

Академичен форум
ИНТЕГРАЛНА МУЗИКАЛНА ТЕОРИЯ
10/2023

МУЗИКАЛЕН СТИЛ И СЪВРЕМИЕ

**Сборник с доклади от научна конференция
с международно участие**

Национална музикална академия
„Проф. Панчо Владигеров“
София, 2023

Academic Forum
INTEGRAL MUSIC THEORY
10/2023

**MUSICAL STYLE AND
CONTEMPORANEITY**

**Collection of Articles from a Musicological Conference
with International Participation**

“Prof. Pancho Vladigerov”
National Academy of Music
Sofia, 2023



Изданието е осъществено по проект на катедра „Теория на музиката“ на Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“.
This edition has been made possible by a project of the Theory of Music Department of the “Prof. Pancho Vladigerov” National Academy of Music.

Академичен форум „Интегрална музикална теория“ 10/2023
МУЗИКАЛЕН СТИЛ И СЪВРЕМИЕ

Сборник с доклади от научна конференция с международно участие

Редакционна колегия:

проф. д-р Снежина Врангова – съставител и главен редактор,
проф. д-р Андрей Диамандиев, проф. д-р Николай Градев,
проф. д-р Ангелина Петрова, гл. ас. д-р Надежда Тодорова

Отговорни редактори: проф. д-р Снежина Врангова,
проф. д-р Андрей Диамандиев, гл. ас. д-р Зорница Димитрова,
гл. ас. д-р Ани Свинарова, гл. ас. д-р Надежда Тодорова

Превод на английски език: Сабина Йорданова

На корицата: Фрагмент от манускрипт на Димитър Ненов върху проблемите на стила в изкуството. Документът се използва с разрешението на Научния архив на Българската академия на науките.

Предпечатна подготовка и дизайн: Бойка Починкова

Печат: Дайрект сървисиз

Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“

Българска, първо издание, 2023

Печатно издание: ISSN 2683-0841

Електронно издание: ISSN 2683-085X

Academic Forum “Integral music theory” 10/2023

MUSICAL STYLE AND CONTEMPORANEITY

Collection of Articles from a Musicological Conference

with International Participation

Editorial Board: Prof. Snezhina Vrangova, PhD – Editor-in-Chief;

Prof. Andrey Diamandiev, PhD; Prof. Nikolay Gradev, PhD;

Prof. Angelina Petrova, PhD; Ch. Asst. Nadezhda Todorova, PhD

Editors of the issue: Prof. Snezhina Vrangova, PhD;

Prof. Andrey Diamandiev, PhD; Ch. Asst. Zornitsa Dimitrova, PhD;

Ch. Asst. Ani Svinarova, PhD; Ch. Asst. Nadezhda Todorova, PhD

English Translator: Sabina Yordanova

On the front cover: A fragment of Dimitar Nenov’s manuscript on the problems of style in art. The document is used with the permission of Scientific Archive of the Bulgarian Academy of Sciences.

Prepress and Design: Boyka Pochinkova

Print: Direct Services

“Prof. Pancho Vladigerov” National Academy of Music

Bulgarian, First Edition, 2023

Print Edition: ISSN 2683-0841

E-Journal: ISSN 2683-085X

СЪДЪРЖАНИЕ CONTENTS

Проф. Константин Зенкин, д. иск.

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
*Инварианты музыкальных стилей и их особенности
 в музыке авангарда и поставангарда*9

Prof. Konstantin Zenkin, DSc

P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory
*Invariants of Music Styles and Their Specialities
 in Avant-Garde and Post-Avant-Garde Music*9

Проф. д-р Снежина Врангова-Петкова

Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“
*„Разковничето е... цветът.“ Към идеята за тема-тембър
 в композиционния стил на Александър Текелиев
 (върху симфоничната импресия **Феникс (Превъплъщения)**)*22

Prof. Snezhina Vrangova-Petkova, PhD

“Prof. Pancho Vladigerov” National Academy of Music
*“The Secret Lies Within... The Color.” Towards the Idea
 of Theme-Timbre in the Compositional Style of Alexander Tekeliev
 (on the Symphonic Impression **Phoenix (Incarnations)**)*22

Гл. ас. д-р Надежда Тодорова-Радева

Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“
*Звуково-визуални взаимодействия в сонористичната
 композиция **Флуоресценции** на Кишищоф Пендерецки*41

Ch. Asst. Nadezhda Todorova-Radeva, PhD

“Prof. Pancho Vladigerov” National Academy of Music
*Sound-Visual Interactions in the Sonoristic Composition
Fluorescences by Krzysztof Penderecki*41

Светлана Слатвинская, канд. искусствоведения Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки <i>Проблема музыкального воплощения недетерминированных видов нотации на примере творчества Эрла Брауна и его последователей</i>	56
Svetlana Slatvinskaya, PhD M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory <i>The Problem of Musical Implementation of Non-Determined Notation Types by Earl Brown and His Followers</i>	56
Доц. д-р Илия Граматиков Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“ <i>Клавирият стил на Албена Петрович Врачанска</i>	73
Assoc. Prof. Iliya Gramatikov, PhD “Prof. Pancho Vladigerov” National Academy of Music <i>The Piano Style of Albena Petrovic Vrachanska</i>	73
Симеон Златков, докторант Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“ <i>Към стиловата основа на клавирият интерпретация във възгледите на Димитър Ненов</i>	98
Simeon Zlatkov, PhD “Prof. Pancho Vladigerov” National Academy of Music <i>Towards the Stylistic Foundation of Piano Interpretation in the Perspectives of Dimitar Nenov</i>	98
Димитър Ненов <i>[Проблемът за стила] факсимиле и дешифрация на неозаглавен от автора документ от обособения фонд „Димитър Ненов“ в Научния архив на БАН (Ф. 216)</i>	115
Dimitar Nenov <i>[The Problem of Style] Facsimile and Decryption of an Untitled Document from the Personal Fund “Dimitar Nenov” in the Scientific Archives of the Bulgarian Academy of Sciences (F. 216)</i>	115
Д-р Елена Ровенко Лаборатория за съвременни подходи към творчеството и художествената рефлексия – Страсбургски университет <i>Върху принципа за стилистична бинарност и неговите проекции в музикалното изкуство</i>	130
Elena Rovenko, PhD Laboratory ACCRA – Strasbourg University <i>On the Principle of Stylistic Binarity as Applied to Musical Art</i>	130

Д-р Димитър Дамянов

Мюнхен

*Импулси за иманентно-музикални представи
в музикалното творческо съзнание, основани върху
разнообразни типове сетивност и отворена асоциативност*148

Dimitar Damyanov, PhD

Munich

*Impulses for Immanent-Musical Representations
in the Musical Consciousness Based on Diverse Types
of Sensibility and Open Associativity*148

Гл. ас. д-р Зорница Димитрова

Институт за изследване на изкуствата –

Българска академия на науките

Жанрови параметри на музикалния стил163

Ch. Asst. Zornitsa Dimitrova

Institute of Art Studies – Bulgarian Academy of Sciences

Genre Parameters of the Musical Style163

Теодор Димитров, докторант

Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“

Марш и стил181

Theodor Dimitrov, PhD

University of Veliko Tarnovo “St. Cyril And St. Methodius”

March and Style181

Доц. д-р Теодора Димитрова

Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“

Стилови аспекти на солфежа195

Assoc. Prof. Teodora Dimitrova, PhD

“Prof. Pancho Vladigerov” National Academy of Music

Style Aspects in Ear Training195

Ния Бонева, докторант

Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“

*Умаленият и полуумаленият септакорд и доминантовият
нонакорд в стилистичния метод на преподаване
на хармония на Дитер де ла Мот*210

Nia Boneva, PhD

“Prof. Pancho Vladigerov” National Academy of Music

*The Diminished and Half-Diminished Seventh Chord
and the Dominant Ninth Chord in Diether de la Motte’s
Stylistic Method of Teaching Harmony*210

Гл. ас. д-р Ралица Димитрова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

*Синтезът на изкуствата в контекста на обучението
по музика в средното училище. Педагогическият стил
на преподаване в съвременната образователна реалност230*

Ch. Asst. Ralitsa Dimitrova, PhD

Sofia University “St. Kliment Ochridski”

*The Synthesis of the Arts in the Context of Music Education
in the Secondary School. The Pedagogical Style of Teaching
in the Modern Educational Reality230*

Доц. д-р Христо Карагъзов

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Изкуство и изкуствен интелект – развитие или профанизация240

Assoc. Prof. Hristo Karagyzov, PhD

Sofia University “St. Kliment Ochridski”

Art and Artificial Intelligence – Development or Defamation240

Станимир Иванов, докторант

Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“

*Дигиталната трансформация като фактор
за стилови промени в поп музиката.....264*

Stanimir Ivanov, PhDs

“Prof. Pancho Vladigerov” National Academy of Music

*Digital Transformation as a Factor for Style Changes
in Pop Music264*

Проф. д-р Сабин Леви

Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“

Доц. д-р Павел Стефанов

Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“

Стил и техника: Запис на органов солов албум в Болоня279

Prof. Sabin Levi, D.M.A, FAGO

“Prof. Pancho Vladigerov” National Academy of Music

Assoc. Prof. Pavel Stefanov, PhD

“Prof. Pancho Vladigerov” National Academy of Music

*Style and Technique: Recording an Organ Solo
Album in Bologna279*

Настоящият сборник с доклади от конференцията с международно участие „Музикален стил и съвремие“, проведена се на 16 и 17 ноември 2023 г., отбелязва 10-годишнината на „Академичен форум *Интегрална музикална теория*“ – проект на катедра „Теория на музиката“ към ТКДФ на НМА „Проф. Панчо Владигеров“ от 2013 година насам. Десетото юбилейно издание на конференцията е посветено на аспектите на стила в музикалната култура на съвременното с идеята за предоставяне на максимално широко проблемно поле, в което визиите на изследователи и творци от различни области на музикалната наука и изкуство да осъществят една съвременна реконструкция на понятието „стил“ през призмата на многостранните измерения, чрез които то се вгражда в битието на музиката днес. Повод за огромно удовлетворение е фактът, че тематичният фокус на конференцията се превърна в творческа провокация за уважавани колеги (изследователи, академични преподаватели, докторанти, изпълнители) от България и чужбина, в чиито научни текстове стилът се интерпретира както теоретично, така и исторически, проектирайки се върху изследователски парадигми, идеи, пресечни точки с други изкуства чрез принципи и проявни форми, корелира се с други универсални по отношение на изкуството категории като жанра, а границите и характеристиките му се очертават на композиционно, музикалноезиково и комуникативно равнище. Звукотехнологичните проекции също обособяват специфичен топос в общото проблемно поле. В него са успоредени, с присъщата им проблематика и полемичност, все по-широкото поле на действие на дигиталната трансформация, а вече и AI, с дискурса, изследващ възможностите на съвременните технологии като инструмент за разкриване на иманентно музикалните характеристики на сти-

ла и способността му, като “modus dicendi“, да бъде проводник на духа и светоусещането на историческото време, на „добрия вкус“. В този негов аспект естествено стоят и текстовете, посветени на връзката между стил и интерпретация, както и тези, поставящи стила в основата на педагогическите концепции за интегративност на учебното съдържание и фактор за развитие на когнитивни способности и системно мислене.

Като музиканти, преподаватели и музиколози, работещи в една усложнена и изпълнена с противоречия съвременност, изискваща високопрофесионална ориентация в изключително широк спектър от стилово детерминирани явления и процеси, искрено се надяваме, че сборникът с доклади от международната конференция Академичен форум „Интегрална музикална теория“ 10/2023: *Музикален стил и съвремие* ще обогати съществуващото познание, ще допринесе за порядъка в него и ще очертае нови траектории пред научната мисъл, вдъхновени от синтеза на съвременното евристично мислене и фундаменталните основи на съществуващата теория за стила.

От редакционния екип на Академичен форум
 „Интегрална музикална теория“ 10/2023:
Музикален стил и съвремие

ИНВАРИАНТЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ И ИХ ОСОБЕННОСТИ В МУЗЫКЕ АВАНГАРДА И ПОСТАВАНГАРДА

*Константин Зенкин**

INVARIANTS OF MUSIC STYLES AND THEIR SPECIALITIES IN AVANT-GARDE AND POST-AVANT-GARDE MUSIC

Konstantin Zenkin

Abstract: The article aims to analyze the phenomenon of music style in its historical evolution, as well as the principles of the emergence of stylistic invariants. Style acts as a predetermined structural-semantic entity and a means of arranging the sound matter. Invariants on different levels of musical speech are the subject of Firuz Ulmasov's works – I project the concept of invariants onto style. If in pre-Romantic music, including non-avant-garde modernism, the stylistic invariants possessed certain sufficiently definite musical meanings, serving as actual musical “words” – intonations, then the disintegrated matter as an invariant of avant-garde and post-avant-garde styles bears the meaning of negation of all the traditional (baroque-classical-romantic) connotations. On this basis, new meanings of the arranged chaos are built from the remains, which the listener should reveal after the composer.

Key words: *style, invariant, avant-garde, post-avant-garde, sound matter*

*Проф. Константин Зенкин, д. иск. – Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского; e-mail: kzenkin@list.ru

Речь пойдет прежде всего о стилях, представляющих традицию европейской профессиональной музыки XVII–XXI веков. Необходимо сразу же отметить, что в XX веке сформировалась новая ситуация в мировой музыкальной культуре. Даже если говорить только о европейской традиции, которая остается европейской по происхождению и структуре мышления, но распространилась по всему миру, став ведущей во многих американских и азиатских странах (США, Латинская Америка, Китай, Япония, Турция, Австралия, страны Кавказа и Средней Азии и т.д.), то даже только она предстает в различных вариантах. Это, во-первых, продолжение европейских классико-романтических традиций (неоклассицизм, неоромантизм, академизм различных оттенков, значительная часть популярной музыки). Во-вторых, это авангард и поставангард и различные виды постмодернизма – традиции, в конечном счете производные от европейской классики, но образовавшие фактически совершенно новую музыкальную культуру, с иными принципами мышления и иным образом звуковой материи.

Именно европейская традиция отличается повышенной динамичностью эволюции и поэтому требует рассмотрения в историческом развитии, в ходе которого изменяются и сами принципы формирования стилевых инвариантов – того в каждом из стилей, что не сочинено композиторами¹, – а также интегральные образы „звуковой материи“ эпохи.

В многочисленных устных музыкальных традициях – в фольклоре, в архаическом религиозно-ритуальном искусстве – в коллективном сознании, как правило, содержатся готовые текстовые инварианты; звуковой текст создается как сиюминутный результат импровизации по моделям. При этом ритуальная, ре-

¹ Инварианты разных уровней музыкальной речи являются объектом в исследованиях Фируза Ульмасова (см.: **Ульмасов**, Фируз А. Многомерность восточной монодии в контексте сольного вокально-инструментального музицирования: на материале таджикской и узбекской традиционной музыки. Диссертация. Душанбе: Истеъдод, 2017). Концепция об инварианте с точки зрения изучения музыкального стиля является моей авторской идеей.

лигиозная музыка всегда больше связана с ориентацией на некий образец, „канон“. Поэтому данную, исторически первую форму традиционалистского мышления также называют „канонической“², поскольку речь идет о культуре „готовых текстов“. Размышляя об информационных процессах в каноническом искусстве, когда тексты заранее всем известны, Лотман приходит к понятиям информационного парадокса и самовозрастающей информации³. По мысли ученого, знакомый текст выступает в роли механизма, который включает в сознании реципиента процесс возрастания информации. Такая возможность (добавим от себя) обусловлена особой символической многозначностью архаических текстов, как правило, напрямую выражающих мифологические константы, которые настоятельно требуют своего истолкования. Также от себя добавим о действии в данном случае еще одного важнейшего аспекта информации. Когда музыка и искусство не обладают автономией, а включены в важнейшие жизненные процессы – ритуалы, обряды – то их задача заключена в организации этих процессов, а значит, и в организации самой жизни. Тогда смысл информации будет не в ее новизне, а в создании максимальной определенности, предсказуемости происходящих процессов: информация предстает не столько как новые сведения, сколько – и прежде всего – как негэнтропия. И когда Стравинский писал о задаче музыки установить порядок между человеком и временем, то фактически он сформулировал задачу религиозных обрядов, которая решалась в реальном пространстве-времени, а не только ментально, как при слушании „чистой“ музыки.

Таким образом, если не касаться самой первобытной фазы музыкальной истории (когда из хаоса безграничных возможностей начинают формироваться речевые высказывания), звуковая материя всех локальных архаических стилей на стадии развитых

² Лотман, Юрий. Каноническое искусство как информационный парадокс. – В: Лотман, Юрий. *Статьи по семиотике культуры и искусства*. Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство „Академический проект“, 2002. с. 314 – 321.

³ Там же.

социально-культурных форм и канонизированных религиозных ритуалов предстает в виде максимально организованных и семантически определенных структур – готовых текстов.

Сказанное, однако, не означает, что исходные интонационные модели (будь то в григорианском, знаменном пении, фольклоре, импровизационной инструментальной музыке и т.д.) произносились одинаково. Множество факторов оказывало влияние на особенности звучания одного и того же напева или наигрыша: тембр голоса певца (исполнителя), его темперамент, особенности инструмента, местные, региональные особенности и т.д. Богатый материал в этом отношении дает фольклористика, аккумулирующая сведения о специфике музыкальных текстов и их исполнения в различных географических зонах. Так, песня „Нар Агаджи“ („Гранатовое дерево“) существует во множестве вариантов в Туркменистане, Узбекистане, Таджикистане и на Кавказе⁴. Меняться может даже жанр устного текста, что свидетельствует о его образно-смысловой открытости⁵.

В европейской музыкальной культуре длительный период от позднего Средневековья до второй четверти XIX века (практически до начала романтизма) – то есть, от канонического искусства до нетрадиционалистского – может характеризоваться как обновление в рамках канона. На данном этапе создаются новые тексты на основе предзаданных интонационных инвариантов. Инвариантом является уже не сам текст, а правила его построения (грамматика, техника) и строительный материал – „интонационный словарь“. Правила построения зафиксировались

⁴ **Магтымгулыева, Г.** Проблема индивидуального и универсального в туркменской музыке на примере народной мелодии „Нар агаджи“. – В: *Музыка – Философия – Культура*. VIII международная междисциплинарная научная конференция: Музыкальная наука в истории культуры: философские аспекты и методологические основания, приуроченная к 10-летию журнала „Научный вестник Московской консерватории“ (23 – 25 декабря 2020 г.). Москва: Научно-издательский центр „Московская консерватория“, 2020, с. 30 – 32.

⁵ **Соколова, Алла.** Жанровая трансформация в музыкальном фольклоре (на примере „Молитвы Шамиля“). – В: *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Искусствоведение*, 2019. № 1 (9), с. 30 – 45.

в нормах риторики (которая стала моделью для музыкальных форм европейского барокко и классицизма), материал – в наборе риторических фигур, однако ими отнюдь не исчерпывался. Тексты музыки Баха или Моцарта так или иначе построены на основе комбинаторных „перестановок“ существующих моделей. Поэтому риторическую культуру называют культурой „готового слова“⁶. При этом под „словом“ нужно понимать не только собственно „слова“ – интонационные модели, но и все предсуществующие жанры как задания, обусловленные социальным заказом и в главных чертах определяющие музыкальный смысл.

В условиях, когда искусство стало автономной творческой сферой и музыка на протяжении эпохи барокко неуклонно шла к достижению отмеченной автономии, от каждого конкретного текста требовалось некое индивидуальное решение (новизна информации), хотя бы и в рамках установленных традиций. Новизна достигалась путем творческого отбора и комбинаторики существующих моделей, а ощущение порядка – высокой степенью предсказания, обусловленной целым комплексом композиционных приемов (типических форм, гармонических, ритмических и мелодических формул). Информационные процессы, диктуемые музыкальными текстами, теперь заключались как в сообщении новой информации и ощущений неожиданностей, нарастании неэнтропии (особенного мастерства в этом достигли И. С. Бах, Гайдн и Бетховен), так и в сохранении, в конечном счете, неустранимой определенности и высокой степени предсказуемости событий.

Понятие произведения (опуса), сложившееся в Европе Нового времени, предполагает индивидуальное, авторское конструирование текста на основе предзаданных моделей – общих форм звучания, среди которых особое место занимают выразительно-смысловые „первичные комплексы“⁷, составляющие „интонаци-

⁶ См. Раздел первый, „Поэтика барокко: завершение риторической эпохи“. – В: **Михайлов**, Александр. *Языки культуры: Учебное пособие по культурологии*. Москва: Языки русской культуры, 1997, с. 112 – 175.

⁷ См. раздел „О соотношении между содержанием и средствами музыки“. – В: **Мазель**, Лев. *Вопросы анализа музыки*. Москва: Сов. композитор, 1978, с. 26 – 27.

онный словарь эпохи”⁸. В эпоху барокко производились попытки создания таких словарей в виде кодификации риторических фигур. Таким образом, ощущение стиля как системы моделей – целостно-смысловых инвариантов – отделяется от конкретных текстов, что и дает возможность создавать новые тексты в рамках тех или иных стилей.

Единство стиля, „звуковой материи“ эпохи барокко или классицизма обеспечивалось тем, что, с одной стороны, инварианты были собственно музыкальными, грамматическими (тонально-мелодические, гармонические, ритмические, фактурные фигуры), с другой, параллельно существовала стройная система внемузыкальных смыслов – аффектов, которые не обязательно прямо коррелировали с грамматическими инвариантами, что открывало простор для творческого эксперимента. Но предзаданная „звуковая материя“ эпохи оставалась высоко структурированной.

Нетрадиционализм романтической музыки XIX века заметно усилил степень ее новизны (информативность), индивидуальность авторских решений как в плане материала, так и в построении композиции. Слушатель музыки Шопена, Вагнера, Брамса, Брукнера, как и ее интерпретатор, должен пройти непростой путь постижения: внимательного вслушивания, усвоения, запоминания и осмысления. Уплотненная (иногда до предела) новая информация ставит перед слушателем задачу максимальной творческой активизации. Информация текста о порядке и системности продолжает играть большую роль (общепринятая техника как предкомпозиционный инвариант это гарантирует, и предслышание остается важнейшим элементом восприятия), но теперь даже обнаружение порядка и логики композиции нередко становится проблемой для слушателя. И сам этот процесс – осмысление композиции как целостности и направленного процесса – все больше становится частью процесса возрастания информации.

Романтическую музыку XIX века возможно назвать культурой „готовой грамматики (техники)“ – именно грамматика (тех-

⁸ Асафьев, Борис. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музгиз, 1971.

ника) предсуществует композиции как инвариант, полученный по традиции. Что же касается „слов“ – интонаций, то даже наиболее характерные из них (например, мотивы „вопроса“, „томления“) звучат очень индивидуализированно. Отмеченные интонационные типы, встречающиеся в романтической музыке, уже являются вариантами, они не используют тот или иной „строительный материал“ без изменений, а всегда представляют его в уникальном контексте, „сплаве“ – словом, теперь и они стали сочиняться. В то же время единая тонально-гармоническая, такто-метрическая техника обеспечивает сохранение единого языка с единой системой базовых смыслов. Жанры из творческого задания превращаются в орудие индивидуализированной мысли композитора (Шопен, Лист), становятся структурно-смысловыми инвариантами не только текста, но и отдельных музыкальных тем – „мыслей“.

Стиль выступает как структурно-смысловая заданность – принцип структурирования звуковой материи. История европейской музыки постепенно двигалась к индивидуализации стилей посредством все большего вытеснения конкретных инвариантов абстрактными: инвариант – уже не легко вычленимый элемент текста, а одна из глубинных сторон индивидуализированного звучания. Несмотря на углубившуюся индивидуализацию композиторских стилей в XIX веке, все же сохраняется, посредством единой техники и базовых смыслов – жанров, представление о „романтической музыке“ как достаточно целостном явлении, об интегральном образе ее звуковой материи.

Предзаданность структурно-смысловых инвариантов с древних времен была связана с их сакральными корнями. И если романтизм XIX века русский философ Алексей Лосев назвал субъективной реставрацией объективных ценностей, включая все – и мироздание, и сакральную сферу, то модернизм и особенно авангард и поставангард XX века можно было бы назвать страстным стремлением создать, возродить сакральное в условиях полного понимания невозможности сделать это по-настоящему. Более того, авангард – страстное, безудержное стремление высказаться в условиях невозможности высказывания в принципе.

С наступлением XX века и тотального переворота в мироощущении исчезает и единая общепринятая техника европейской композиции. Как когда-то прежде тексты, их составляющие „слова“ – интонации, так теперь и композиторские техники стали сочиняться. Первая половина XX века знает широкий спектр авторских техник – новотональных (Дебюсси, Хиндемит, Прокофьев), новомодальных (Мессиан), додекафонных. Сформировавшийся к середине XX века тотальный сериализм стал поворотным моментом в истории композиторских техник: будучи, с одной стороны, доведением до предела принципа додекафонии, он, с другой, открыл путь к нелинейной, ненарративной организации музыкального текста, а сам постепенно превращался из конкретной техники в глубинный принцип, способный генерировать широчайший спектр так называемых постсериальных техник, к которым Ю. Холопов и В. Ценова относили технику мультипликации высот Булеза, технику групп и формульную технику Штокхаузена⁹.

Парадокс музыкального авангарда XX века: принципиально не используются предзаданные инварианты, однако, даже при опоре на разные техники, в результате создается единый большой стиль, индивидуальные варианты которого (Шёнберг, Веберн, ранний Булез, Ноно, Волконский, многое у Б.А. Циммермана и т.д.) различаются не сильнее, чем индивидуальные стили романтической музыки (Шуман, Берлиоз, Шопен, Вагнер и т.д.). В музыке первой волны авангарда (Нововенская школа) инвариантом остается только звуковая материя – уже не структурированная (структурирование, построение серии – прерогатива композитора). Точнее даже – „элементарные частицы“ этой материи – отдельные звуки вне их традиционных, в том числе, тональных связей. Не случайно главным принципом авангарда, начиная уже с Шёнберга, стало избегание привычных смыслов и структур, избегания традиционного и устойчивого порядка, наконец, избегание возможности коммуникации и понимания создаваемых текстов. Стилиевой инвариант, интегральный образ звуковой ма-

⁹ **Холопов, Юрий, Валерия Ценова.** Теория современной композиции. Москва: Музыка, 2005, с. 354 – 381.

терии XX века парадоксально определяется „методом исключения“ – отрицанием смысловых структур стилей прошлого.

С появлением электронной музыки у авангардистов второй волны (1950-е годы) даже звуковая материя перестала быть инвариантом (что утверждает идея Штокхаузена о возможности изобретения материала в электронной музыке).

Идея организующейся материи воплощается в трех основных инвариантных формах, пронизывающих все индивидуальные стили новейшей музыки (начиная со второй половины XX века):

- „осколки“ традиционной звуковой материи (тоны), формирующие крайне диссонантную, часто пуантилистическую ткань (Веберн, Булез, Волконский, Ноно и другие);

- „осколки“ музыки прошлого, данные вне породившего ее единого принципа, формирующие коллажную полистилистическую ткань (у Б. А. Циммермана, Л. Беріо, А. Шнитке);

На более поздней фазе (с 1960-х годов) сознание проникает внутрь звука – „элементарной частицы“ звуковой материи, что ведет к созданию второго большого стиля новейшей музыки:

- вживание внутрь длящегося звукового континуума („статические формы“, по А. Шнитке): жизнь внутри звука – при этом звук может быть тоново определенным (даже мотивно определенным, как в репетитивном минимализме; или гармонически определенным – в “*Stimmung*” Штокхаузена), сонористическим – тоново неопределенным (у Лигети, Штокхаузена, во множестве электронных композиций), шумовым (у Кейджа, Лахенмана, Шаррино);

- звуковая материя, данная как сонористический и/или шумовой континуум – не только в виде „статических“, но и динамических „жестов“.

В этих случаях сам процесс жизни звука становится инвариантом – при бесконечной вариантности звучаний.

Если в музыке до романтизма и неавангардного модернизма включительно стилевые инварианты несли некие достаточно определенные смыслы, выступая в роли конкретных „слов“, то распавшаяся материя в качестве инварианта авангардных и пост-

авангардных стилей несет смысл отрицания всех предзаданных, традиционных (барочно-классико-романтических) смыслов, и на этой основе „из осколков“ выстраиваются новые смыслы структурированного хаоса, который слушатель должен открыть вслед за композитором.

Выстраивая жизнь внутри звука, композитор еще более непосредственно организует хаотическую материю, к тому же практически утратившую свои границы. Находясь внутри длящегося звучания, музыкальное сознание как бы „выворачивается наизнанку“ не только в структурном, но одновременно и в смысловом отношении: теперь не композитор играет с заданными смыслами, индивидуализируя стиль эпохи, а, напротив, заданность хаоса (в вариантах „осколочной“ или континуальной материи и в их различных сочетаниях) как потенции смысла определяет в общем достаточно единые стилевые абстрактные инварианты, невзирая на разнообразие композиторских техник.

Проведенный исторический экскурс позволяет заключить, что от ситуации фольклора и архаического искусства до современности шел процесс постепенного абстрагирования структурных текстовых инвариантов: от целостного текста – к его элементам („кирпичикам“), а затем – к принципам организации (техника, грамматика). Но любая техника предполагает какой-то конкретный материал и способы его организации. В современной композиции, в условиях множества стилей и техник, не так просто найти инвариант даже с малейшими признаками „материальности“. Как мы уже отметили, такой инвариант – собственно звуковая материя в ее хаотическом, диссонантном и неустойчивом, неструктурированном состоянии. Но поскольку хаос может быть только отправной точкой, и задача искусства состоит в создании смыслов-структур, то в качестве инварианта выступает также и само возрастание информации, которое, повторим, всегда имело место, но теперь обрело статус специальной и совершенно осознанной композиторской задачи. Попутно заметим, что все последующие инварианты (готовое слово, готовая техника) содержались в предыдущих: готовое слово как часть готовых текстов, готовая техника как часть готового слова и готовых текстов). Но

теперь хаотическая неструктурированная материя и возрастание информации как процесс ее структуризации остаются в качестве инварианта вне конкретных воплощений в материале и технике, которые варьируются практически беспредельно.

С наибольшей наглядностью сказанное подтверждается теми произведениями Штокхаузена, которые он относил к *process music* – их нотные тексты (точнее – „формы-схемы“) не содержали указаний относительно звуковысотного материала и давали только план его изменений по тем или иным параметрам („Kontakte“, „Plus-Minus“, „Mikrophonie I“, „Prozession“, „Carré“, „Kurzwellen“, „Aus den sieben Tagen“, „Spiral“, „Ylem“ и др.). То есть фиксировался процесс изменений исходного материала как таковой. Материал мог выбираться исполнителями достаточно произвольно или „ловиться“ по радио, как в „Kurzwellen“ – „Коротких волнах“. Параметры развития могли обозначаться в графических партитурах с разной степенью четкости – в том числе знаками „плюс“ и „минус“ – или же исключительно словесными характеристиками, как в „интуитивной музыке“ – „Aus den sieben Tagen“ – „Из семи дней“. Но действие указанного принципа гораздо шире – как в наследии самого Штокхаузена, например, в „Stimmung“, так и в музыке совершенно иных стилей и композиционных принципов – скажем, в репетитивной технике минималистов.

Может показаться удивительным, что композиторы (в их числе Штокхаузен, Шаррино и Гризе), создающие музыку, в которой в каждый следующий момент может произойти все, что угодно, все же говорят о предслышании и, таким образом, об информации и придают данным понятиям большое значение. Как отмечает Гризе, *„Карлхайнц Штокхаузен уже предчувствовал важность данного фактора, используя в некоторых сочинениях (Carré [Квадрат] для четырех оркестров и четырех хоров, 1971) то, что он называет степенью изменения (...), – понятие, прямо происходящее из теории информации“*¹⁰.

¹⁰ Гризе, Ж. *Tempus ex machina: Размышления композитора о музыкальном времени.* – В: *Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции: учебное пособие.* Москва: Московская консерватория, 2020, с. 98 – 99.

Но что можно предслышать в такой музыке? Если в европейской музыке Нового времени гармоническая логика и прочие факторы позволяли прогнозировать события довольно определенно, то теперь речь идет уже не о прогнозе и ожидании, а скорее о вероятности тех или иных событий. Вероятность последующего развития обусловлена комплексом параметров данного момента звучания, и предслышание состоит в том, что ожидаются какие-либо изменения тех или иных параметров.

Иными словами, слушателю предлагается творчески постичь информацию, содержащуюся в тексте, в том числе и информацию о порядке и структуре произведения.

В заключение подчеркнем, что содержание текстовых инвариантов целиком определяется обликом той или иной исторической культуры и ее системой ценностей. Каноничность, сакральность текстов архаических культур определяет их инвариантный статус. В постренессансной европейской культуре Нового времени долгое время оставались ценными конкретные смыслы, связанные с миром человека и общества: аффекты, жанровые модели, риторические фигуры, значимые типические ситуации – все то, что передается через „готовое слово“. Романтизм подверг сомнению ценность типических форм высказывания, превознес неповторимую индивидуальность. Но при этом романтизм не отменил представления об объективности мироздания. Поскольку все мироздание должно быть лично, индивидуально, интимно прочувствовано художником-романтиком, то ценным в нем осталась только абстрактная пространственно-временная система (хронотоп), реализовавшаяся в технике и грамматике, но не в самих формах высказывания (слово уже перестало быть готовым).

Мироощущение XX века перестало руководствоваться представлениями об объективности мироздания – перестала быть готовой и техника. Единственно ценным остался сам процесс деятельности человеческого сознания как таковой – собственно, процесс возрастания информации; само же содержание информации (полная противоположность архаическим культурам) неуклонно стремится к обесцениванию.

Как известно, крайности смыкаются: на современной ос-

нове неслучайно возник „сакральный минимализм“. Однако не подлежит сомнению, что данная „сакральность“ – не более чем симулякр и не имеет общезначимого характера. Подлинным остается только страстное творческое стремление постичь логику и порядок хаотического мира.

ЛИТЕРАТУРА:

Асафьев, Борис. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музгиз, 1971.

Гризе, Ж. *Tempus ex machina: Размышления композитора о музыкальном времени.* – В: *Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции: учебное пособие.* Москва: Московская консерватория, 2020.

Лотман, Юрий. Каноническое искусство как информационный парадокс. – В: **Лотман, Юрий.** *Статьи по семиотике культуры и искусства.* Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство „Академический проект“, 2002, с. 314 – 321.

Магтымгулыева, Г. Проблема индивидуального и универсального в туркменской музыке на примере народной мелодии „Нар агаджи“. – В: *Музыка – Философия – Культура.* VIII международная междисциплинарная научная конференция: Музыкальная наука в истории культуры: философские аспекты и методологические основания, приуроченная к 10-летию журнала „Научный вестник Московской консерватории“ (23 – 25 декабря 2020 г.). Москва: Научно-издательский центр „Московская консерватория“, 2020, с. 30 – 32.

Мазель, Лев. Вопросы анализа музыки. Москва: Сов. композитор, 1978.

Михайлов, Александр. *Языки культуры: Учебное пособие по культурологии.* Москва: Языки русской культуры, 1997.

Соколова, Алла. Жанровая трансформация в музыкальном фольклоре (на примере „Молитвы Шамиля“). – В: *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Искусствоведение*, 2019, № 1 (9), с. 30 – 45.

Ульмасов, Фируз. Многомерность восточной монодии в контексте сольного вокально-инструментального музицирования: на материале таджикской и узбекской традиционной музыки. Диссертация. Душанбе: Истеъдод, 2017.

Холопов, Юрий, Валерия Ценова. Теория современной композиции. Москва: Музыка, 2005.

**„РАЗКОВНИЧЕТО Е... ЦВЕТЪТ.“ КЪМ ИДЕЯТА
ЗА ТЕМА-ТЕМБЪР В КОМПОЗИЦИОННИЯ
СТИЛ НА АЛЕКСАНДЪР ТЕКЕЛИЕВ
(ВЪРХУ СИМФОНИЧНАТА ИМПРЕСИЯ
ФЕНИКС (ПРЕВЪПЛЪЩЕНИЯ)**

*Снежина Врангова-Петкова**

**“THE SECRET LIES WITHIN... THE COLOR.”
TOWARDS THE IDEA
OF THEME-TIMBRE IN THE COMPOSITIONAL
STYLE OF ALEXANDER TEKELIEV
(ON THE SYMPHONIC IMPRESSION *PHOENIX*
(*INCARNATIONS*))**

Snezhina Vrangova-Petkova

Abstract: An attempt has been made in the article to realise a stylistic analysis of the symphonic impression *Phoenix (Incarnations)* (2018) by Alexander Tekeliev (1942), through the prism of musical language and formal solutions, thematic development, and dramaturgy. By revealing the systemic organization of the form (free double variations), the thesis regarding the thematic status of timbre and the relative autonomy of timbral substances in the composition's construction is presented. Individual decisions are substantiated based

*Проф. д-р Снежина Врангова-Петкова – Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“; e-mail: svvrangova@gmail.com

on specific dramaturgical premises and the idea of stylistic modeling in relation to Impressionism, influenced by the composition's broadly-programmatic foundation. The composer's sensitivity towards timbre and the orchestral sound's colorfulness is regarded as an *individual-stylistic invariant* and the foundation for specific decisions in other parameters defining the compositional style. Simultaneously, these elements are embedded in a broader stylistic and creative context, accentuated as individual, neo-romantic reinterpretations of tendencies in 20th and 21st-century European music related to the progressing emancipation of timbre.

Keywords: *free double variations, chromatic scale symmetry, musical-stylistic analysis, leading timbre, timbral dramaturgy*

„... тук просветлете акорда; ... звуковата емисия се уплътнява; все повече, още по-истински шоколад „Пралин“; още по-плътно; А сега – нюанси на розовото; това е затишие пред буря с глухи вибрации в ниския регистър...“

Александър Текелиев.
Щрих от час по оркестрация

Открояването на тембъра като водещ стилев маркер и ключов езиков параметър в цялостното изграждане на музикалната форма, разбираана в архитектурен, процесуален и драматургичен план, е път към чуването, разбирането и преживяването на творчеството на Александър Текелиев (1942) – творец, за когото композиционното съвършенство на формата и експресивността на звуковия ѝ колорит са положени в основата на разбирането изобщо за красотата: „светът е прекрасен не само защото е многообразен, не само защото промяната и обновлението е неговата същност, а защото в основата на божественото му семе е заложена красотата... – хармония на формите, техните елементи и мястото им в общата структура“¹. На теория връзката

¹ Текелиев, Александър. Словесни синкопи. София: Издателско ателие А⁶, с. 33.

на подобен възглед с естетическото и творческо кредо на Веселин Стоянов (1902 – 1969), чийто възпитаник е Александър Текелиев, е непосредствена и ярка, дори и само през призмата на оставената от учителя дефиниция за *музикална форма*, системното единство на чиито езикови компоненти в плана на организация на частите и фазите ѝ следва да „*доставя наслада чрез красотата и изяществото си*“². В творческото съзнание на Александър Текелиев обаче, обуславящо индивидуалния му композиторски стил, върху унаследените предпоставки за подобен класически, Моцартов тип разбиране за естетическата функция на формата в музиката се прибавя и пласт с генезис във френския *esprit* и присъщите му колорит, финес, синтетизъм и свобода на креативните стимули. Като фактор в този пласт се откроява не само специализацията от 1982 година на композитора при Мишел Филипо³

² Стоянов, Веселин. Някои въпроси на музикалната форма. – В: *Българска музика*, 1951, №2, с. 17.

³ Мишел Филипо (1925 – 1996) е френски композитор, теоретик, педагог, музиколог, музикограф. Завършва Парижката консерватория (1946 – 1950) с композиция при Жорж Дандело (Georges Dandelot) и Рене Лейбовиц, след първоначалната си, прекъсната от Втората световна война, ориентация към математическите науки. Макар и нереализирана професионално, тази ментална настройка на Филипо става причина за търсенето от негова страна на разрешение на музикални проблеми посредством математически модели. В творбите си той създава полифоничен тип строеж на музикалната тъкан, както и реализира процес на непрекъснатата тематична вариация, базиран върху продължаваща трансформация на материала. Ако в началото на творческия си път през 50-те години на XX век той следва строго композиционните норми на Втората Виенска школа, то от 60-те години нататък Филипо се ориентира към търсенето на по-голяма флуидност в музиката, вдъхновявайки се от творчеството на Дебюси. Отказвайки се от програмни наименования на творбите си, композиторът се насочва към чисто инструменталната (симфонична, камерно-инструментална – солова и ансамблова – и концертна) жанрова област (*Composition pour double orchestre*, 1960; *Carrés magiques*, 1983); *Concerto pour violon, alto et orchestre*, 1984, *Pièce pour 10 instruments*, 1961; *Passacaille pour 12 instruments*, 1973; *Contrapunctes X* за 10 инструмента, 1994, *Sonate pour piano*, 1947, *Étude de musique concrète n° 1*, 1951. Заслужава внимание и творбата му от 1975 година за смесен инструментален ансамбъл *Transformations triangulaires* pour flûte, clarinette,

(Michel Philippot) – автор с отявлена чувствителност към тембровите аспекти на композицията и афинитет към 12-тоновата техника, – но и цялостният облик на френската естетика и култура⁴.

През изминалата 2022 година професор Александър Текелиев отбеляза осемдесетата си годишнина – неговото име, като

clarinette basse, cor, trompette, trombone, deux percussionnistes, violon et violoncelle (1975). Основател на музикалния факултет на университета в Сао Пауло (1976), Мишел Филипо е и професор по музикология и естетика в университетите Париж-I и Париж-IV, както и професор по композиция в Консерваторията в Париж. <http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/compositeurs/biographies/philippot-michel-1925-1996>. Както пише Ален Пари (Alain Pâris) в *Encyclopædia Universalis* „Ако обучението му като математик и наследството на Шьонберг, извлечено от Лейбовиц (12-тоновата техника, бел. моя, С.В.) са го довели до строго писане, преминаването му към G.R.M. (Groupe de Recherches Musicales – там е асистент на Pierre Schaeffer, бел. моя, С.В.) и опитът му като звуков инженер бяха изострили чувството му за любопитство и откритост. Заклет изследовател, той беше изучил обстойно областта на електроакустичната музика преди да се запали по компютрите, но никога не позволи на машината да вземе връх над човека. Той отказа да „транспонира математически или физически закони в музиката“ и защити това, което смяташе за основна цел: „винаги да се достига до съгласуваност на музикалния дискурс“, макар и да се случва, за да се реши специфичен музикален проблем, да се използват методи, заимствани от математиката. Музиката му често е строга; тя е музика на бъдещето, със сигурност неподлежаща на класификация, музика на „фина игра на огледала, където елементите се отнасят един към друг“, която се основава на принципа на непрекъсната вариация и на „умело дозиране на планове, динамики или цветове“ (Gérard Condé). Pâris, Alain. Philippot, Michel (1925 – 1996). – In: *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 30 juin 2023. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/michel-philippot/>.

⁴ „Обичам живописца – споделя Ал. Текелиев в интервю с Веса Цинандова – и най-вече импресионизма в нея. Имах житейския шанс да се докосна до Лувъра, до произведения на такива художници като Дега, Сезан, Моне, Мане... Дъхът ти спира, а очите ти дни наред носят цветовете и светлината на картините им. Сходството между двете изкуства е очевидно и те взаимно се проникват и влияят. Художникът вижда в себе си цветовете, а композиторът ги чува. Цветовото богатство на една картина е идентично със звуковите багри в едно музикално произведение“. Цинандова-Харалампиева, Веса. Александър Текелиев. София: Творчески фонд на СБК, 1996, с. 7.

композитор с ярък и разпознаваем индивидуален стил⁵ и педагог със значими приноси и постижения⁶, отдавна се е превърнало в еталон за талант, оригиналност и респектиращ професионализъм, а творчеството му – в „съвременна национална класика“ за изпълнителите-радетели на българската музика.

Симфонична импресия *Феникс (Превъплъщения)* е сред последните симфонични творби на композитора. Създадена през 2018 г. с подкрепата на фонд „Популяризиране и развитие на българското културно наследство и творчество“ на МУЗИКАУТОР, тя има своята премиера през октомври следващата година със *Софийска филхармония* под диригентството на Славил Димитров⁷ като част от юбилейния концерт по повод 75-годишнината

⁵ Сред произведенията на Ал. Текелиев са над 500 солови, хорови и детски песни, които са представителен репертоар за българските хорови състави, камерно-инструментална музика – солова и ансамблова, хорово-оркестрови творби (*Морска приказка* – поема за детски хор и симфоничен оркестър (1987), *Корени* за народен хор и симфоничен оркестър (1997), *Вик* за сопран, женски хор и струнен оркестър, текст Харалампи Харалампиев (1995), *Аве Мария* за мъжки хор и струнен оркестър (1990), три камерни симфонии (№1, 1973; № 2, 1975, № 3 *De profundis spirituosa* за 12 виолончели, 1994), три балета (*Сянката* (1979, 1985), *Балетни ескизи* – триптих (1986), *Лунна жена* – камерен (1997 г.), опера (*Готвачът на херцога* (1989), *Концерт за кларинет и оркестър* (1973), музика към филми и др. Творчеството на Ал. Текелиев звучи в Европа, Азия и Америка, редица от творбите са издадени и записани, а за своите постижения композиторът е отличаван многократно с авторитетни награди, сред които и наградата „Златен век“ за принос в областта на изкуството (2016).

⁶ Александър Текелиев преподава в ДМА от 1977 година, а от 1991 г. е професор по композиция и оркестрация. В НМА в продължение на десетилетия той преподава дисциплините „симфонична оркестрация“, „инструментознание“, „композиция“, възпитавайки поколения студенти. От 1993 до 2002 година е преподавател по инструментознание и оркестрация и в специалността ПОМ (тогава „Музикална педагогика“) на ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“. Част от посветената му музикално-педагогическа работа, показваща универсалност на интересите и отношение към процесите на формиране на музикален слух на високо професионално равнище, адекватно спрямо съвременното състояние на музикалния език, са сборниците му със солфежи и диктовки „Тригласни и четиригласни диктовки“ (1991) и „Двугласни и тригласни диктовки“ (1992).

⁷ На Маестро Славил Димитров дължа огромна благодарност за предо-

от основаването на *Националния филхармоничен хор „Светослав Обретенов“*.

Тази впечатляваща творба застава във фокуса на изследователския интерес не само заради яркостта на художественото си внушение и зрителната осезаемост на образите и състоянията на звуковата материя, изграждащи нейната драматургия – картина, конгениално конструирана и сугестирана при премиерното изпълнение от диригента и изпълнителския състав, – а и поради интригуващите ракурси, чрез които се отнася към темата на настоящата конференция – „Музикален стил и съвремие“. Те биха могли да бъдат разгледани от три позиции, първата от които е пределно обща – „на възможна изходна стилова идентификация и демонстрация на равнището на музикалната изразност и процесуалност на определена единична музикална организация-творба“⁸. Втората представлява конкретизация на визираните аспекти на художественото произведение, в което принципно се проектира стилът, чрез извеждането освен на изразните средства, и на музикалния тематизъм и интонационното развитие, отливащо се в музикални форми (композиционни структури)⁹. Третата позиция-ракурс се оглежда в обобщаващата авторска концепция на Зорница Димитрова, която подчертава, че елементите, обхванати в художественото единство на стила, „са от различни функционални равнища“ и „се намират в различни по тип йерархични отношения помежду си“¹⁰. Както отбелязва из-

ставения видеозапис на творбата от нейното първо изпълнение.

⁸ **Кърклисийски**, Томи. Музикален анализ. Лекционен курс с упражнения. Ч. 1. София: Хайни, 2022, с. 70.

⁹ Вж. **Скретков**, Сергей. Художественные принципы музыкальных стилей. Учебное пособие. Второе издание – дополненное. Санкт Петербург: Лань, 2016, с. 16.

¹⁰ **Димитрова**, Зорница. Жанрови параметри на стила. – В: *Academic Forum “Integral Music Theory” 2023: Musical Style and Contemporaneity*. Sofia: NMA „Pancho Vladigerov“ Press, 2023, с. 168. В научните текстове на Зорница Димитрова, която в последните години изследва фундаменталната теория за стила на Гвидо Адлер, тази значима категория в изкуството е обгърната с специален интерес – и като идея и понятие, и като специфика в различните изкуства, и като измерения на художестве-

следователката, двоякото разбиране за стила като „начин на писане“ (*modus scribendi*) и „начин на говорене/изразяване“ (*genus dicendi*)¹¹, засягащо процесите на създаване на творбата (подбор и употреба на музикален материал, композиторска техника) и нейната интерпретация, всъщност се изпълва с конкретно съдържание чрез разглеждането му като състояние в точно определен исторически момент (в исторически аспект), както и в контекста на типологизацията на средствата в дадено произведение, предположена в някаква степен от жанровете му характеристики (в жанров аспект)¹².

Творческа авторефлексия

За своята творба самият композитор споделя: „В произведението се интерпретират различни състояния на митичната птица в един постоянен нескончаем конфликт в нея на мрак и светлина, на покой и експлозивна стихия, на колебания и мъчителни превъплъщения от небитие към животворност. Тези противопоставяния протичат в музикалната фактура чрез съпоставяне на две тематични ядра, изразени като темброви субстанции, образуващи и сумиращи външното и вътрешно съдържание на процеса, протичащ в магичното явление. Музиката е с подчертан импресионистичен профил“¹³.

ното единство, което представлява. Вж. специално **Димитрова**, Зорница. Стилът – идея, понятие ... категория. – В: *Българско музикознание*, 2021, № 2, с. 25 – 43.

¹¹ „В условията на тези две същности на стила – отчита Зорница Димитрова – функционират всички възможни и известни днес негови трактовки като: исторически стил, индивидуален стил, стил на дадена школа, национален музикален стил и т.н.“. **Димитрова**, Зорница. Жанрови параметри..., с. 169.

¹² Пак там, с. 171.

¹³ **Текелиев**, Александър. Авторът за своето произведение. Анотация за творбата. – В: Програма на Концерт от цикъла „Юбилей на Националния филхармоничен хор“, състоял се на 24. 10. 2019 г. в Зала „България“, включващ *Концерт за пиано и оркестър* op.16 от Едвард Григ, солист Емануил Иванов; *Симфонична импресия Феникс (Превъплъщения)* от Александър Текелиев, *Quatro pezzi sacri* от Джузепе Верди под диригентството на Славил Димитров.

Тази своеобразна програма на произведението, от една страна, насочва към породилия го творчески стимул – вечният дуализъм на светлината и мрака, живота и смъртта, статиката и динамиката, който е символизиран от митологичния образ на феникса, възкръсващ от пепелищата на собствената си клада, а, от друга, потвърждава присъствието на присъщия за индивидуалния стил на Ал. Текелиев, „*философичен подтекст*“¹⁴ на музиката, проектиран звуково в жанровата и общостилевата характеристика на творбата. Пътищата на звуково възплъщение на идеята-образ в творческото съзнание на композитора извикват към живот един стил, емблематизиращ музиката от края на XIX – началото на XX-тото столетие – импресионизма – и го изразяват чрез жанр¹⁵, чиято вместимост е достатъчно отворена, за да моделира както идеалния за стила тип, така и композиционните възможности на съвремието.

Дедуктивният подход към симфоничната импресия *Феникс (Превъплъщения)* чрез проектирането на конкретните звукови и композиционни характеристики на творбата върху знанието за известните стилови маркери на музикалния импресионизъм – отнoшение към тембъра като към вътрешно присъщ колорит на звука¹⁶ (в опозиция на отделянето му от звуковисочинния текст), мо-

¹⁴ Цинандова-Харалампиева, Веса. Цит. съч., с. 56.

¹⁵ Като понятие, импресията има два основни смисъла „художествено изображение, при което превес има чувството, възпроизвеждането на силно впечатление, на отделен ярък момент, а не задълбоченият реалистичен рисунок“ и 2. „Произведение на изкуството, в което се предава впечатление от нещо лично преживяно или наблюдавано, обикновено някакъв детайл с изпъкваща оригиналност, със средствата на импресионизма“. – В: Речник на българския език. <https://ibl.bas.bg/rbe/lang/bg/D0%B8%D0%BC%D0%BF%D1%80%D0%B5%D1%81%D0%B8%D1%8F/> (посетен на 19.06.2023).

¹⁶ Интересно сравнение между спецификата на мелодическото и тази на тембровото развитие в този смисъл прави П. Стоянов: „Докато в мелодичния поток доминира по-активното, процесуалното начало, то при тембъра на отделния инструмент движението има характер на продължително престояване в една звукова плоскост и се възприема по различен начин, като своеобразно „разтягане“, вибрация на звуковото пространство“. Вж. Стоянов, Пенчо. Анализ – музика – хореография. София, 2001, с. 13.

дални хармонически последования (в опозиция на динамичните тежнения между акордите, породени от тонално-функционалното мислене), хроматизация и използване на специфични звукореди, въз основа на които се изгражда и акордиката¹⁷ (в опозиция на мажоро-минорната диатоника), квинтови и квартови вертикали и вертикализация на звукореда (в опозиция на терцовия строеж), тема-арабеска (срещу синтактично оформена и структурирана тема), мотив-импулс за развитие (в опозиция на мотива-основна синтактична единица на структурата), форма-статика/състояние на деликатна изменчивост (срещу формата-динамика)¹⁸ – несъмнено показва визирания стил като обект на моделиране от страна на Александър Текелиев.

Във връзка с национално-стиловите творчески измерения на феномена същият подход показва творбата и като индивидуализирана ре-креация на същностни характеристики на френската култура (*Френски стил*) като „*дескриптивност, звукоизобразителност, програмност и изобщо стремеж към синтез на визуално и музикално..., духовно съзерцание и екстаз, апологетика на природния звук*“¹⁹, изразени в разнообразни вариантно-вариационни аспекти на композицията, в случая индикирани още в заглавието като „Превъплъщения“²⁰.

¹⁷ По отношение на стила на Дебюси през призмата на музикалния език, например, Томи Кърклияски пише: „на границата между столетията Клод Дебюси (1862 – 1918) интегрира стари и нови ладови възможности и хармонична изразност, неотклонно свързани и с темброви колористични находки, което инспирира различни значими творчески явления в музиката на XX век и чак до днес“. Вж. **Кърклияски**, Томи. Музикален анализ. Лекционен курс с упражнения. Част първа. София: Хайни, 2022, с. 152.

¹⁸ Вж. **Rovenko**, Elena. On the Principle of Stylistic Binarity as Applied to Musical Art. In: *Academic Forum “Integral music theory” 2023: Musical Style and Contemporaneity*. Sofia: NMA “Pancho Vladigerov” Press, 2023, p. 143 – 144.

¹⁹ **Кърклияски**, Томи. Цит. съч., с. 119.

²⁰ Симптоматична в това отношение е представата на Дебюси за динамиката на природните процеси като идеал и протообраз на музикалната композиция: „Музиката е тайнствена математика, чиито елементи са частици от безкрайността. Тя предопределя движението на вода-

Намирането на музикалния еквивалент на митично-магичния процес на „преобразяване“ обаче, който прави птицата феникс един от най-ярките и универсални символи на „*несломимата воля за живот, възраждането и победата на живота над смъртта*“²¹, води в случая до поредица от творчески избори, които придават *уникалност* на творбата и в тематично, и в композиционно, и в драматургично отношение.

От композиционно-драматургична гледна точка това е идеята за очертаване на полюси като начална и крайна точка на процеса и непрекъснатата вариативност на тематичния материал в движението от единия към другия полюс, което никога не води до тъждествен резултат. Най-общо това е изразено чрез експонирането на две основни, тембро-регистрово поляризиращи теми и цикличната вариативна периодичност на явяването им, водеща до възможност за определяне на формата като свободни двойни

та, играта на въздушните течения, описвани от изменчивите бризове. Няма нищо по-музикално от залеза! За онзи, който може да вникне в него с чувството си, той е най-прекрасният урок по музикална форма, написан в учебника, който музикантите рядко разгръщат – т.е. в природата...“. Дебюси, Клод. Размишления върху Римската премия от музикална гледна точка. – В: Дебюси, Клод. *Господин Крош – антидилетант. Пълно издание на критическото наследство на Дебюси*. София: Музика, 1988, с. 150.

²¹ Вж. Шевалие, Жан, Ален Геебрант. Речник на символите. Митове, сънища, обичаи, ритуали, форми, фигури, цветове, числа и др. София: Издателска къща „Петриков“, 1996, с. 515. Според Херодот и Плутарх, фениксът е ненадмината по красотата си митична птица, надарена с не-обикновено дълголетие и притежаваща способността да се възражда от пепелта, след като е изгоряла на клада. Предусещайки смъртния си час, фениксът си построява гнездо от благоуханни клонки и се самоизгаря, запален от собствената си топлина. Този процес на непрекъснато преминаване от живот към небитие и обратно го натоварва с богата символика, чиито основни страни са възкресението и безсмъртието, цикличното прераждане. В Древен Египет фениксът е бил свързан с дневния слънчев цикъл и с годишния цикъл на прииждането на Нил – според легендата, със зората, фениксът се издигал като слънце над водите на реката и също като него изгарял и изгасвал в нощния мрак, а после се възраждал от пепелта си, напомняйки за огъня-творец и огъня-унищожител, от когото произлиза светът и който ще причини гибелта му.

вариации, третирани в духа на *entwickelnde Variation (developing variation – variation développante)*, доколкото в хода на развитието си тематичният материал се намира в непрекъсната звуковисочинна, ладова, темброва, ритмическа, мелодическа и регистрова трансформация. При това възможността за тематична идентификация се отключва от темброво-регистровата характеристика на материала при мобилност на останалите изразни параметри на основата на перманентна вариативност, генерирана от форми на звуковисочинна и мелодическа симетрия.

Таблица-схема 1. Александър Текелиев, Симфонична импресия **Феникс (Превъплъщения)**. Обща структурна схема

Serioso ♩=46		Energico ♩=56		Piu mosso ♩=52		Deciso ♩=52		♩=48		♩=44		♩=60		Maestoso Piu mosso ♩=54		♩=58		♩=48		Con rabbia ♩=72	
1		2	3		4	5		6	7		8	9		10		11		12		13	
A ab f(C)	B cd A	c ₁ (Trb.) d (5/4)		A ₁ a ₁ b ₁	B ₁ c ₁ d ₁ as	A ₂ a ₂ b ₂ es (3/4)		B ₂ d ₂ (ob,fa)	A ₃ a ₃ , a ₄ fis, f(c)		B ₃ a ₃ c ₃ b (3/4)	b ₁ c ₁ (Trb.) Des		A ₄ b ₁ (Trp)		B ₄ c ₁ d ₁		синтез a ₂ /d ₂ /b ₂ /d ₂		A b/a: fis	
квартова транспозиция на интонационен материал от експозиция в Trb+Trp d-d3 – разширане на формата с реприза на втората тема-тембър – solo v-lto хармоническо отваряне на формата с драматургична функция																					

a – тема-тембър в нисък регистър (Vc,Cb + Fg)

b – мелодизация на симетричния звуковед тон-полутон

c – симетрична мелодическа вълна

d – мелодизация на симетричния целотонов звуковед

Тематизъм – параметри на тематизма

И двете основни теми-състояния, върху които е изградена композицията, притежават изключително ярка образност, внушавайки потъването в мрака и дълбочината на небитието и трепетното и сияйно пробуждане на живота и светлината, съответно за първата и за втората. И едната, и другата показват образите си в развитие, като по отношение на първата то е белязано от мъчително прорастване във височина и просветляване като колорит, докато образът на втората постепенно се драматизира, активизира и уплътнява. Тази динамика позволява безпразговото преливане от една към друга композиционна фаза на вариационната форма, при което може да се проследи действието на принципа на толерантност, изразяващ се в „частична заменяемост на материал с някои допустими загуби или прорастване на нови еле-

менти²², който в контекста на отношенията в музикалната система се постига чрез действието на *рефлексивност* (повторение) и *симетричност* (съразмерност – отношение, което не се изменя при разместване на обектите).

Като най-непосредствено възприемаеми изразни характеристики на тематизма, изпълняващи образно-драматургична, но и значима формообразуваща функция, се очертават тембърът и регистърът. Смесените тембри на нисък щрайх и фаготи (плюс *V-li* и *Cl* с хармоническа функция), за първа, и флейта, цигулка, арфа и челеста, за втора тема, се оказват идентификационни знаци на тематизма, които действат освен във взаимодействие, и автономно спрямо звуковисочинния текст, формиран от останалите параметри²³. Това решение естествено кореспондира с идеята за *лайттембър*, която опложда късноромантичното и импресионистичното изкуство и намира нов живот в макротематизма на сонористичната композиция на XX и XXI в. Основен принцип на репрезентация на *идеята за превъплъщение*, заложена в двойно символичното заглавие на творбата, е интонационната флукутация на тембровотематичните субстанции, от една страна, а от друга – непрекъснатата темброва, динамическа, метроритмическа и регистрова вариативност на мелодико-хармоническите показатели на тематизма. При този процес структурните прагове,

²² Вж. **Александрова**, Людмила. Порядок и симметрия в музыкальной искусстве: логико-исторический аспект. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория, 1995, с. 156. Вж. също **Врангова**, Снежина. От песен към художествена форма в инструменталната музика. София: Хайни, 2017, с. 79. Ако в музиката сложното логическо отношение толерантност намира проекции в принципа на вариантността, то примерно в изобразителното изкуство то е начин за трансформация на изображението, изключителни образци за което могат да се видят в гравюрите на Морис Ешер, напр. „Небе и вода“, в която летящите птици в горния план, символизиращи небесните стихии, чрез обрисовки с незначителни изменения в очертанията, се превръщат в риби, символизиращи водната стихия. Постепенно, чрез размиване и разтваряне на контурите на фигурите се очертава и централен план на композицията, в който образите притежават черти и на птици, и на риби.

²³ А това, естествено, са мелодия, метроритъм, хармония, фактура, динамика, щрихи и пр.

бележещи вариационната двойна периодичност (вж. *Таблица-схема 1*), се долавят в моментите на съвпадение (макар и винаги вариантно) между темброворегистровото и интонационното качество, докато преходите от тема към тема, от една страна, а от друга – към нов цикъл на процеса, са свързани със заменяемост на материал и постепенно наслагване на характеристики, предвещаващи новата фаза на „превъплъщение“.

Симетрията като генератор на формообразувания процес. Идея за самопораждане

При детайлен анализ на музикалния текст се оказва, че независимо от образно-драматургичния и темброви контраст помежду си, и двете теми са изградени чрез различни форми на симетрия (звуковикочинна и мелодическа) – решение с детерминираща функция и по отношение на самата форма, основана на периодична повторност²⁴.

Първата тема (*Пример 1*) е *тема-хоризонтален комплекс*, чието начално ядро (т. 1 – 4), октавово удвоено в голяма и контра октава, се експонира под остинатно задържан в тремоло vibrato тон *f* във виоли, създаващ начално усещане за център и ос на симетрия в разгръщането на обърната мелодическа вълна със структурно определящи тонове *F – C – Ges*. В движението от *f* до *c* се очертават контурите на минорен лад от *f*, а от *c* до *ges* – тези на лада тон-полутон (*c-d-es-f-ges*). Второто ядро на темата (т. 5 – 7) потвърждава началната ладова променливост посредством минорен пентахорд от *b* (*b-c-des-es-f*) и разгръщане от същия тон (*f*) отново на тон-полутонов звукоред, представляващ продължение на първия сегмент (*f-fis-gis-a-h*) до запълване на звуковото пространство на октавата. Просветляването на тембъра

²⁴ Към разбирането за симетрия, звуковисочинният подход на Юрий Холопов, например, добавя и периодичността в провеждането на модела (*abc abc...*). Базирайки се на законите на музикалното възприятие и на изконния принцип на повторението в музиката, авторът залага в понятието „симетрия“ и специфично значение на периодична повторност в контекста на звукореда. Вж. **Холопов, Юрий**. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессияна. – В: *Музыка и современность*. Вып. 7. Москва: Музыка, 1971, с. 254.

чрез преливането на мелодията във висок щрайх и възходящото движение, извеждащо от ниския регистър, създават внушение за издигане с ускорение, подчертано от постепенното ритмическо диминуиране върху запазената основа на синкопа (освен обединяващ темата фактор, и фактор на мелодическо съпротивление). В този тематичен комплекс внимание заслужават и още два детайла: хармоническата му отвореност ($f - ges$) и синкопираният тритонус ($h^1 - f^1$, т. 7), първият от които отправя към финала на самата форма върху fis в целия оркестър, а вторият съдържа в себе си прогноза за втора тема. Развитието на втория елемент от разглеждания тематичен комплекс във формата се свързва с многообразни форми на проявление и различни транспозиции на лада тон-полутон по хоризонтал и вертикал, които се свързват преобладаващо с тембъра на щрайха, нюансиран със сродни тембри от групата на дървени духови. Този елемент всъщност индуцира цялата форма, тъй като се инфилтрира и във вариационните зони на втората тема.

*Пример 1. Александър Текелиев, Симфонична импресия **Феникс** (Превъплъщения) – първа тема в нисък щрайх и фаготи (V-li, Cl с хармоническа функция) с мелодико-регистрово прорастване във висок щрайх (партитурен фрагмент)*

Serioso $\text{♩} = 46$
Александър Текелиев
2018

Violin I

Violin II

Viola *divo + Cl*

Cello *p*

Contrabass *p + Fg*

Fl. *p*

Cl. *p*

Bs. *p*

Oboe *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

crescendo *decrescendo* *poco cresc.* *decrescendo*

Макар и темброворегистровата субстанция на началното ядро да е константа, в хода на протичане на процеса тя преминава през различни метаморфози като транспозиция, интонационен състав, звуковедна основа, особено ярко видимо в съпоставителния *Пример 4*, в който може да бъде проследено взаимопроникването ѝ с мелодическа характеристика и ритъм, атрибутирани към втора тема и фигурациите ѝ.

Втората тема (вж. *Пример 2*) е основана на аналогичен темброво-хармоничен синтез, но той е реализиран със светлия магичен колорит на арфа, челеста, флейта и соло цигулка върху нова звуковисочинна структура – тази на *целотоновия звуковед*. От своя страна, той поражда и форми на мелодическа симетрия, първата от които е демонстрирана в огледалното движение на флейти, арфа и челеста, докато солиращата цигулка изпълнява мелодия върху целотонова основа (*a-h-cis-es-f-g*), задавайки и двете основни перспективи пред тематичното развитие – трансформация в огледалносиметрични мелодически конструкти в огромен темброви, регистров, а и ладо-тонален спектър (вж. *Пример 3a²⁵ и 3b*) и мелодизация на ладовата структура (вж. *Пример 4*).

Пример 2. Александър Текелиев, Симфонична импресия Феникс (Превъплъщения) – втора тема във флейта, арфа, челеста и соло цигулка, основана на мелодическа симетрия върху целотонов звуковед (партитурен фрагмент)

The image shows a musical score fragment for Example 2. It consists of four staves: Flute (Fl.), Harp (Hr.), Celesta (Cel.), and Violin (Vln.). The Flute staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Harp and Celesta staves have a grand staff (treble and bass clefs). The Violin staff has a treble clef. The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *Piano*. There are also tempo markings: *legato* and *Solo v-no* (solo violin). The score is marked with a 4/4 time signature. The music features a complex melodic structure with many triplets and a symmetrical melodic line in the violin.

²⁵ Конкретното превъплъщение на темата звучи тонално, в As dur, а от т. 95, отново в тробмон, удвоен в две октави от висок шрайх, в Des dur, и със синкопиран профил.

Пример 3а.

т. 25 *Energico*
Fl
Trp
f

Пример 3b.

2 Fl т. 90
Cel.
mf

Пример 4.

т. 62 Ob + Cl
Streich + Arpa
p
т. 117 solo v-no
Piano
mf
Fl
Vc + Cb
mp

Аналогията с рамкиращия формата флейтов тембър от *Следобедна на един фавн*, която създава появата на солираща цигулка (вж. примери 2 и 4 (т. 117) в двата полюса на творбата, е безспорна, както е безспорен самият съзнателно моделиран импре-

сионистичен колорит на *Феникс* – от общите програмно-симфонични основания и жанровото определение до взаимопроникването на темброворегистрово, ритмомелодическо и хармоническо качество. Драматургията обаче, за разлика от пасторалната картинност в първия случай (в партитурата Дебюси прави допълнително жанрово определение на музиката си – еклога), е силно индивидуализирана – едновременно контрастна, в основанията си върху две състояния, и множествена, предвид непрестанната им образна трансформация и вариационния профил на формата с кулминация във финала. Този драматургичен контраст и заедно с това – свързаност чрез антиномията „мрак – светлина“ и обратимото движение в различните посоки на едно и също измерение всъщност намират уникална музикално-драматургична интерпретация на основата на структурно и мелодически самопораждащата симетрия и на двата основно използвани звукореда, по отношение на които Тарускин прави концептуалния паралел за *функционална еквивалентност*²⁶. Финалното ускорение „*con rabbia*“ (с гняв), иницирано от тема във виоли (до момента асоциирани с пораждащото тремоло-вибрато върху *f* на началото), индуциращо с енергията си целия оркестър за бляскав протуберанс и последен сблъсък²⁷, от който фениксът сякаш зримо се въздига и застава на небосвода, обявян в светлина, показва и още един аспект на тембровата драматургия – преобразяващото дви-

²⁶ **Taruskin**, Richard. Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; or, Stravinski's „Angle“. – In: *Journal of the American Musicological Society* 38, 1985, № 1, p. 72 – 142, p. 93. Цит. по **Градев**, Николай. Зараждането на хемидитоновостта и Бетовен. – В: *Алманах на НМА. Година 11 – 12 (2020)*. София: НМА „Проф. Панчо Владигеров“, 2021, с. 27: Целотоновата гама и гамата полутон-тон „се разкриват като функционални еквиваленти: и двете възникват от терцови кръгове, бидейки преди всичко модуляционни инструменти, и двете за руските композитори се асоциират със зла магия“.

²⁷ Последният такт на творбата съдържа полиакорд върху две мажорни тризвучия (А – в дървени духови и щрайх – и В – в тромпети) плюс вертикализация на целтонов тетракорд от d в тромбони и корни и неговото разрешение във *fis* – в цялото регистрово пространство на оркестъра от контра до трета октава.

жение от статика към динамика.

Анализът на творбата не може да бъде изчерпан в рамките на един доклад, но може да набележи отправни точки като връзката идея-образ – стил и техника, да открие индивидуалностиловата специфика на езикови и формообразуващи решения, принципно положени в общото жанрово-историческо русло на моделирания стил, както и да щрихова контури на късния стил на Александър Текелиев, които заслужават да се превърнат в образ като предмет на специално изследване.

ЛИТЕРАТУРА

Александрова, Людмила. Порядок и симметрия в музыкальной искусстве: логико-исторический аспект. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория, 1995.

Врангова, Снежина. От песен към художествена форма в инструменталната музика. София: Хайни, 2017.

Градев, Николай. Зараждането на хемидитоновостта и Бетовен. – В: *Алманах на НМА. Година 11 – 12 (2020)*. София: НМА „Проф. Панчо Владигеров“, 2021, с. 25 – 61.

Дебюси, Клод. Размишления върху Римската премия от музикална гледна точка. – В: **Дебюси, Клод.** *Господин Крош – антидилетант. Пълно издание на критическото наследство на Дебюси*. София: Музика, 1988.

Димитрова, Зорница. Жанрови параметри на стила. – В: *Academic Forum “Integral Music Theory” 2023: Musical Style and Contemporaneity*. Sofia: NMA “Pancho Vladigerov” Press, 2023, с. 164 – 181.

Димитрова, Зорница. Стилът – идея, понятие ... категория. – В: *Българско музикознание*, 2021, №2, с. 25 – 43.

Кърклияски, Томи. Музикален анализ. Лекционен курс с упражнения. Част първа. София: Хайни, 2022.

Скробков, Сергей. Художественные принципы музыкальных стилей. Учебное пособие. Второе издание – дополненное. Санкт Петербург: Лань, 2016.

Стоянов, Веселин. Някои въпроси на музикалната форма. – В: *Българска музика*, 1951, №2, с. 17.

Стоянов, Пенчо. Анализ – музика – хореография. София, 2001.

Текелиев, Александър. Авторът за своето произведение. Анотация за творбата. – В: Програма на Концерт от цикъла „Юбилей на Националния филхармоничен хор“, 24. 10. 2019 г., Зала „България“.

Текелиев, Александър. Словесни синкопи. София: Издателско ателие А⁶, 1999.

Холопов, Юрий. Симметричные лады в теоретических системах яворского и Мессиаана. – В: *Музыка и современность*. Вып. 7. Москва: Музыка, 1971, 247 – 293, с. 254.

Цинандова-Харалампиева, Веса. Александър Текелиев. София: Творчески фонд на СБК, 1996.

Шевалие, Жан, Ален Геебрант. Речник на символите. Митове, сънища, обичаи, ритуали, форми, фигури, цветове, числа и др. София: Издателска къща „Петриков“, 1996.

Rovenko, Elena. On the Principle of Stylistic Binarity as Applied to Musical Art. In: *Academic Forum “Integral Music Theory” 2023: Musical Style and Contemporaneity*. Sofia: NMA “Pancho Vladigerov” Press, 2023, p. 131 – 148.

Taruskin, Richard. Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; or, Stravinski’s „Angle“. – In: *Journal of the American Musicological Society* 38, 1985, №1, p. 72 – 142.

ЕЛЕКТРОННИ ИЗТОЧНИЦИ

Импресия. – В: *Речник на българския език*.

<https://ibl.bas.bg/rbe/lang/bg/D0%B8%D0%BC%D0%BF%D1%80%D0%B5%D1%81%D0%B8%D1%8F/> (посетен на 19.06.2023).

Biographie de Michel Phillipot. <http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/compositeurs/biographies/philippot-michel-1925-1996> (посетен на 30.06.2023).

Pâris, Alain. Phillipot, Michel (1925 – 1996). – In: *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 30 juin 2023. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedia/michel-philippot/>

**ЗВУКОВО-ВИЗУАЛНИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ
В СОНОРИСТИЧНАТА КОМПОЗИЦИЯ
ФЛУОРЕСЦЕНЦИИ
НА КШИЩОФ ПЕНДЕРЕЦКИ
*Надежда Тодорова-Радева****

**SOUND-VISUAL INTERACTIONS
IN THE SONORISTIC COMPOSITION
FLUORESCENCES
BY KRZYSZTOF PENDERECKI
*Nadezhda Todorova-Radeva***

Abstract: This paper examines one of Krzysztof Penderecki's emblematic early sonoristic compositions *Fluorescences* (1961 – 1962) from the perspective of the interplay of the perceptual factors *auditory* and *visual*. The specific parameters of the sonoristic structure (timbral and articulatory, textural-sonic, dynamic, temporal) are investigated as the main catalysts for the activation of vivid and sensually impressive colour-light and spatial associations. The correlation of visual and auditory perception in the context of the synesthetic system of connections is of research interest not only for its conceptual significance for Penderecki's sonoristic stylistics, but also for its positioning of the complex area of multisensory perception as one of the central ones in the musical art of the second half of the twentieth and early twenty-first centuries.

Keywords: *Krzysztof Penderecki, Fluorescences, sonoristics, sound, visuality, synaesthesia*

*Гл. ас. д-р Надежда Тодорова-Радева – Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“; e-mail: nadiatodorova@mail.bg

Съотнасянето на зрителното и слуховото възприятие на музикалните композиции в контекста на синестезийната система връзки е един от актуалните проблеми на съвременната музикална наука. Взаимовръзките между аспектите *зримо* и *чуваемо* имат архаични корени, но в рамките на интеграционната парадигма в художествената практика от втората половина на XX век пораждат нови синтетични явления, основани не на дублиране или взаимозаменяемост на различни художествени езици, а на взаимодопълващо свободно обединение. Такива нови форми са, например, цветомузика, графическа музика, музикална живопис, инструментален театър, хепънинги, пърформанси, инсталации, фонетични композиции, музикални скулптури. Въвеждането на езика, цвета и други извънмузикални елементи трансформира музикалното произведение в сложен синтетичен текст, представляващ многопластово информационно поле, и съответно извежда на преден план нови интегративни стратегии на възприятие, познание и интерпретация. Основна функция в комуникативната триада *композитор – изпълнител – слушател* поема феноменът синестезия¹, разкриващ асоциативните връзки между различните чувствени модалности: слухова, визуална, тактилно-кинестетична.

В контекста на синтетичните тенденции в изкуството възникването на сонористиката с присъщото ѝ доминиращо качество *звукочлористичност* изглежда закономерно и логически мотивирано. Сонористиката е неразривно свързана с кристализиране на свършено нова и различна (в сравнение с традиционната) концепция за музикалния звук като *самодостатъчна ценност*, като обект на естетическо съзерцание. Еманципиран от подвластността си на предустановени жанрово-семантични инварианти и ладотонални връзки, сонористичният звук приема множество разнообразни перцептивни признаци от различни

¹ В съвременната наука (естетика, изкуствознание, културология) синестезията се разглежда в когнитивен аспект (“cognitive synaesthesia”), като специфична проява на невербално мислене и психически механизъм на интерчувствени асоциации, който насища с полимодална енергетика формирането на безпредметните образи в изкуствата, в това число и музиката.

чувствени модалности: пространственост, вещественост (телесност), обемност, плътност, дълбочина, пластичност, яркост, светлост. Неслучайно възникват понятия, отразяващи индивидуализираните представи на композиторите за природата на музикалното звучене и синестетичността на неговото възприятие като: „звукови облаци/полета/полоси“ (Ксенакис), „движещи се цветове“ (Лигети), „звукови обекти“ (Лютославски), „звукотолористични полета“ (Салменхаара). „Музиката за очите“, декларирана от Кандински по отношение на живописиста, намира реално въплъщение във „визуалните“ партитури на Лигети, Лютославски, Гурецки, Денисов, Шелси, Цимерман и др.

Като своеобразна „музика за очите“ може да се разглежда и композицията на Кшищоф Пендереcki *Флуоресценции* (1961 – 1962) за голям симфоничен оркестър, темброво допълнен с нетипични „музикални“ инструменти като сирена, пила, пишеща машина, електрически звънци, различни дървени, стъклени и метални предмети и др. Тясно свързана със сонористичната естетика, *Флуоресценции* бележи своеобразна кулминация в авангардните устремии на композитора към завоюване на нови „звукови светове“. Въпреки че бива възприета от публика и критика като провокационна, дори шокираща и безпардонна² поради твърде ексцентричния си оркестров състав и иновационни артикулационни похвати, композицията завършва важен етап в творчеството на Пендереcki³: в нея композиторът реализира до краен предел пълната звукова еманципация и експресивността в трактовката на тембъра.

² Цит. по **Ивашкин**, Александр. Кшищоф Пендереcki. Монографически очерк. Москва: Советский композитор, 1983, с. 31.

³ Поместен в тесни хронологични рамки (1958 – 1962), ранният творчески период на Пендереcki се характеризира с активни експерименти в областта на сонористиката и ограничената алеаторика (*Анакласис*, *Плач в памет на жертвите от Хирошима*, *Полиморфия*, *Флуоресценции*). През втората половина на 1960-те години творчеството на композитора претърпява плавна стилова еволюция в посока синтез на сонористични и традиционни средства (предимно във вокално-инструменталните произведения *Dies irae*, *Страсти по Лука*) и от началото на 1970-те г. се влива в ново, неоромантично русло (*Магнификат*, *Полски реквием*, кантата *Те Деум* и мн. др.).

Синестетичните връзки между визуалния и звуковия параметри във *Флуоресценции* се проявяват както на концептуално, така и на текстово равнище. Съгласно програмната концепция, в основата на композицията лежи звуковото моделиране на физическото явление флуоресценция, същността на което се състои в кратковременно светлинно излъчване от частиците на дадено вещество под въздействие на видима или ултравиолетова светлина. Опирайки се на извънмузикални източници на музикална образност, композиторът формира „проектен“ синестетичен модел на творчески метод, който при възприятието на произведението активизира две модалности – звукова и визуална⁴.

Изходен момент, легитимиращ визуалния статус на музикалния текст, е стремежът на Пендерецки към създаване на общо образно и емоционално впечатление от звуковата конструкция, изразено със средствата на *графическата нотация*. Визуалният подход към композицията в дедуктивен план (от общото към детайлите) се потвърждава от думите на самия композитор: „В началото в моето въображение се конструира формата на бъдещото съчинение във вид на графика – с очертани кулминационни пикове и спадове, с разреждания и съгъстявания на фактурата и амплитудата на звуковисочинността. По този начин аз си представям архитектурата на произведението в цялост като някакъв ескиз, план, който след това се облича в звукова плът“⁵. Новаторството на Пендерецки в трактовката на сонористичната форма е удивително – тембрите-цветове, флукути-

⁴ Визуалната специфика на музикално-образните представи на Пендерецки ярко се разкрива и в други негови произведения, вдъхновени от пространствено-пластически и цвето-светлинни прототипи: *Анакласис* (от гр. разпространение и пречупване на светлината) за 42 струнни инструмента и ударни (1959 – 1960), *Еманиции* (от лат. – излъчвания) за два струнни оркестъра (1959), *Полиморфия* за 48 струнни инструменти (1961), *De natura sonoris* (от лат. – за природата на звука) за оркестър №1 (1966), №2 (1971). В своеобразно звуково възплъщение на творчеството на художника-абстракционист Паул Клее се превръща *Мерки на времето и тишината* (1959 – 1960) за 40-гласен смесен хор, ударни и струнни.

⁵ **Садых-Заде**, Гюляр. Завершая эпоху: Кшиштоф Пендерецкий в зеркале XX века. – В: *АудиоМагазин* № 4 (33), СПб, 2000, с 4.

ращите линии-обеми, графическите образи, преведени в музикална звучност (линии, триъгълници, квадрати и други визуални символи, регламентиращи процеса на изпълнение) активизират необикновено ярки и чувствено впечатляващи цвето-светлинни и пространствени асоциации. Тяхното своеобразие се определя от различни координати на звуковото пространство: **темброви и артикулационни, фактурно-звукововисочинни, динамически, времеви.**

Своеобразната сонористична аура на *Флуоресценции* формират, от една страна, разширената трактовка на инструментите, свързана преди всичко с нетрадиционни артикулационни похвати, и от друга страна – построяването на звукови конструкции от „немузикални“ звукови източници и шумове. С изключително богато темброво разнообразие се характеризира ударната група, възпроизвеждаща разнообразни шумови ефекти, като например удари по повърхността и ръба на инструментите с джазови метлички, метални пръчки, чук, палки на барабана и тимпана. Като ударен инструмент е третирано и пианото посредством удари, „триене“ и „рязане“ по клавиатурата и струните с палка или джазова метличка. Разнообразни акустически ефекти са задействани и в струнната група: свирене върху струната между столчето и грифа, арпежи на четири струни, удари по струните и корпуса с ръка или пръсти, удари с лък върху капака и др.

Фактурно-звукововисочинното пространство на *Флуоресценции* е неразривно свързано с темброво-артикулационните похвати и тяхното графическо оформление. Основна роля в структурирането на музикалната тъкан поема съпоставянето на два типа звучности – статични масивни *кълстери-полоси* (в партияте на струнни и духови инструменти) и *хетерогенни пластове*, формирани от наслаяването на отделни, индивидуални в звукововисочинно, регистрово, артикулационно и темброво отношение линии. В по-ограничен план са представени *микрופолифонията* (възпроизведена от свободната импровизация върху определена групи ноти, фрулато, тремола, глисандо) и *поантилистичната фактура* (бързата аperiodична репетиция на звуци в различните инструменти).

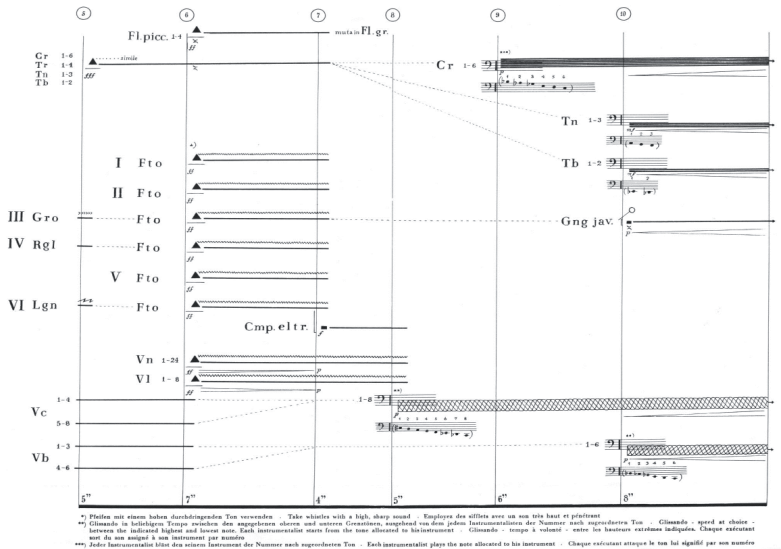
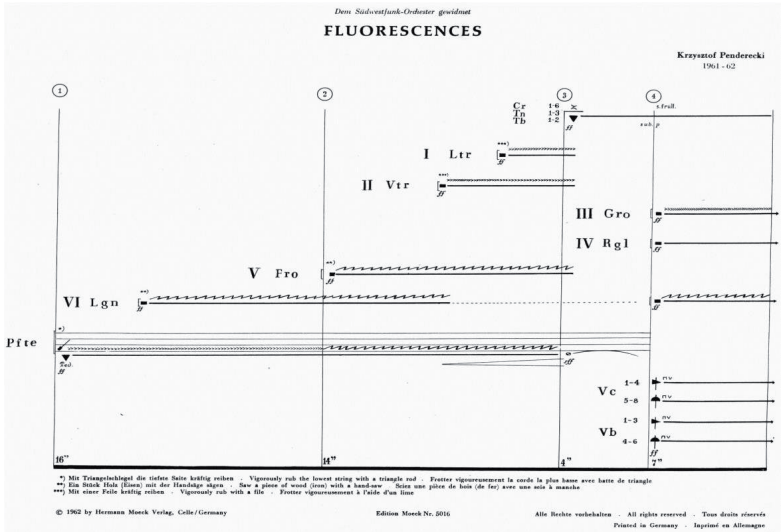
Възможността за синестетично съпоставяне на звуковите и светлинните „образи“ е обусловена от специфичните особености на сонористичната музикална тъкан, описани от Назайкински по следния начин: *„Много често сонорната тъкан представлява цялостна фонова звучност, която нараства, след това спада, понякога се случват някакви „нахлувания“, несравними дори с кратки лексеми. Тогава смислообразуването се оказва лишено от речева асоциативна основа и започва да се опира на действието на синестезийния апарат, при което звучността се оценява зрителино: „колористично“, „синьо“, „широко“. Т.е. възникват пространствено-зрителини и цветови асоциации, на основата на които тази техника, по принцип, е разработена“*⁶. Основен катализатор за възникването на интермодални (цвето-светлинни и пространствени) асоциации във *Флуоресценции* са интензивните фактурни модуляции (смяна на фактурни форми) и флукутации (разширяване и стесняване на звуковия обем), свързани с нарастване на музикалното напрежение до кулминации („проблясъци“) и последващ спад или изчерпаност („угасване“). Тези редуващи се качествени състояния и взаимодействието им образуват вълнова драматургия, визуално възприемаща се в партитурата.

Първата кулминация в композицията е предшествана от процес на последователно фактурно разрастване от възможно най-ниската до възможно най-високата точка на оркестровия диапазон чрез диагонално наслагване на няколко линии, обединяващи се в единен тембровофактурен комплекс: пиано, дървено блокче, свирка, парче стъкло, гръм (ластра), корни, тромбони и туба, след това гребен (гуиро), кречетало заедно с чело и контрабаси, тромпети и флейта пиколо, накрая цигулки, виоли и електрически звънец. Разширяването на височинния диапазон се асоциира с „приближаване“ на звучността и придава на звуково-шумовите комплекси реално осезаема яркост. Резкият динамичен спад и контрастният преход в клъстерната звучност на струнни и духови инструменти

⁶ Амрахова, Анна. Когнитивные основания постмодернизма в музыке. – В: *Постмодернизм в контексте современной культуры: Материалы научной международной конференции*. Москва: Научно-издательский центр „Московская консерватория“, 2009, с. 51.

в нисък регистър възпроизвежда противоположен ефект – отда-
лечаване и затъмняване на звучността (вж. *Пример 1*).

Пример 1.



Аналогичен ефект е постигнат и в кулминацията в края на първи дял, в която звучи оригинален шумов поток със зигзагообразна конфигурация в партиите на ударните инструменти (темпъл блокчета, бонгоси, том-томи, барабани и тимпани) в комбинация с експресивно бързо повторение на определена група тонове в струнната група в динамика *fff*. С постепенно затихване на звучността полиритмичната звуково-шумова маса се наслагва монтажно върху началото на следващия фактурен блок с целотонни клъстери в струнните. В този случай се създава ефект на постепенно „приближаване“, по отношение на което предходният блок се явява „отдалечаване“, и постепенно възвръщане към първоначалното състояние (вж. *Пример 2*).

Пример 2.

The musical score for Example 2 is presented on a system of staves. The percussion section includes:

- I BlaLgn** (BlaLgn I): Staff 1, measures 1-12.
- II Bgs** (Bgs II): Staff 2, measures 1-12.
- III Tomts** (Tomts III): Staff 3, measures 1-12.
- IV Tomt Tmb** (Tomt Tmb IV): Staff 4, measures 1-12.
- V Tmp** (Tmp V): Staff 5, measures 1-12.

The string section includes:

- Vn** (Vn): Staff 6, measures 1-12.
- VI** (VI): Staff 7, measures 1-12.
- Vc** (Vc): Staff 8, measures 1-12.
- Vb** (Vb): Staff 9, measures 1-12.

The score is divided into three measures by vertical lines, with measure numbers 37, 38, and 39 indicated above the staves. The percussion parts feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The string parts are marked with *fff* (fortissimo) and include dynamic markings like *dim* (diminuendo) and *rit* (ritardando). The string parts also feature clusters of notes.

60 61 62

I Pto Bgs 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62

II Pto Bgs 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62

III Tmt 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62

IV Tmt 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62

V Tmp 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62

1-12 13-24 25-36 37-48 49-60 61-72 73-84 85-96 97-108 109-120 121-132 133-144 145-156 157-168 169-180 181-192 193-204 205-216 217-228 229-240 241-252 253-264 265-276 277-288 289-300 301-312 313-324 325-336 337-348 349-360 361-372 373-384 385-396 397-408 409-420 421-432 433-444 445-456 457-468 469-480 481-492 493-504 505-516 517-528 529-540 541-552 553-564 565-576 577-588 589-600 601-612 613-624 625-636 637-648 649-660 661-672 673-684 685-696 697-708 709-720 721-732 733-744 745-756 757-768 769-780 781-792 793-804 805-816 817-828 829-840 841-852 853-864 865-876 877-888 889-900 901-912 913-924 925-936 937-948 949-960 961-972 973-984 985-996 997-1008 1009-1020 1021-1032 1033-1044 1045-1056 1057-1068 1069-1080 1081-1092 1093-1104 1105-1116 1117-1128 1129-1140 1141-1152 1153-1164 1165-1176 1177-1188 1189-1200 1201-1212 1213-1224 1225-1236 1237-1248 1249-1260 1261-1272 1273-1284 1285-1296 1297-1308 1309-1320 1321-1332 1333-1344 1345-1356 1357-1368 1369-1380 1381-1392 1393-1404 1405-1416 1417-1428 1429-1440 1441-1452 1453-1464 1465-1476 1477-1488 1489-1500 1501-1512 1513-1524 1525-1536 1537-1548 1549-1560 1561-1572 1573-1584 1585-1596 1597-1608 1609-1620 1621-1632 1633-1644 1645-1656 1657-1668 1669-1680 1681-1692 1693-1704 1705-1716 1717-1728 1729-1740 1741-1752 1753-1764 1765-1776 1777-1788 1789-1800 1801-1812 1813-1824 1825-1836 1837-1848 1849-1860 1861-1872 1873-1884 1885-1896 1897-1908 1909-1920 1921-1932 1933-1944 1945-1956 1957-1968 1969-1980 1981-1992 1993-2004 2005-2016 2017-2028 2029-2040 2041-2052 2053-2064 2065-2076 2077-2088 2089-2100 2101-2112 2113-2124 2125-2136 2137-2148 2149-2160 2161-2172 2173-2184 2185-2196 2197-2208 2209-2220 2221-2232 2233-2244 2245-2256 2257-2268 2269-2280 2281-2292 2293-2304 2305-2316 2317-2328 2329-2340 2341-2352 2353-2364 2365-2376 2377-2388 2389-2400 2401-2412 2413-2424 2425-2436 2437-2448 2449-2460 2461-2472 2473-2484 2485-2496 2497-2508 2509-2520 2521-2532 2533-2544 2545-2556 2557-2568 2569-2580 2581-2592 2593-2604 2605-2616 2617-2628 2629-2640 2641-2652 2653-2664 2665-2676 2677-2688 2689-2700 2701-2712 2713-2724 2725-2736 2737-2748 2749-2760 2761-2772 2773-2784 2785-2796 2797-2808 2809-2820 2821-2832 2833-2844 2845-2856 2857-2868 2869-2880 2881-2892 2893-2904 2905-2916 2917-2928 2929-2940 2941-2952 2953-2964 2965-2976 2977-2988 2989-3000 3001-3012 3013-3024 3025-3036 3037-3048 3049-3060 3061-3072 3073-3084 3085-3096 3097-3108 3109-3120 3121-3132 3133-3144 3145-3156 3157-3168 3169-3180 3181-3192 3193-3204 3205-3216 3217-3228 3229-3240 3241-3252 3253-3264 3265-3276 3277-3288 3289-3300 3301-3312 3313-3324 3325-3336 3337-3348 3349-3360 3361-3372 3373-3384 3385-3396 3397-3408 3409-3420 3421-3432 3433-3444 3445-3456 3457-3468 3469-3480 3481-3492 3493-3504 3505-3516 3517-3528 3529-3540 3541-3552 3553-3564 3565-3576 3577-3588 3589-3600 3601-3612 3613-3624 3625-3636 3637-3648 3649-3660 3661-3672 3673-3684 3685-3696 3697-3708 3709-3720 3721-3732 3733-3744 3745-3756 3757-3768 3769-3780 3781-3792 3793-3804 3805-3816 3817-3828 3829-3840 3841-3852 3853-3864 3865-3876 3877-3888 3889-3900 3901-3912 3913-3924 3925-3936 3937-3948 3949-3960 3961-3972 3973-3984 3985-3996 3997-4008 4009-4020 4021-4032 4033-4044 4045-4056 4057-4068 4069-4080 4081-4092 4093-4104 4105-4116 4117-4128 4129-4140 4141-4152 4153-4164 4165-4176 4177-4188 4189-4200 4201-4212 4213-4224 4225-4236 4237-4248 4249-4260 4261-4272 4273-4284 4285-4296 4297-4308 4309-4320 4321-4332 4333-4344 4345-4356 4357-4368 4369-4380 4381-4392 4393-4404 4405-4416 4417-4428 4429-4440 4441-4452 4453-4464 4465-4476 4477-4488 4489-4500 4501-4512 4513-4524 4525-4536 4537-4548 4549-4560 4561-4572 4573-4584 4585-4596 4597-4608 4609-4620 4621-4632 4633-4644 4645-4656 4657-4668 4669-4680 4681-4692 4693-4704 4705-4716 4717-4728 4729-4740 4741-4752 4753-4764 4765-4776 4777-4788 4789-4800 4801-4812 4813-4824 4825-4836 4837-4848 4849-4860 4861-4872 4873-4884 4885-4896 4897-4908 4909-4920 4921-4932 4933-4944 4945-4956 4957-4968 4969-4980 4981-4992 4993-5004 5005-5016 5017-5028 5029-5040 5041-5052 5053-5064 5065-5076 5077-5088 5089-5100 5101-5112 5113-5124 5125-5136 5137-5148 5149-5160 5161-5172 5173-5184 5185-5196 5197-5208 5209-5220 5221-5232 5233-5244 5245-5256 5257-5268 5269-5280 5281-5292 5293-5304 5305-5316 5317-5328 5329-5340 5341-5352 5353-5364 5365-5376 5377-5388 5389-5400 5401-5412 5413-5424 5425-5436 5437-5448 5449-5460 5461-5472 5473-5484 5485-5496 5497-5508 5509-5520 5521-5532 5533-5544 5545-5556 5557-5568 5569-5580 5581-5592 5593-5604 5605-5616 5617-5628 5629-5640 5641-5652 5653-5664 5665-5676 5677-5688 5689-5700 5701-5712 5713-5724 5725-5736 5737-5748 5749-5760 5761-5772 5773-5784 5785-5796 5797-5808 5809-5820 5821-5832 5833-5844 5845-5856 5857-5868 5869-5880 5881-5892 5893-5904 5905-5916 5917-5928 5929-5940 5941-5952 5953-5964 5965-5976 5977-5988 5989-6000 6001-6012 6013-6024 6025-6036 6037-6048 6049-6060 6061-6072 6073-6084 6085-6096 6097-6108 6109-6120 6121-6132 6133-6144 6145-6156 6157-6168 6169-6180 6181-6192 6193-6204 6205-6216 6217-6228 6229-6240 6241-6252 6253-6264 6265-6276 6277-6288 6289-6300 6301-6312 6313-6324 6325-6336 6337-6348 6349-6360 6361-6372 6373-6384 6385-6396 6397-6408 6409-6420 6421-6432 6433-6444 6445-6456 6457-6468 6469-6480 6481-6492 6493-6504 6505-6516 6517-6528 6529-6540 6541-6552 6553-6564 6565-6576 6577-6588 6589-6600 6601-6612 6613-6624 6625-6636 6637-6648 6649-6660 6661-6672 6673-6684 6685-6696 6697-6708 6709-6720 6721-6732 6733-6744 6745-6756 6757-6768 6769-6780 6781-6792 6793-6804 6805-6816 6817-6828 6829-6840 6841-6852 6853-6864 6865-6876 6877-6888 6889-6900 6901-6912 6913-6924 6925-6936 6937-6948 6949-6960 6961-6972 6973-6984 6985-6996 6997-7008 7009-7020 7021-7032 7033-7044 7045-7056 7057-7068 7069-7080 7081-7092 7093-7104 7105-7116 7117-7128 7129-7140 7141-7152 7153-7164 7165-7176 7177-7188 7189-7200 7201-7212 7213-7224 7225-7236 7237-7248 7249-7260 7261-7272 7273-7284 7285-7296 7297-7308 7309-7320 7321-7332 7333-7344 7345-7356 7357-7368 7369-7380 7381-7392 7393-7404 7405-7416 7417-7428 7429-7440 7441-7452 7453-7464 7465-7476 7477-7488 7489-7500 7501-7512 7513-7524 7525-7536 7537-7548 7549-7560 7561-7572 7573-7584 7585-7596 7597-7608 7609-7620 7621-7632 7633-7644 7645-7656 7657-7668 7669-7680 7681-7692 7693-7704 7705-7716 7717-7728 7729-7740 7741-7752 7753-7764 7765-7776 7777-7788 7789-7800 7801-7812 7813-7824 7825-7836 7837-7848 7849-7860 7861-7872 7873-7884 7885-7896 7897-7908 7909-7920 7921-7932 7933-7944 7945-7956 7957-7968 7969-7980 7981-7992 7993-8004 8005-8016 8017-8028 8029-8040 8041-8052 8053-8064 8065-8076 8077-8088 8089-8100 8101-8112 8113-8124 8125-8136 8137-8148 8149-8160 8161-8172 8173-8184 8185-8196 8197-8208 8209-8220 8221-8232 8233-8244 8245-8256 8257-8268 8269-8280 8281-8292 8293-8304 8305-8316 8317-8328 8329-8340 8341-8352 8353-8364 8365-8376 8377-8388 8389-8400 8401-8412 8413-8424 8425-8436 8437-8448 8449-8460 8461-8472 8473-8484 8485-8496 8497-8508 8509-8520 8521-8532 8533-8544 8545-8556 8557-8568 8569-8580 8581-8592 8593-8604 8605-8616 8617-8628 8629-8640 8641-8652 8653-8664 8665-8676 8677-8688 8689-8700 8701-8712 8713-8724 8725-8736 8737-8748 8749-8760 8761-8772 8773-8784 8785-8796 8797-8808 8809-8820 8821-8832 8833-8844 8845-8856 8857-8868 8869-8880 8881-8892 8893-8904 8905-8916 8917-8928 8929-8940 8941-8952 8953-8964 8965-8976 8977-8988 8989-9000 9001-9012 9013-9024 9025-9036 9037-9048 9049-9060 9061-9072 9073-9084 9085-9096 9097-9108 9109-9120 9121-9132 9133-9144 9145-9156 9157-9168 9169-9180 9181-9192 9193-9204 9205-9216 9217-9228 9229-9240 9241-9252 9253-9264 9265-9276 9277-9288 9289-9300 9301-9312 9313-9324 9325-9336 9337-9348 9349-9360 9361-9372 9373-9384 9385-9396 9397-9408 9409-9420 9421-9432 9433-9444 9445-9456 9457-9468 9469-9480 9481-9492 9493-9504 9505-9516 9517-9528 9529-9540 9541-9552 9553-9564 9565-9576 9577-9588 9589-9600 9601-9612 9613-9624 9625-9636 9637-9648 9649-9660 9661-9672 9673-9684 9685-9696 9697-9708 9709-9720 9721-9732 9733-9744 9745-9756 9757-9768 9769-9780 9781-9792 9793-9804 9805-9816 9817-9828 9829-9840 9841-9852 9853-9864 9865-9876 9877-9888 9889-9900 9901-9912 9913-9924 9925-9936 9937-9948 9949-9960 9961-9972 9973-9984 9985-9996 9997-10008 10009-10020 10021-10032 10033-10044 10045-10056 10057-10068 10069-10080 10081-10092 10093-10104 10105-10116 10117-10128 10129-10140 10141-10152 10153-10164 10165-10176 10177-10188 10189-10200 10201-10212 10213-10224 10225-10236 10237-10248 10249-10260 10261-10272 10273-10284 10285-10296 10297-10308 10309-10320 10321-10332 10333-10344 10345-10356 10357-10368 10369-10380 10381-10392 10393-10404 10405-10416 10417-10428 10429-10440 10441-10452 10453-10464 10465-10476 10477-10488 10489-10500 10501-10512 10513-10524 10525-10536 10537-10548 10549-10560 10561-10572 10573-10584 10585-10596 10597-10608 10609-10620 10621-10632 10633-10644 10645-10656 10657-10668 10669-10680 10681-10692 10693-10704 10705-10716 10717-10728 10729-10740 10741-10752 10753-10764 10765-10776 10777-10788 10789-10800 10801-10812 10813-10824 10825-10836 10837-10848 10849-10860 10861-10872 10873-10884 10885-10896 10897-10908 10909-10920 10921-10932 10933-10944 10945-10956 10957-10968 10969-10980 10981-10992 10993-11004 11005-11016 11017-11028 11029-11040 11041-11052 11053-11064 11065-11076 11077-11088 11089-11100 11101-11112 11113-11124 11125-11136 11137-11148 11149-11160 11161-11172 11173-11184 11185-11196 11197-11208 11209-11220 11221-11232 11233-11244 11245-11256 11257-11268 11269-11280 11281-11292 11293-11304 11305-11316 11317-11328 11329-11340 11341-11352 11353-11364 11365-11376 11377-11388 11389-11400 11401-11412 11413-11424 11425-11436 11437-11448 11449-11460 11461-11472 11473-11484 11485-11496 11497-11508 11509-11520 11521-11532 11533-11544 11545-11556 11557-11568 11569-11580 11581-11592 11593-11604 11605-11616 11617-11628 11629-11640 11641-11652 11653-11664 11665-11676 11677-11688 11689-11700 11701-11712 11713-11724 11725-11736 11737-11748 11749-11760 11761-11772 11773-11784 11785-11796 11797-11808 11809-11820 11821-11832 11833-11844 11845-11856 11857-11868 11869-11880 11881-11892 11893-11904 11905-11916 11917-11928 11929-11940 11941-11952 11953-11964 11965-11976 11977-11988 11989-12000 12001-12012 12013-12024 12025-12036 12037-12048 12049-12060 12061-12072 12073-12084 12085-12096 12097-12108 12109-12120 12121-12132 12133-12144 12145-12156 12157-12168 12169-12180 12181-12192 12193-12204 12205-12216 12217-12228 12229-12240 12241-12252 12253-12264 12265-12276 12277-12288 12289-12300 12301-12312 12313-12324 12325-12336 12337-12348 12349-12360 12361-12372 12373-12384 12385-12396 12397-12408 12409-12420 12421-12432 12433-12444 12445-12456 12457-12468 12469-12480 12481-12492 12493-12504 12505-12516 12517-12528 12529-12540 12541-12552 12553-12564 12565-12576 12577-12588 12589-12600 12601-12612 12613-12624 12625-12636 12637-12648 12649-12660 12661-12672 12673-12684 12685-12696 12697-12708 12709-12720 12721-12732 12733-12744 12745-12756 12757-12768 12769-12780 12781-12792 12793-12804 12805-12816 12817-12828 12829-12840 12841-12852 12853-12864 12865-12876 12877-12888 12889-12900 12901-12912 12913-12924 12925-12936 12937-12948 12949-12960 12961-12972 12973-12984 12985-12996 12997-13008 13009-13020 13

с акцентна атака създава впечатление за ярки кратковременни проблясъци на равнище отделни пуантилистични звукови точки. След интензивно *crescendo* в кулминационния момент звучността на пласта се прекъсва с цезура и отстъпва място на последната вариация. Тя е идентична на предходните две по звуковосочинен строеж и логика на развитие, но контрастна по способ на изложение на звуковия материал, като заменя континуалната звучност с дискретна (аритмична пулсация *staccato* в духовите инструменти). Включването на нови и нови инструменти закономерно предопределя изменчивата конфигурация на музикалното пространство, вдъхва на звука вътрешен живот и го представя като сложен и многосъставен феномен, като микросвят с богата вътрешна динамика и многоцветни оттенъци (вж. *Пример 3*).

Пример 3.

The image displays a musical score for Example 3, featuring a complex orchestration. The score is organized into a grid with vertical lines representing measures and horizontal lines representing staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Fl (Flute), Ob (Oboe), Cl (Clarinet), Fg (Fagott/Bassoon), Cr (Corni), Tr (Trumpets), Tn (Trombones), and Vc (Violoncelli/Double Basses). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *fz* (forzando) and *stacc.* (staccato). The measures are numbered 77, 78, and 79 at the top. The bottom of the score features a series of vertical lines and a horizontal line, possibly indicating a specific musical structure or a section boundary.

Мощен потенциал за възникването на ярки пространствено-пластически и цвето-светлинни асоциации притежава **динамическият релеф**, който разчленява звуковия поток на няколко крупни фази с индивидуална логика на времепропространствено развитие. Характерна черта на динамическото развитие в композицията е последователното съпоставяне на фрагменти с полярни динамически характеристики – максимално силни или пределно тихи звучности (**ppp-ffff-ppp**) най-вече във втори (цц. 15 – 50) и частично в четвърти (цц. 66 – 85) раздел. В подобен тип динамически релеф зримият и чуваем ефект е този на внезапно проблисване или затъмняване на окраската. Във втория раздел (цц. 24 – 27), например, стремителното нарастване на звучността в духовите и ударните инструменти бива неочаквано прекъснато от тихата звучност на клъстера в горен регистър, която, подобно на звуков „облак“, засенчва ярката кулминация.

Плавни продължителни динамически нараствания и спадове във вид на прави или вълнообразни криви линии активно се използват в първи (до ц. 16), трети (цц. 51–65) и пети раздел (цц. 86–102). В трети раздел (цц. 51–65) плавното изменение на динамическата сила във всички фактурни линии на музикалната тъкан формира вълна с огромен диапазон (**pp-p-f-ff-fff-ff-f-mf-p**), при която повишаването на динамическата сила се асоциира с приближаване и увеличаване на степента на *светлинност* на звуковия поток, а отслабването ѝ – с постепенното му избледняване. Генералната кулминация в последния раздел се разрешава чрез рязко начупената динамическа вълна (**p-ppp-ff-f-pp-fff-ff-fff-pp**) с кратко, но стремително низходящо движение, разтварящо последните звуци в „угасваща“ тишина (вж. *Пример 4*).

Пример 4.

Fl 1-4
Ob 1-4
Cl 1-4
Fg 1-4
Cr 1-6
Tr 1-4
Tn 1-3
Tb 1-2

I Fto
II Fto
III Fto
IV Fto
V Fto
VI Fto

Ltr
Gng
Gng jav
Tmt
Sirena
Pfte

Vn 1-12
Vl 1-4
Vc 1-4
Vb 1-3

Tn 1-3
Tb 1-2

I Ltr
II Gng
III Gng jav
IV Tmt
V Tmp
VI Sirena

Pfte

Vn 1-12
Vl 1-4
Vc 1-4
Vb 1-3

* Durch Winkelschreibung die Saiten allmählich bis zum tiefstmöglichen Ton herabschleichen. - By turning the tuning pin gradually lower the pitch down to the tune as low as possible. - En tournant la cheville peu à peu, rabaisser les cordes jusqu'en son le plus bas possible.

Пендерецки възплъщава графически не само звукововисочинните, темброви и динамически параметри на композицията, но и начина на структуриране на *музикалното време*. Отличителна особеност, регулираща формирането и музикалното протичане на материала на микро- и макроравнище във *Флуоресценции* е полихронията⁷ (в концепцията на Холопов – „аметрично“ време⁸). В противовес на монохронията, подчинена на ясно обозначени метрически единици и ритмическо движение, полихронията се опира на свободно течение на динамични звукови импулси в нелинейното времепространство. В съответствие с техниката на *ограничената алеаторика* единствените указания, фигуриращи в партитурата са общото време за изпълнение на композицията (13 мин. и 13 сек.) и секундовата продължителност на отделните сегменти – секциите (между 4 и 20 сек.), като вътрешните времеви градации и вертикалната координация на гласовете остават недетерминирани. В течение на аметричното време, с помощта на динамически, темброви и звукововисочинни средства, звуко-

⁷ Терминът „полихрония“ е въведен от Хомински в смисъл на съчетание на гласове с различни единици на времеизмерване. (Вж. **Chomiński**, Józef. *Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku*. – w: *Muzyka*, 1956, № 3, р. 23 – 48). В музикалната наука полихронията се съотнася и към други параметри на сонористичната композиция като: „полихромната“ („стереофонична“) хармония на В. Лютославски (Вж. **Буцко**, Юрий. Заметки о технике инструментальной композиции. – В: *Советская музыка*, 1972, №8, с. 115); „полихромната“ сонорност в творчеството на Пендерецки (Вж. **Назайкинский**, Евгений. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988, с. 42); „полихромен „конспект“ на сонорната композиция“ (Вж. **Ценова**, Валерия, Александр **Маклыгин**. Сонорика. – В: **Ценова**, Валерия. Теория современной композиции. Москва: Музыка, 2005, с. 385); „полихромна нотация“ в композициите на Пендерецки (Вж. **Колганова**, Ольга. Выставка полихромных партитур К. Пендерецкого в Санкт-Петербурге. – В: *Петербург и национальные музыкальные культуры: Материалы Международного научного симпозиума (Санкт-Петербург, 27 апреля 2011 года)*. Российский институт истории искусств. СПб., 2011, Вып. 2, с. 30–32).

⁸ **Холопов**, Юрий. Ритмические формы у Мессиана (по материалам лекций) – В: *Век Мессиана*. Москва: Научно-издательский центр „Московская консерватория“, 2011, с. 97. http://www.kholopov.ru/article_engl.html

вите обекти, по подобие на реалните флуоресцентни процеси, ту увеличават, ту намаляват своето сияние.

„Изпълнението на „Флуоресценции“ е важно събитие, което музикалните историци на нашето време трябва добре да запомнят“⁹ – пише полският критик Зелински след премиерата на фестивала в Донауеншинген (Германия) през 1962 г. Действително, с футуристичното си звучене композицията остава в хранилището на историческата памет като своеобразен паметник на авангардната епоха. Смелите звукови иновации в посока сонорно-акустическите свойства на музиката, разширяването на нейните темброви граници и нетрадиционната трактовка на инструментите, обобщено-графическото изобразяване на звукови полета и полипластовата структурност на музикалната тъкан намират резонанс и в по-късни произведения на Пендерецки като *Страсти по Лука* (1963 – 1966), *Dies irae* (1967), *Космогония* (1970) и др. Същевременно активна роля във *Флуоресценции* поемат сензорните впечатления, насищащи художествения образ с полимодално въздействие (светлота/яркост – затъмненост, прозрачност – наситеност, плътност – разреденост, пространствена близост – отдалеченост). Фактурната графика на партитурата, изобразяваща изменчиви звукови потоци с различна степен на плътност, графическата конфигурация на линиите (прави, вълнообразни, зигзагообразни и пр.), тяхната континуалност или дискретност, както и полихромните времепространствени координати и динамически контрасти в музикалната форма, в еднаква степен провокират звука, слуха и въображението. В този аспект звуково-визуалните взаимодействия будят изследователски интерес не само с концептуалното си значение за сонористичната стилистика на Пендерецки, но и позиционират сложната област на мултисензорното възприятие като една от централните в музикалното изкуство от втората половина на XX до началото на XXI век.

⁹ **Erhardt**, Ludwik. Spotkania z Krzysztofem Pendereckim. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975, s. 50.

ЛИТЕРАТУРА

Амрахова, Анна. Когнитивные основания постмодернизма в музыке. – В: *Постмодернизм в контексте современной культуры: Материалы научной международной конференции*. Москва: Научно-издательский центр „Московская консерватория“, 2009, с. 39 – 57.

Буцко, Юрий. Заметки о технике инструментальной композиции. – В: *Советская музыка*, 1972, №8, с. 111 – 119.

Ивашкин, Александр. Кшиштоф Пендерецкий. Монографический очерк. Москва: Советский композитор, 1983.

Колганова, Олга. Выставка полихромных партитур К. Пендерецкого в Санкт-Петербурге. – В: *Петербург и национальные музыкальные культуры: Материалы Международного научного симпозиума (Санкт-Петербург, 27 апреля 2011 года)*. Российский институт истории искусств. Вып. 2, СПб., 2011, с. 30 – 32.

Назайкинский, Евгений. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988.

Никольская, И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого: Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века. Москва: Советский композитор, 1990.

Садых-Заде, Гюляр. Завершая эпоху: Кшиштоф Пендерецкий в зеркале XX века. – В: *АудиоМагазин*, №4 (33), СПб, 2000, с. 163–167.

Холопов, Юрий. Ритмические формы у Мессиана (по материалам лекций) – В: *Век Мессиана*. Москва: Научно-издательский центр „Московская консерватория“, 2011, с. 97 – 134.

http://www.kholopov.ru/article_engl.html

Ценова, Валерия, Александр Маклыгин. Сонорика. – В: **Ценова, Валерия.** Теория современной композиции. Москва: Музыка, 2005.

Chomiński, Józef. Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku. – w: *Muzyka*, 1956, №3, s. 23 – 48.

Day, Sean. Synesthesia: Definition [Electronic resource] – Mode of access: <http://www.daysyn.com/Definition.html>

Erhardt, Ludwik. Spotkania z Krzysztofem Pendereckim. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975.

Marks, Lawrence. Synesthesia, then and now [Electronic resource] – Mode of access: <http://www.daysyn.com/Marks2011.pdf>

НЕДЕТЕРМИНИРОВАННЫЕ ВИДЫ НОТАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЭРЛА БРАУНА И ЕГО ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ

*Светлана Слатвинская**

THE PROBLEM OF MUSICAL IMPLEMENTATION OF NON-DETERMINED NOTATION TYPES BY EARL BROWN AND HIS FOLLOWERS

Svetlana Slatvinskaya

Abstract: The article deals with the important phenomena of modern musical art of the XX–XXI centuries in the field of notography – “graphic” and “time notation” types of notation, the creator of which is considered to be the representative of the American avant-garde – Earl Brown.

The example of the “Folio” cycle demonstrates the peculiarities of „time notation“, where the iconic representations of durations are indeterminate and conventional. On the other hand, the graphic score of the play “December 1952” occupies a special place in the cycle, which combines two opposite approaches, in connection with which the problem of how to translate a spatial object into a temporal plane, which can lead to different results, is outlined.

Through the prism of analyzing the works of Brown’s followers

*Светлана Слатвинская, канд. искусствоведения –
Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки;
e-mail: s.v6ru@yandex.ru

in the use of “graphic” and “time notation” types of notation, the author notes the interrelation of notational solutions. In conclusion, a complex of issues concerning musical graphics is covered, from understanding the author’s intention to its realization and peculiarities of perception.

Keywords: *modern notation, graphic notation, time-notation, avant-garde, open form, contemporary art*

Эксперименты в XX веке в области нотографии поспособствовали возникновению новых выразительных форм графической записи музыки. Одним из ярких самобытных композиторов второй половины XX века, которому удалось фактически стать создателем новых недетерминированных видов письма, стал Эрл Браун (1926 – 2002). С позиции сегодняшнего дня Брауна по праву можно назвать ведущим композитором американского авангарда, представителем Нью-Йоркской школы наряду с М. Фелдманом, К. Вольффом, Д. Тюдором и ее лидером Дж. Кейджем.

Эрл Браун выдвинулся на музыкальный Олимп в 1950-х годах как представитель новаторского искусства. Обучаясь современным техникам, он много экспериментировал с различными параметрами пространства и времени, пробовал свои силы в электронной музыке, активно привлекал опыт смежных видов искусства.

Профессиональное музыкальное образование Браун получил в школе музыки Иосифа Шиллингера в 1946 – 1950 гг. (ныне Музыкальный колледж Беркли). Интерес к точным математическим наукам, на которых было построено обучение в школе музыки, повлиял на развитие его художественных взглядов. С одной стороны, это подтолкнуло композитора к рационально логическому осмыслению того материала, с которым он работал. С другой – математическая формула-система, лежащая в основе создания музыкальных произведений, оказала на Брауна и противоположное воздействие, что привело к радикальным экспериментам, а именно, к идеям индетерминизма музыкальной формы с интуитивными и спонтанными действиями.

В целом, деятельность композитора затронула глубокие

проблемы современного искусства, такие как: открытость и замкнутость музыкальной формы, детерминизм и индетерминизм нотного письма, особенности исполнения новой музыки, роль и соотношение автора и исполнителя при создании музыкальных произведений. С его именем связывают два важнейших явления музыкального авангарда XX века – мобильную (или открытую) форму, а также *графическую* и *временную нотации*. В контексте творчества Брауна эти два аспекта оказались неразрывно связанными и постоянно взаимообогащали друг друга. В данной статье сосредоточим свое внимание на нотационном стиле композитора и тех особенностях, которые возникают при воплощении его графических, свободно нотированных партитур.

Предварительно необходимо отметить, что нотация для композитора оказалась не только сферой создания новых знаков и символов, но и основой формирования особого эстетического качества звучания, связанного со смежными видами творчества. Независимо от Брауна, его нотация стала основой специфического проявления свободного временного кода в постижении и интерпретации музыкальных сочинений, а также новых форм музыкальной графики, давшей жизнь целому ряду творческих направлений, от интуитивной музыки (К. Штокхаузена, К. Берстрём-Нильсена), до рисованной и воображаемой (С. Бусотти, К. Кардью, Т. Джонсона), что в целом можно охватить понятием графической музыки. В связи с этим обозначается цель данной работы – рассмотреть преемственность временной (пропорциональной) и графической нотации современниками и последователями Э. Брауна.

Временная нотация, или же в терминологии Э. Брауна “time notation”, имеет в настоящий момент несколько наименований. В иностранной литературе она обозначается как *пропорциональная* (proportional notation). Однако термин „пропорция“ достаточно многозначен и в полной мере не является смысловой характеристикой этой нотации. В музыкальном искусстве этот термин (лат. proportio) известен достаточно давно и в одном случае применялся по отношению к мензуральной нотации, где пропорция обозначала темп исполнения, а также „определяла длительность

*нот или по отношению к непосредственно предшествовавшим длительностям... или по отношению к нотным длительностям другого, одновременно поющего и обозначенного знаком Integer valor голоса*¹, то есть, обозначала увеличение или уменьшение всех длительностей в определенных разделах сочинения. Для указаний пропорций использовались цифры (дроби или целые числа) или словесные (лат. *dupla* – „два“, *sesquialtera* – „полуторная“ и т.д.). В российском музыкознании Е. Дубинец предлагает называть такую нотацию *флуктуационной*, что означает („колебание“ или „спонтанный характер“), любое случайное отклонение какой-либо величины.

Особенность временной нотации у Э. Брауна заключается в том, что он предлагал исполнителям ориентироваться на координаты реального времени. Традиционная нотная запись при этом частично сохранялась, однако знаковые обозначения длительностей теперь становились неопределенными и носили весьма условный характер реализации (штриховки различной длины). Традиционные тактовые черты, размер и четкие акценты отсутствовали и это потребовало от авторов составления специальных инструкций, записанных прямо в партитуре или в предисловии к сочинению. Так возникала новая „виртуозность“, направленная на вовлечение исполнителей в свободную импровизацию. Как писал композитор: *„я решил переводить нотацию прямо в исполнительский процесс как таковой, с точки зрения природы самого времени“*².

Одной из первых партитур во временной нотации стала композиция „1953“ (см. *Пример 1*) из цикла „Folio“ (1952 – 1954), состоящего из семи пьес, для неопределенного состава инструментов.

¹ **Риман**, Гуго. Музыкальный словарь. Пер. Б. Юргенсон. Москва: Директмедиа Паблишинг, 2008, с. 1056.

² **Kim**, Rebecca. Beyond notation. The Music of Earle Brown. University of Michigan Press, 2017, p. 192.

Пример 1. Фрагмент пьесы №7 „1953“ из цикла “Folio”



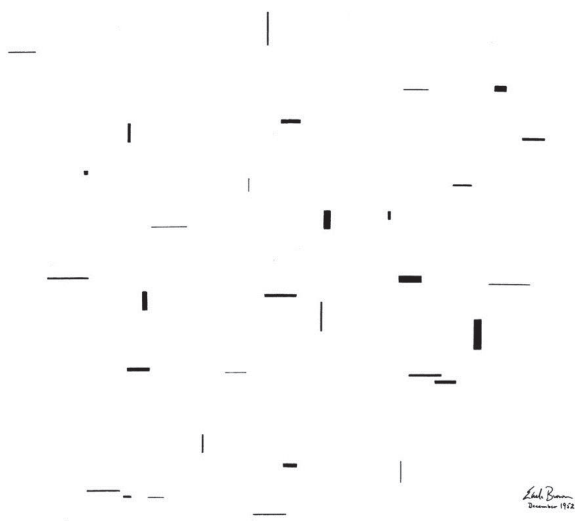
Обращает на себя внимание нестандартная форма нот – это горизонтальные линии разной протяженности с использованием нотных головок прямоугольной формы. Длина линий указывает приблизительную продолжительность звука. Паузы, как графический элемент партитуры, здесь отсутствуют, поскольку расстояния между „нотами-линиями“ заменяет их обозначение. Также стоит отметить, что Браун полностью отказывается от метрической системы, но при этом сохраняется высотный параметр.

Произведение занимает одну страницу на которой изображается подпись на двух концах станицы и динамические указания прописаны таким образом, что их можно прочесть с каждой верхней стороны. События в отдельной двухстрочной системе могут быть исполнены в скрипичном или басовом ключах, а время исполнения может колебаться от 20 секунд до 2 минут, при этом, такие ограничения лишь вероятны, а не обязательны. Все же, столь большая временная разница может быть достигнута с помощью заранее продуманных исполнителем пропорций чтения нотного текста. Например, партитура имеет четыре строки, условно четыре „события“, значит, временной диапазон звучания каждого „события“ будет составлять от 5 до 30 секунд.

Помимо разработки *временной нотации* Браун также является создателем *графической*. В цикле “Folio” ощущение визуального пространства проявляется во всех его пьесах, однако заметно усиливается в композиции “December 1952” для любых инструментов, где в полной мере проявляется интерес композитора к возможностям множественного выбора направления чтения при исполнении.

Партитура “December 1952” графическая и состоит из тридцати одного элемента: полосы, линии разной длины и ширины, свободно разбросанные, словно кисти художника по холсту, однако геометрическая направленность по горизонтали и вертикали указывает на содержащуюся скрытую основу сочинения (см. *Пример 2*).

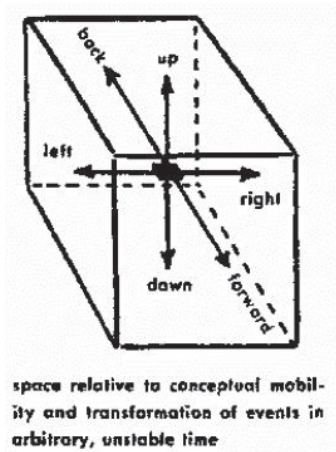
Пример 2. Графическая партитура “December 1952” из цикла “Folio”



Если рассматривать это произведение как рисунок, то вполне ощущается его суггестивное воздействие на зрителя, подразумевающее в дальнейшем возможное импровизационное музыкальное воплощение. Однако сам композитор осмысливал это сочинение весьма интересно и необычно. За внешней спонтанностью и свободой он скрыл вполне четкую конструктивную идею. С одной стороны, она проявилась уже в самой графике, запись которой состоит, как уже упоминалось, из тридцати одной вертикально и горизонтально расположенных линий, совпадающих с количеством дней последнего календарного месяца года.

Но с другой – автор предполагает и мысленное продолжение, соединение линий, образующих согласно замыслу форму параллелепипеда³ (см. *Пример 3*). Возникающая фигура как бы является пространственным ориентиром для исполнителей, однако каждый из них волен мыслить её в разных направлениях, меняя ракурсы и координатные плоскости.

Пример 3. Пьеса “December 1952” в проекции параллелепипеда



Поскольку замысел и метод создания этого рисунка был скрыт композитором, то музыкальные подходы к пониманию и прочтению “December” различались. Можно выделить рациональный и суггестивный подходы.

Рациональный вариант воплощения музыкального материала представляет в своей статье Э. Денисов. Каждая линия рассматривается им как временное событие различной продолжительности и диапазона и соответствует определенному регистру и количеству звуков. Число последовательно исполняемых зву-

³ Браун работал с числовыми расчетами, отобрав статистические таблицы для вычислений М. Г. Кендалла и Б. Бабингтон-Смита. Работу он проводил с помощью двухмерной координатной плоскости (используя абсциссу и ординату) и на основании расчетов моделировал линии, их плотность и длину.

ковых объектов не будет превышать цифру 31. Звуковые координаты могут быть любыми, например, верхние линии – это высокий регистр, горизонтальные – отдельные звуки, вертикальные – кластеры. Чем длиннее линия, тем длиннее звук. К толщине линий относится сила звучания, при этом должны учитываться промежутки между ними, что реализуется в паузах, тогда звучание становится пуантилистическим и одноголосным⁴. Но при тех же заданных координатах есть и другие варианты исполнения, когда, например, все звуковые объекты читаются одновременно, совпадают по одной вертикали и движутся слева направо. В этом случае пьеса будет многоголосной и короткой. Еще вариант – тонкие линии читать как длящиеся звуки (вне зависимости от того, вертикальны они или горизонтальны), а все остальные – как кластеры разной плотности.

Таким образом, пьеса должна состоять из отдельных звуков и звуковых комплексов, проходящих через *n*-ое количество времени, результатом становится сонористический эффект. Но предлагая такой подход, Денисов говорит и о трудностях реализации подобных партитур, отмечая проблему перевода пространственного объекта во временную плоскость, а также несовершенство метода реализации графической партитуры, поскольку требования автора не всегда соответствуют возможностям исполнителя⁵.

Наряду с этим вероятен и суггестивный подход к воплощению подобных сочинений. Браун в предисловии к “December” отмечает, что композиция исполняется с любой точки пространства из четырех ротационных позиций. Время и продолжительность определяется исполнителем. Так образуются три измерения – вертикаль, горизонталь и диагональ (музыкальное пространство). Для Брауна эффект свободы оказывается здесь очень значимым. При воплощении замысла все условности отпадают, и исполнитель, а вместе с ним и слушатель, погружаются в атмосферу реально звучащего произведения. Богатый спектр данного „погружения“ демонстрируют существующие многочисленные варианты ин-

⁴ Денисов, Эдисон. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва: Советский композитор, 1986, с. 157 – 162.

⁵ Там же, с. 161.

терпретации пьесы. Например, первое исполнение Браун доверил своему соратнику по „нью-йоркской композиторской школе“ пианисту Дэвиду Тюдору⁶, который представил публике сонористически-медитативную композицию. Электронную версию, с участием синтезатора, гитары, банджо, мандолины, ударных и голоса создал Дэйв Хэккетт⁷ в 2017 году. Возможно и академическое воплощение, так в 2015 году хорватский камерный ансамбль (2 скрипки, 2 виолончели, флейта, гобой, саксофон, 2 контрабаса, фортепиано) представил пьесу в духе инструментального театра⁸.

На основе отобранных видеозаписей, можно сделать вывод, что поле для прочтения исходной графической идеи оказывается самым различным. Поскольку в такой нотации Браун порывает с традицией музыкальных обозначений и не дает развернутых разъяснений, то свобода в интерпретации оказывается велика. Однако есть и общая закономерность. Во всех представленных вариантах музыка не достигает драматических контрастов, а находится в одном, избранном фоническом пространстве и исполняется в соответствии со вкусом музыкантов, их фантазией и возможностями. Как отмечает Дубинец: *„Как правило, исполнители трактуют эту „музыку для глаз“ как нежно-лирическую – то опираясь на слуховые воспоминания о других произведениях Брауна, то воспринимая живопись как гибкое и пластическое искусство, порождаящее мягкие звуковые линии“*⁹.

Таким образом, композитор сочетает идею синергетического совместного воплощения графической музыкальной композиции со свободой в прочтении знаков партитуры, потенциальные возможности которой окажутся многогранными и определяют перс-

⁶ См. запись произведения Эрла Брауна „Декабрь 1952“ <https://www.youtube.com/watch?v=ONTtn462dA> (дата обращения: 05.06.2023).

⁷ См. запись произведения Эрла Брауна „Декабрь 1952“ <https://www.youtube.com/watch?v=7K2dyqrw6cY>; (дата обращения: 05.06.2023).

⁸ См. запись произведения Эрла Брауна „Декабрь 1952“ https://www.youtube.com/watch?v=Lw5ZZ_asDi8; (дата обращения: 05.06.2023).

⁹ Дубинец, Елена. Знаки звуков: О современной нотации. Киев: Гамаюн, 1999, с. 40.

пективный путь в сторону „интуитивной музыки“, а также „музыки для глаз“, не нуждающейся в музыкальном воплощении.

Рассмотренные две миниатюры из цикла “Folio” являются „экспериментами в нотации и исполнительских процессах“¹⁰. С течением времени, Браун больше не создаст отдельные графические партитуры, предпочитая интегрировать различные виды нотации друг с другом (традиционной, временной и графической) в рамках одного произведения. Однако “December 1952” стал самой известной и исполняемой партитурой Брауна, принесшей ему мировую славу, закрепив за ним статус изобретателя современной графической нотации в музыке.

Если проследить в творчестве современников и последователей Э. Брауна использование пропорциональной и графической нотаций, можно отметить взаимосвязь нотационных решений с различными творческими установками авторов.

Представляет интерес эволюция в области графической музыки, в которой помимо использования знаков традиционной записи, применяются другие визуальные символы, никак не связанные с их звуковой реализацией. Такие рисунки создаются различными способами, например, четкими математическими расчетами, методом случайных действий, от руки или при помощи какой-либо специально выбранной техники. Графические партитуры активно начинают появляться в музыкальной практике в творчестве зарубежных и российских композиторов. При этом художественные послы авторов бывают различны.

Композитор греческого происхождения, работавший в Австрии, современник Брауна, Анестис Логотетис (1921 – 1994) начал разрабатывать в своем творчестве графическую нотацию примерно с 1958 года. Главной особенностью его записи стала концепция *полиморфизма*, которая для Логотетиса связана с пространственным измерением партитуры и способом ее интерпретации. Композитор *„хотел выразить свои музыкальные идеи в звуковых красках, гармонии и мелодическом движении, по сути, он хотел создать музыкальную нотацию, которая позволила бы организовывать*

¹⁰ Из предисловия к сочинению.

различные звуковые свойства по-новому¹¹. Сам Логотетис назвал свою концепцию „системой графических обозначений“, основная задача которой – расширение „музыкального сценария“¹².

Самые известные сочинения Логотетиса: “Hör!-Spiel”, “Nekrolog” (1961), “Odyssee” (1964), “Polychronon” (1967), “Kulminatio” (1962), “Mäandros” (1973) и другие. У композитора также есть пьеса под названием „Декабрь“ („Coordination dezember“, 1960). Партитура состоит из пяти страниц и предназначена для пяти инструментов. Каждой странице соответствует свой тембр. Играть можно как по отдельности, так и одновременно, важно заранее отметить порядок каждого инструмента и продолжительность звучания, а основным контролирующим фактором выступает общий звук.

Противоположный подход к графической нотации, в какой-то степени скептический, представлен творчеством английского композитора Корнелиуса Кардью (1936 – 1981). Он создал музыкальное произведение под названием “Treatise” („Трактат“, 1963 – 1967), в котором графическая партитура, состоящая из 193 страниц с линиями, символами, геометрическими фигурами, отдельными фрагментами нотных станов дает абсолютную свободу интерпретации. На каждой странице партитуры преобладает геометрическая абстракция, перетекающая из одной графической формы в другую, с отдельными вкраплениями изображений нот и разных модификаций линий, которые постоянно меняют свои очертания, а внизу абстракций два пустых нотных стана. Композитор не давал никаких указаний относительно исполнения, но предлагал музыкантам самим заранее разработать свои собственные правила и методы интерпретации произведения.

Смысл сочинения характеризует Кардью с философской и психологической точки зрения, „все можно превратить во что угодно“, и нет уверенности в том, „что идеи композиции могут

¹¹ Литвинова, Ольга. Графическая нотация в партитурах композиторов XX столетия (проблемы терминологии). – В: *Сборник статей III Международного научно-исследовательского конкурса*. Пенза: Наука и Просвещение, 2020, с. 255.

¹² Там же, с. 255.

*быть перенесены в мир звуков*¹³. Другой стороной этого подхода является прямое указание на роль и значение композитора в условиях современной музыки и адресности его аудитории, поскольку само существование такого сочинения как „Трактат“ показывает, что композитор не в состоянии создавать музыку в условиях авангарда, он оказывается изолированным как от музыкантов, так и от любой аудитории, кроме „крошечной интеллектуальной элиты“¹⁴. Также „Трактат“ является предельно свободным музыкальным произведением со стороны психологии восприятия. Подсказок никаких нет, и в исполнении партитура может стать определенного рода „препятствием“ между аудиторией и музыкантами, поскольку наполнена „пустыми символами“, которые только „сбивают с толку“.

Однако, несмотря на определенного рода самокритичность и явную абстрактность идеи, музыкальное воплощение оказалось вполне возможным, с подтверждением тех ключевых принципов импровизационности, свободного временного развертывания процесса, которые изначально и были заложены в этом сочинении¹⁵.

Разработка графической нотации занимает особое место в творчестве датского композитора Карла Бергстрёма-Нильсена (р. 1951 г.). Вдохновленный идеями К. Штокхаузена и представителями нью-йоркской композиторской школы (Дж. Кейджем, К. Вольффом) развил свои методы „музыкальной графики“ в сторону звуковой импровизации на базе рисованных партитур.

Одной сферой приложения творческих сил К. Б.-Нильсена является музыкальная терапия. Программа терапии основана на том, чтобы „пациент“ и „терапевт“ свободно импровизировали на музыкальных инструментах или вербально, а в зависимости от мотивов „пациента“, подбирались партитуры по различному уровню сложности их восприятия. Как отмечает композитор, в отличие от традиционных партитур, графику способны прочитывать даже те, кто не владеет музыкальной грамотой. В контексте

¹³ Cardew, Cornelius. Stockhausen Serves Imperialism. London, 1974, p. 81.

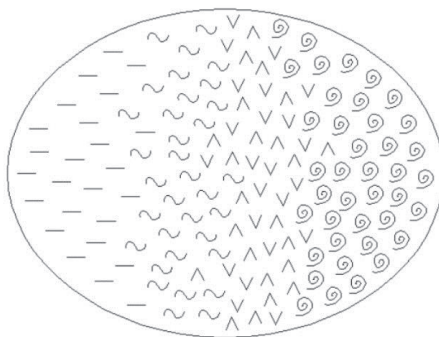
¹⁴ Ibid., p. 87.

¹⁵ Полная версия этого сочинения, записанная ансамблем под управлением Арт Ланга, занимает 2 часа и 20 минут.

те терапии, крики, плач или смех являются хорошим примером звуков, находящихся за пределами музыкальных условностей. Импровизация на основе традиционной нотации, по словам композитора, является невозможной и равносильна попытке „*есть суп вилкой: суть ускользает, а усилиям нет конца!*“¹⁶.

Среди работ К. Бергстрёма-Нильсена таким является произведение с элементами театрализации „*A carpet is created*“ (1992) для ансамбля. Название композиции обосновано сплочением большой группы людей, которые действуют вместе, каждый участник ансамбля волен двигаться как ему угодно с разной скоростью, но при этом не отставать от группы и „сохранять узор“. Все движения должны складываться на основе „спонтанного коллективного решения“. Нет конкретных предписаний, когда должна закончиться пьеса, подходящий момент для остановки может возникнуть очень неожиданно, и реагировать на это нужно быстро. Партитура предназначена для вербальной реализации, звуковой паттерн постепенно видоизменяется от перехода от одной фигуры к другой (см. *Пример 4*).

Пример 4. Графическая партитура сочинения „A carpet is created“, К. Бергстрём-Нильсен, 1992



¹⁶ **Bergström-Nielsen, Carl.** Graphic Notation as a Tool in Describing and Analyzing Music Therapy Improvisations. – In: *Graphic Notation in Analyzing Music Therapy Music Therapy*, 1993, Vol. 12, № 1, p. 56.

Другим показательным примером графической партитуры служит известное произведение Виктора Екимовского “Balletto” (1974). Партитура написана для дирижера, где графически зафиксированы все его движения разными частями (глазами, руками, ногами, пальцами рук). Музыканты играют без нот и ориентируются исключительно на действия дирижера. В исполнении может быть задействовано любое количество музыкантов и концертное исполнение возможно даже без предварительной репетиции. В результате возникает композиция с элементами инструментального театра.

Таким образом, делая предварительные выводы, можно утверждать, что графическая нотация отражает системный характер нового вида музыкального мышления, несущего эстетическую информацию с преобладанием новых (нелинейных, переменных) форм. Существующие графические партитуры демонстрируют разную смысловую направленность, исходящую как от замысла ее авторов, так и от художественного результата, направленного в сторону музыки, или же, наоборот, от нее. Соответственно, возникает комплекс вопросов относительно музыкальной графики, от понимания авторского замысла, до исполнительской ее реализации и особенностей восприятия.

Во второй половине XX века пропорциональная (временная) нотация стала активным компонентом стиля таких современников и последователей Э. Брауна, как Л. Берио, К. Нэнкэрроу, М. Келемана, Г. Коуэлла, К. Пендерецкого. Например, творчество Пендерецкого демонстрирует отказ от конвенциональной сути традиционной нотации, заменой ее временными и графическими отношениями. Активное внимание к физическим параметрам звука и разработка сонористической техники, оперирующей тембровыми пластами, потребовала не только видоизменения детерминированных сегментов нотного письма, но и освобождения их от скованности метрической сетки в сторону свободного развития, модификации и интеграции („О природе звука“ I и II, „Флуоресценции“, *Струнные квартеты №№ 1–2* и др.).

Из более современных композиций, написанных в пропорциональной нотации, можно отметить: “Der Ohrenzeuge” для басовой флейты соло (2001), “Die Müde” для саксофона-альта соло

(2004) американского композитора Дж. Кляйна (р. 1962). Однако в его партитурах такая нотация отличается от брауновской благодаря внедрению параметров „стандартной“ (традиционной) записи (круглых нот, без штилей) (см. *Пример 5*).

Пример 5. Фрагмент сочинения “Die Müde” для альт-саксофона соло, Джозеф Кляйн, 2004



Среди отечественных композиторов, работавших с флуктуационной нотацией, можно назвать таких лидеров авангардной музыки, как А. Г. Шнитке и В. Г. Тарнопольский. Например, в оркестровом сочинении Шнитке “Pianissimo...” (1968), которое ориентировано главным образом на выразительные возможности динамики, ноты-линии пронизывают всё пространство сочинения и формируют его графический и звуковой образ, складывающийся из брожения разрозненных, молекулярно расщепленных звуковых единиц, и приводящий к их консолидации, звуковому нарастанию, динамическому изгибу в конце формы, где располагается невероятная по своему рельефу громкостная кульминация.

Комбинационный метод сочетания традиционной и флуктуационной нотации использует В. Тарнопольский в своем трио „Отзвуки ушедшего дня“ для кларнета, виолончели и фортепиано (1990). Ключевым в композиции является спектр шумов и „случайных“ звуковых событий. Нотные знаки представлены в виде закрашенных и незакрашенных геометрических фигур (прямоугольников, треугольников), располагающихся на пятилинейном стане. Композитор также указывает приблизительное время звучания отдельных музыкальных фрагментов, четкие маршевые формулы. Таким образом, композиция решена как quasi-музичирование с элементами коллажа, где традиционность проявляется лишь в четко зафиксированных звуковысотных музыкальных элементах.

Таким образом, для всякого композитора временная, графическая или же другая современная нотация не сводится к единому образцу, каждый вводит свои символы, отчего очерчивается проблема несовершенства условных форм фиксации звукового материала. Нотация, эволюционирующая в разновидность художественной графики, намечает ряд проблем в области онтологии музыки. Определенность и даже обязательная реализация сочинения ставится под угрозу, открывая двери для нотации без музыки, выходящей за пределы музыкального пространства.

Остро стоит и проблема постижения авторского замысла при прочтении визуальной музыки, что, в частности было отмечено фразой – „смерть автора“ (Р. Барт), когда происходит *„уничтожение границ между творцом и адресатом, автором и текстом, текстом и исполнителями, текстом и реципиентами“*¹⁷. В партитурах, как отмечает Н.П. Коляденко, *„адресат получает не готовый продукт, а требующую воссоздания семантическую матрицу. Автором считается и тот, кто создал повод для интерпретации, и тот, кто интерпретацию осуществил“*¹⁸. Автор предстает и как создатель, представитель идеи, и как „манипулятор“. Через различные визуальные объекты, жесты или даже тишину, он направляет психическую активность индивида в определенное русло, удерживает фантазию слушателя в тех или иных семантических рамках.

Отсюда вытекает проблема детерминизма музыкального материала, которая является актуальной с позиции взаимодействия композиторов и исполнителей. Она обостряется с точки зрения несоответствия композиторского замысла при реализации сочинения, поскольку требования авторов не всегда соответствуют возможностям исполнителей. Наличие комментирующей функции и четко прописанных правил игры со стороны композитора является весьма желательным. В противном случае, исполнитель должен выстраивать свою логику, примеряя на себе роль композитора в прямом смысле.

¹⁷ Коляденко, Нина. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2005, с. 216.

¹⁸ Там же, с. 216.

Подводя итог, отметим, что в новаторском искусстве теряется важный момент коммуникации между объектом восприятия и воспринимающим субъектом, отсутствие зрительного векторного направления вытесняет объект за рамки художественного пространства. Алеаторным опусам авангардистов характерна такая многозначность, которая делает их музыку практически безграничной.

ЛИТЕРАТУРА

Денисов, Эдисон. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва: Советский композитор, 1986.

Дубинец, Елена. Знаки звуков: О современной нотации. Киев: Гамаюн, 1999.

Коляденко, Нина. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск: Новосибир. гос. консерватория, 2005.

Литвинова, Ольга. Графическая нотация в партитурах композиторов XX столетия (проблемы терминологии). – В: *Сборник статей III Международного научно-исследовательского конкурса*. Пенза: Наука и Просвещение, 2020, с. 253 – 256.

Риман, Гуго. Музыкальный словарь. Пер. Б. Юргенсон. