

СТАНОВИЩЕ

за хабилитационния труд на гл. ас. д-р Илия Граматиков
на тема „*Инструменталните концерти на Георги Арнаудов:*

Сюрреалистични препрочити на музикалната история”

за присъждане на научното звание „доцент”

от проф. д.изк. Кристина Япова

Хабилитационният труд на Илия Граматиков, посветен на инструменталните концерти на Георги Арнаудов, е обемно, многоизмерно и задълбочено изследване. Тези негови качества, довели до множеството му приноси, са станали възможни на първо място благодарение на основния подход, приложен в него. Той се състои в такова двустранно разглеждане, което позволява да се открие изглед с еднакъв мащаб и към избрания жанр, и към конкретните реализации в композиторското творчество. При това изгледът не е статичен: в процеса на взаимното контекстуализиране на двата „обекта” те отдават от себе си своето богатство, като постепенно осъществяват скритите си възможности. Подходът е оптимален: защото понятието „жанр” не е универсалия, то се формира чрез абстрахирането си от живите образи, които получава в музиката, на свой ред допитваща се до онази специфика, дала му право на съществуване, но никога неиздигаща неговата нормативност в култ. Именно така жанрът чертае своята история, съхранявайки и променяйки определеността си.

Напълно ясно е, че за представяния труд, който се разгръща в сложен и изчерпателен текст, препращащ и към приложените партитури, и който е съпроводен с безкрайно интересни, подходящи, смислово допълващи разказа илюстрации – за такъв труд в едно становище може да се каже много малко. Затова ще подбера само някои моменти, които смятам за особено важни, с риск да отмина други не по-малко значими.

Най-напред е темата: оригиналният поглед на автора към нея решително отхвърля сухия академизъм и превръща изложението в литература – едновременно научна и художествена, без нито една от тези две „съставки“ да бъде ощетена от другата. „Музикалните“ заглавия на отделните глави, както и на вътрешните подглави, издават сходство с нетрадиционната трактовка на жанрови и формални определения, присъща за самия Арнаудов. И всяко от тях разкрива онзи темпови, динамически и дори етосен нюанс, който ще обагрят текста на съответната глава. Още Въведението (Introduzione) следва подобен модел със своите два вътрешни раздела (А. *Motto introduttivo* и В: *Sinfonia*), първият от които поставя фокус върху музикалния исторически опит в жанра на концерта, а вторият върху музикологичния опит както върху жанра, така и върху Арнаудовото творчество. От този втори раздел специално ще спомена подглавата „Ритурелната форма на текста“, изясняваща начина, по който е организирано изложението: така, „че да следва примера на ритурелната форма, характерна за жанра на инструменталния концерт от епохата на неговото установяване – форма, позволяваща разнообразни структурни трактовки поради гъвкавостта си относно типа, броя и дължината на дяловете... Означенията подсказват както изпълняваната от дяловете роля в контекста на цялостната текстова архитектура, така и предприетата в тях стратегия за тематично излагане на словесния материал” (с. 34).

Произведението, поставено във фокуса на първата глава, е *Concierto barroco* за цигулка и струнен оркестър. Неговото изследване отново дава заявка: ще бъде представен самият концерт и едновременно с това ще се изтеглят нишки към следващите разглеждани произведения. А така се откроява и методът, насочен към композиционния език на Арнаудов: защото езикът е единствената основа, която позволява чрез надграждане върху нея да се открият специфики на всяко друго равнище – на стила, трактовката на жанра и неговото сътворяване отново и чак до равнището

на музикалното мислене, а то, бидейки музикално, допуска словесния език – научен, музикологичен, понятиен – само донякъде. И единствено с непрестанното удържане на тази основа – цел и извор на всичко останало – това „донякъде” може да носи най-голямо приближение. Произведението е създадено по едноименната новела на кубинския писател, журналист, музикант и музиколог Алехо Карпентиер и този факт разбулва същността за Арнаудовия творчески процес характеристика – неговия първи стимул: образ, символ, фигура, знак, асоциация, или просто миг от съществуването. Стимулът раздвижва мисленето на композитора, но по начин непроследим, начин, наричан във физиката „по индукция”. И работата на музиколога е не да стопи непроследимостта, изграждайки някакъв груб паралелизъм, а да се съсредоточи върху това, което тя е провокирала. Оттук тезата, чието аргументиране Граматиков предприема, гласи: „в концерта си по новелата на силно повлияния от сюрреализма кубинския писател и музиколог... Арнаудов на практика създава собствена музикална версия на разкритата в текста (в буквалния смисъл на думите) невероятна и небивала художествена действителност, положена извън пределите на всяка възможна историческа конкретност. Осъщественото в причудливата музикална реалност на *Concierto barroco* съвместяване в единно звуково времепространство на различни прочити и парафрази на действителни и въображаеми музикални цитати, на разнообразни тълкувания и „адаптации” на разнородни композиционни похвати, е аналогично на невъобразимия начин, по който Карпентиер, препрочитайки няколко откъса от различни пластове на музикалната история, ги съвместява, реконтекстуализира и на практика „пренаписва” (с. 42-43).

