьор К. Камбурова документалният и монтажният филм в някои свои форми излизат от рамките на конкретните тълкувания на фактите и се простират върху импровизирането, субективното пресъздаване и анализиране, дори в чисто абстрактното пресъздаване на реалността (Камбурова 1999: 111-112). Чрез документалността, която борави с по-абстрактни и метафорични изразни средства, се внася елемент на по-широк анализ, но се създават и по-обобщени изразни внушения, които дават на зрителя по-голяма свобода за емоционално и интелектуално съпреживяване. На практика и при тези документални „цялости“ в голяма степен може да се приложи тезата на К. Камбурова, изказана във връзка с документалния филм, че той очаква и изисква от зрителя една по-голяма ангажираност не само на визуално-слуховите му възприятия, но и по отношение на неговия опит и познание (Камбурова 1999: 120).

### **Визията**

Като цяло в музикалнофолклорните предавания се установява една относително консервативна визия, колкото и условно да звучи това. Общата зрителска представа е свързана с традиционността, респ. традиционния музикален фолклор, като нещо сравнително консервативно, чиято визия не би следвало да бъде прекалено „модерна“. Трудно се разчупват създадените в последните десетилетия „класически“ за този род представяне стереотипи в зрителските очаквания, конструирани и утвърдени в голяма степен и от държавната телевизия. Опитите за промени обикновено водят до негативна „реакция“ у аудиторията: *„...навремето Петко Радилев направи една поредица „Гласове от безкрая“ като решенията бяха супер модерни, изключително нови за БНТ и това имаше колкото приятели, толкова и врагове. Имаше хора, които казаха – не може със фолклора да се постъпва така!*<sup>18</sup> Какво се разбира под консервативна визия – на пръв поглед това са случаите, при които изпълнителите са в студио, или дори когато са извън него, но задължително присъстват „битови“ по своя характер елементи в интериора. Често и към екстериора може да се приложи това определение – като фон на изпълненията се използват стари къщи (най-често в „музейни“ комплекси с възрожденска архитектура или в градове в такъв архитектурен стил) или природни картини, знакови за съответния фолклорнодиалектен музикален стил (а в някои случаи и без конкретна връзка с него).

Дори и да се търсят нови експлоатации на техническите ресурси на телевизията – визуални ефекти, избягване на статиката в образите и т. н., това не винаги има успех, тъй като очевидно е трудно разчупването на „традиционализма“ на възприемателя (не на последно място е и факторът – възрастовата граница на публиката). По този повод Д. Спасов споделя: *„Когато сме се опитвали да разчупим стереотипа за по-модерна визия, винаги срещаме отпор, че трябва да бъдем по-сдържани. Аз ще ви цитирам едно писмо много странно, когато беше разчупено предаването – „нека да останем българи и да престанем с тези американски начини на присъстване на водене, да имаме класическо българско славянско присъствие“.*<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Даниел Спасов, 25 февруари 2005 г., зап. В. Тончева

<sup>19</sup> Даниел Спасов, 25 февруари 2005 г., зап. В. Тончева

Във възприемателските очаквания за консервативност във визията биха могли да се включат всички изразни параметри на визуализирането на народната музика – монтаж, специфика и продължителност на кадрите, динамика на вътрешнокадровото пространство, гледните точки и т. н. С. Айзенщайн твърди, че продължителният кадър е средство за управляване на зрителското възприятие (Айзенщайн 1976: 124-140), защото такъв кадър се схваща от зрителя като много по-богат на значения и смисли (Пешева 1993: 115). При визуализирането на музикални образци в БНТ в случаите когато те са бавни и безмензурни, прави впечатление доста по-голямата дължина на кадрите, както и дългите „преливания“ между тях (много често се ползват т. нар. двойни експозиции – продължителното едновременно експониране на два кадъра).

Разбира се, имат значение и самите гледни точки, като „сгъстен израз на субективността“ (Николов 1986: 50), и тяхното „отношение“ към отразявания обект. Така че, това също е фактор при избора на конкретното телевизионно решение. Друга възможност е т. нар. субективна камера като особен израз на авторовата гледна точка, с която се създава усещането за „въвеждане“ на зрителя, за сближаването му с това, което се представя.

Когато се визуализира изпълнение на песен или инструментално изпълнение (които нямат друга форма на визуализация), независимо какво е конкретното им съдържание, ефектът на бавния кадър намира широка употреба. При песента най-често това се случва в моментите на инструментални интермедии, в някои от случаите става дума за танц, съпровождащ изпълнението, чието кадансиране създава „друго“ време в рамките на изпълнението, но това не е правило – допустимо е във всеки един момент от визуализирането да се използват възможностите на този ефект.

Свързан с визията на музикалнофолклорните предавания е поставеният още през 1990 г. от Р. Стателова въпрос – за обстановката конкретно при музикалните предавания. Авторката установява, че по същество „мястото“ на музиката е (почти) винаги условно и влиза в особено отношение с онзи „усет за достоверност“, който е специфичен за въздействието на телевизионния канал. Нещо повече – тя твърди, че „от чисто естетическа и комуникационна гледна точка на добре пеещия музикант например не му е нужно нищо освен камера, която да показва лицето му в едър план. Къде се намира този певец? Каква е обстановката? Тези толкова важни при други профили на телевизията неща като че нямат отношение към музиката.“ От проведеното по това време проучване на музиката в екранната действителност Р. Стателова привежда резултати, според които с най-висок процент е подкрепен именно показателят за условност на обстановката<sup>20</sup>: 47% при художествената музика и 54% при фолклора и

---

<sup>20</sup> Въпросът за условността на обстановката е свързан и с въпроса за условността на телевизионното време. Всъщност телевизията конструира „чувството за време“ (Hickethier 2003: 230), предлага тази възможност за „манипулиране“ на хронотопа, тъй като обединява всички известни от по-рано видове усвояване на пространството и времето (Нечай 1981: 246) и на практика позволява на телехудожника да оперира с големи отрязъци телевизионно време (Нечай 1981: 62). Счита се, че на телевизионния екран времето се преработва – сгъстява, подрежда и осмисля, преобразува се в зависимост от определени социални цели или изисквания на обществената практика (Пешева 1993: 51) или в подкрепа на концепцията и внушението. Ст. Калева дори приема, че риторичното сгъстяване или разширяване на хронотопа, наред с естетизирането на посланието и паратеатралността, са формулите на усложняване на кодировката, водещи до нови телевизионни форми, хибриди от смесване на традиционните жанрове. Така се раждат поетични структури, послания, сътворени от посредника, и създадената илюзия е от втора степен (Калева 1996: 44). Едновременно с тези възможности телевизията създава силно усещане за време, нейните програми представляват запечатани мигове в линейна последователност. Когато се касае за представяне на музикален фолклор, то реалното и иреалното време (т.е. това, което съпровожда разгръщането на пресъздаденото в изображения събитие) са еднакви – то не се съкращава от това, че зримите очертания на събитието са се превърнали в отражения. То е еднакво и дори едно и също за двете действителности. Народната песен или инструментална мелодия, изпълнена

самодейността” (Стателова 1990: 232). Но според мнението на фолклористи-експерти доминиращото представяне на фолклора в условна обстановка не бива да се преексплоатира, тъй като това погубва голяма част от смисъла му (Стателова 1990: 233). Днес може да се каже, че в някаква степен условността на обстановката при представянето на музикален фолклор е запазена – доста голям процент от изпълненията са в студио, но и много често изпълнителите се „изваждат” от студиото и се поставят в „естествената” среда на селото, като това се интерпретира като опит за създаването на по-цялостен „образ” на песента.

Във връзка с разглежданата условна обстановка при представянето на музикалния фолклор трябва да се отчете значението на опитите да се произведе визуална форма близка до „видеоклип”, защото за певеца е „крайно недостатъчно единствено да присъства на малкия екран и да си отваря неподвижен устата в синхрон със записания звук” (Михайлов 1990: 32). Идеята за „визуалната музика” води началото си от кино-авангарда – става дума за комбинация между визия и музика, при която да се получи идеално взаимодействие за въздействие върху зрителя, да се получи „музика за очите” (Михайлов 1996: 138). За първи професионален клип е прието да се смята „Посред целувката”, показан през 1937 г., с режисьор Чарли Кунт, направил монтаж на целувки от различни филми и „онагледил” по този начин музиката на популярна песен-шлагер по това време (Михайлов 1990: 31). Възниква въпросът – клип ли е телевизионното визуализиране на народната песен, когато целта е конкретното изпълнение да намери място във визуалната медия? Днешните творци вече създават песните, съобразявайки се с факта, че песента не просто ще се пее, а към нея ще се изработи и видеоклип. И този модел на естрадната или поп песента се пренася и в представянето на народната песен. Телевизионното битие на песенния фолклор включва колкото представяне на изпълнителя в студио, толкова в някои случаи и „творческото” визуализиране – с конкретни или по-абстрактни кадри, в различен екстериор, с танци или без, дори с наличието на някаква сюжетност и пр.

Интересно е, че авторите на такъв тип специализирани музикалнофолклорни предавания (особено ако акцентът е върху музикалното, а не върху вербалното в съдържанието) възприемат визуализацията като близка до клип. Това е така, тъй като чрез нея се разширява диапазонът на изразните средства на представянето, прибавя се още една форма на „изказ”. Така се увеличават възприемателските възможности, независимо от това колко адекватен към конкретното музикално съдържание е този визуален образ, както и независимо от закономерностите в изграждането на видеоклип, условно установени вече в други типове музика.

### ***Вместо заключение***

Какви са констатациите за музикалния фолклор, неговите традиционни и модерни форми и как телевизията се отнася към тях? Сценичният „живот” на народната песен е факт, той не е откритие на телевизията – дори не можем да поставяме проблема за музикалния фолклор и медиите извън проблема за сценичното му представяне. Музикалният фолклор се развива, променя, губи своята „автентичност” (при цялата условност на понятието). В контекста, който го е породил, той отдавна вече няма онези смисли, функции и значения в обредното, празничното и всекидневното, които е имал в

---

пред телевизионната камера, трае точно толкова, колкото трае и като песен изображение (Николов 1986: 48). Тази времева реалност при представянето на музикален фолклор е обусловена от факта, че музиката е времево изкуство и е по-трудно да бъде трансформирана по посочените начини – тя има реални параметри на протичането и независимо дали става дума за отразяване на концерт, актуално музикално събитие или за телевизионно предаване от т. нар. продуктивен тип, това е закономерно обусловено от самия обект на представяне – в случая народната музика.

традиционните си форми на съществуване. Народната песен се трансформира, звучи по нов начин, в нови аранжimenti, изпълнява се на сцена, част е от перформанси, раждат се нови форми на етномузика и World Music.

Според изследователите на тези явления взаимодействията и преобразуванията на българската музикална традиция в глобалната музикална ситуация са толкова разнородни и динамично случващи се, че все още е невъзможно да се очертаят конфигурациите им (Пейчева 2003: 240). Но присъствието ѝ в телевизионната екранна действителност я поставя пред нови предизвикателства. Дали телевизионните изразни средства за визуализирането на народната песен не я приближават до естрадата? Струва ми се, че могат да се открият известни сходства между телевизионното представяне на песенен фолклор и механизмите на представяне и популяризиране на естрадната песен. Сценичният „живот“ на музикалния ни фолклор, дори и извън телевизията, може да се разглежда като такова сходство. Още повече, че както пише И. Бокова, „тази сценична обработка на фолклора се представя и оценява от изпълнителите като „осъвременяване“ на автентичното и „засилване на емоционалното въздействие“ (Бокова 1996: 21). Такава е констатацията извън телевизионния екран. Но употребата на сравнения от типа „като по телевизията“ защитава не просто сценичното, а телевизионното сценично представяне на музикалния фолклор и тази употреба не е неоснователна, доколкото на екрана се появяват подобен тип програми. Телевизионните модели в случая утвърждават реално съществуващи именно чрез възможността за медийното им популяризиране.

## ЛИТЕРАТУРА:

- Айзенщайн 1976:** Айзенщайн, С. Отвъд звездите, С.
- Андреева 1999:** Андреева, Л. Просторите на телевизионния портрет. – В: Журналистиката днес и утре – българо-германски сборник, съст. Х. Лайденфрост, В. Симеонов, С., 98-110.
- Барт 1991:** Барт, Р. Въображението на знака, С.
- Бгажноков 1974:** Бгажноков, Б. Х. Особенности радиоречи. – В: Псиолингвистические проблемы массовой коммуникации, Москва, 66-80.
- Билек 1973:** Билек, Я. Телевизията в живота на съвременния човек. – В: Човекът в системата на масовите комуникации (материали от Международния симпозиум, проведен от 26 до 28 септември 1972 г. София), С., 73-95.
- Бокова 1996:** Бокова, И. Празникът в образ и звук. – Български фолклор, 5-6, 19-23.
- Венкова 1989:** Венкова, М. Взаимодействие между публицистичните и художествените форми в телевизионното творчество. – В: Митология, изкуство, фолклор, Т. 2, съст. В. Гарнизов, С., 26-39.
- Джиджев 1996:** Джиджев, Т. Телевизия и фолклор. – Български фолклор, 5-6, 11-14.
- Димов 2004:** Димов, В. Медийната музика като културно наследство (върху български материали от първата половина на XX век – грамофонни плочи с фолклорна музика). – В: Фолклор, културно наследство и туризъм (Годишни четения по хуманитаристика), Международен фолклорен фестивал Бургас, 84-96.
- Еко 1988:** Еко, У. Две есета. Дали публиката вреди на телевизията? – Съвременна журналистика, 1, 164-183.
- Калева 1996:** Калева, С. Телевизионният фолклор – между илюзията и театъра. – Български фолклор, 5-6, 41-44.
- Камбурова 1999:** Камбурова, К. Документалните телевизионни форми. – В: Журналистиката днес и утре – българо-германски сборник, съст. Х. Лайденфрост, В. Симеонов, С., 111-121.
- Кампеану 1973:** Кампеану, П. Телевизията – обективни дисфункции. – В: Човекът в системата на масовите комуникации (материали от Международния симпозиум, проведен от 26 до 28 септември 1972 г. София), С., 62-72.
- Кауфман 1972:** Кауфман, Н. За обработването на народната песен. – Българска музика, 1, 24-27.
- Кауфман 1973:** Кауфман, Н. Народната музика по телевизията. – Българска музика, 1, 68-70.
- Михайлов 1978:** Михайлов, В. Телевизията търси себе си, С.
- Михайлов 1990:** Михайлов, В. Еманципираната забава: Музика, телевизия, развлечения, С.
- Михайлов 1996:** Михайлов, В. Предизвикателството на аудиовизуалните комуникации, С.
- Михайлов 2003:** Михайлов, В. Открита ли е телевизията. Кратка история и теория на телевизионната комуникация, С.
- Мол 1992:** Мол, А. Информационният подход към възприемането и към музикалното изкуство – нови студии. – В: Нови студии, съст. К. Ангов, С., 49-65.
- Нечай 1981:** Нечай, О. Телевидение как художествена система, Минск.
- Николов 1966:** Николов, Е. За творчеството в телевизията, С.
- Николов 1986:** Николов, Е. Телевизионното битие на културата, С.



**Ноел-Нойман 1992:** Ноел-Нойман, Е. Въздействие на масмедииите. – В: Психотехника на убеждаващото въздействие, съст. К. Ангов, С., 7-40.

**Пейчева 2003:** Пейчева, Л. Българската фолклорна музика – траектории на взаимодействия, трансформации, употреби. – В: Балкански идентичности, ч. IV, С., Институт за изследване на интеграция, 233-241.

**Пейчева 2004:** Пейчева, Л. Една певица по пътя фолклорно-модерно-глобално. – Българско музикознание, 3, 47-61.

**Петев 1984:** Петев, Т. Масовото общуване на личността, С.

**Пешева 1993:** Пешева, М. Телевизионното махало, С.

**Пешева 1998:** Пешева, М. Телевизия в преход (1995-1997), С.

**Писарек 1980:** Писарек, В. Журналистическо майсторство, С.

**Стателова 1990:** Стателова, Р. Телевизия и музика, В: Екранната действителност. Методологически, методически разработки и данни от изследването на тема “Ролята на телевизията в духовния живот на българина, съст. Е. Николов, С., 208-254.

**Щоркан 1996:** Щоркан, К. Интервю. – В: Граматика на журналистиката. Избрани четива за световния опит в журналистиката, С., 120-134.

**Hickethier 2003:** Hickethier, K. Einführung in die Medienwissenschaft, Stuttgart, Weimar, Verlag J. B. Metzler.

**Toffler 1980:** Toffler, A. The Third Wave, N. J., William Marrow and Co.

## HOW THE TELEVISION RIGARDS TO THE MUSICAL FOLKLORE? APPROACHES, MODELS, FORMATS

Veselka Toncheva

*Institute of Ethnology and Folklore Studies with Ethnographic Museum – BAS*

*Abstract*

The text presents the reflecting of the entire spectrum of existence and presentation in contemporary life of folk music forms in programme of the state national television in Bulgaria. The role of this television in this respect is much more responsible as compared to private televisions for instance.

Most generally, the possible TV-presented forms of Bulgarian folk music over the national televisions are as follows: on the one hand there are the TV-covered actual events such as fairs, festivals, competitions, etc., as well as all festive concerts on different occasions (videotaped or directly broadcasted) – they represent a relatively small percent of the total number of folk music presentations. On the other hand the prevailing type of broadcastings also presents certain forms of actually functioning folk music.

The Folklore-forms are changing constantly, their spectrum is expanded and their complete “catching” in the TV “mirror” is not always possible. But also the television has its own selective media approach and by reflecting them it actually places them in its own media format, which also changes them.