Музикалният език е двойно (и двойствено) понятие, оправдаващо съставките си от една страна (музикалната) с това, че мисли и говори тоново, а от друга, че изобщо говори, т.е. изразява и предава смисъл. Начинът, по който прави това, е посредством езикови единици, натоварени

с определена семантика (и позволяващи пресемантизиране), формиращи лексикални и синтактични структури. Благодарение на своя език Георги Арнаудов се отличава с ярък и недвусмислено разпознаваем изказ. Именно в контекста на този език и изказ Граматиков полага всеки термин, за да не се изгуби той в една абстрактна употреба, от една страна, и от друга, да не потъне в емпиричната конкретност на отделното произведение. Така е използвано понятието „централен тон” – като „гравитационен център”, около който „центробежно и центростремително бива завихрян предимно диатонично мисленият тонов материал” (с. 47). Точно толкова близо до буквата и духа на Арнаудовата музика се движат и модалните анализи на творбите му, които показват, че аналитичната техника и технология винаги, но още повече в съвременността и най-вече при композитори, отличаващи се с ярък талант (нека не се страхуваме от тази дума), със свободна музикална мисъл и с оригинално чуване, трябва да следват отблизо анализираната музика.

Concierto barroco на Арнаудов плавно се приземява на историческата територия на бароковия концерт от XVII век в смисъла му на „музика в съзвучие, в концерт (in concerto/concertato), при която съставящите сборниците различни по форма и жанр произведения по аналог са наричани само с думата concerto, с която се има предвид типологично определен композиционен подход” (с. 92-93). От друга страна, проследяването на жанровите пермутации, които бароковият концерт претърпява, се превръща в екранът, на който се про(ж)ектират сгънатите в границите на творчеството на един автор (Арнаудов) трансформации на концертния жанр изобщо.

Пристъпвайки (във втора глава от труда си) към следващите творби на композитора, носещи провокативното заглавие „Phantasmagorias” (I: Концерт за цигулка, клавесин, тастови инструменти, ударни и струнен оркестър”; II: Концерт за цигулка и оркестър”; III: кuartет), Граматиков

разгръща своята композиционна техника, като в една полифонична тъкан вплита наблюденията и изводите, до които е достигнал в първата, наслагвайки върху тях нови моменти. Ако продължа да използвам музикална метафора и да прибавя към нея изобразителна – два похвата, близки и на Арнаудов, и на Граматиков, – бих казала, че тук анализът, разгърнат първоначално последователно на различни равнища (на програмността, формата, стилистиката и композиционния език в произведенията), след това приема стретна форма, като съгъства авторските тези така, че да обрисова музикалния портрет на Арнаудов в най-типични щрихи.

Както и в първа глава, така и тук Граматиков следва принципа за адекватността между обект и подход, между музикалната ситуация в съвременността и музикалогичната ситуация, с която трябва да се съобразява аналитичният подход. В това отношение специално ще изтъкна един двуетапен принос: на първо място, модалната система, която композиторият изгражда последователно във всяко от своите произведения и която достига точно толкова ярки и *слухово разпознаваеми* характеристики в творчеството му като цяло, дължи на анализа си, направен от Граматиков, своята научна дисциплинираност; оттук, на второ място, самата музикология дължи на същия този анализ един предоставен й образец за начина, по който теорията на музиката може да удържа връзката си със самата музика. Затова и подробните процедури, прилагани спрямо най-малки детайли, съвсем не са излишни, а са значими колкото със своята конкретност, толкова и с образцовостта си. Не по-малки са приносите, до които се достига в изследването на тематизма – аналитично равнище, на което е изплетена мрежа от безбройни препратки и съпоставки с музикалното творчество на различни композитори от миналото и съвременността, за да изпъкнат спецификите в композиционния подход у Арнаудов.

И вече на равнището на културологичния анализ Граматиков извежда възгледа си за „постмодерната ситуация” – понятие, което музикалните изследователи възприемат най-вече от литературознанието, често твърде безкритично. На техните оценки за музиката Граматиков изправя творчеството на главния герой в своята книга: „Арнаудов стои точно в другия на постмодерното полюс – произведенията му се характеризират с форма, жанр, замисъл, йерархия, конструкция, завършеност, детерминираност, цел, дълбочина и дори наративност, близка по етос до големите наративи отпреди постмодерното време” (с. 200-201). Ключа за решителния си отговор авторът намира отново „в специфичния тип „историзъм”, характеризиращ музиката и въобще нагласата на Арнаудов. А това не е перспективното прогресистко историческо мислене на модерността, опитващо се да се справи със съзнанието за историческото бреме, нито нихилистичният постисторичен и критичен поглед към миналото при постмодерните опити за радикално преломяване на парадигмата на историческото мислене чрез скептицизъм и деструктивност, чрез руиниране на съзнанието за историята и деисторизиране на опита с музикалната традиция. След края на историята и историзма, след апогея и залеза на (пост)модерните времена, Арнаудов предлага алтернатива отвъд крайностите, до които хипертрофира дебатът за (пост)модерността през 90-те години на миналия век – алтернатива на радикалния скептицизъм и тоталния релативизъм. Неговият различен път е този на метаисторичните препрочити на историята, на отвъд- и над-историчните опити за екстрахиране на вече изпитаното от нея, опити за превръщането му в художествена абстракция – творчески метод за музикален тип историзиране на самата историчност...” (с. 202-203).

Третата глава поставя във фокуса си произведение, наречено *Barocus ex machina* и предназначено за състав от пиано, хамерклавир и чембало. И

веднага изпъква присъщият за автора на изследването похват, който се състои в стремежа към незабавен стилистичен диалог с автора на музиката. Игрословицата между заглавието на концерта и прочутия израз *deus ex machina* – открояна със самия избор на инструменти, от които не само хамер-клавирът „чука“ по клавишите – е незабавно репликирано в израза, анонсиращ творбата като „прецизно конструирана и безпроблемно функционираща причудлива тонова машинария..., като че ли дело на механик“ (с. 212). А назоваването на композитора като „визионер от небивал период из дебрите на времето“ (пак там) спуска лъч към концепцията на Граматиков за неговото цялостно творчество, търсещо една алтернатива на музикалната история, която се съотнася с действителната музикална история само на метаисторично равнище. Доказателствата? Те са предоставени, както и досега, от многосъставния анализ, чиито пластове, строго организирани, непрестанно се осветляват един друг, придвижват се един чрез друг. Както е обичайно за Арнаудов, в *Barocus ex machina* той не се ограничава до музикалноинструменталната машинария, а търси и неин литературен аналог, в този случай „прословутата интердисциплинарна и трансжанрова книга на Дъглас Хофстатър *Гьодел, Ешер, Бах. Една гирлянда към безкрайността*“, и изобразителен – с обръщането към „серия колажи на художника и графичен/интериорен дизайнер Ясен Панов“ (с. 217). Изтегляйки множество нишки от предишните обекти на изследване в труда, вече свързани в собствените му наблюдения и изводи, Граматиков уверено достига до обобщения относно композиционния стил на Арнаудов. Така тази глава от книгата е едновременно и поредната трета, и нейният синтезиращ дял.

Веднъж положил творчеството на Арнаудов в историческа, многократно реконтекстуализирана, среда, Граматиков след това чете историята през алтернативата, представена ѝ от композитора. Сега той поглежда към музикални образци от различни епохи и открива нови връзки, все по-ясни

и все по-сложни – връзки, които проникват в нашето вътрешно музикално знание и опит, пробуждат спящи слухови впечатления и освобождават пространства за още „небивалости”. Тях чакаме от композитора – едно очакване, в което авторът на книгата за него успява да ни държи.

Трудът на Граматиков е завършен непосредствено след публикуването на книгата „Пасионът през втората половина на XX век: композиторски решения на литургичния жанр” – докторската му дисертация. Още в нея авторът показва музикантски способности и музикологични качества, които му позволяват да надскочи жанровите изисквания на дисертационния труд и да представи едно музикологично съчинение, което обхваща историята и музикалното съвремие, отразили парадигмата „пасион”. Със зрелостта, достигната сега, той издига своето второ крупно изследване до образец за една нова наука, която, отказала се да следва текстови модели, да прилага изпитани аналитични операции и изживени исторически схеми, отдава доверието си на чуването и мисленето на своя субект – музиколога. Той, от своя страна, поел отговорността за всяко написано изречение, е колкото и свободен да го напише, толкова и задължен да го оправдае. Илия Граматиков ни убеждава, че такъв път е плодотворен.

С убеждението, че представеното изследване върху творчеството на Арнаудов ще донесе несъмнени ползи за музикологията, убедено подкрепям процедурата по присъждането на научното звание „доцент” на неговия автор.

20.01.2020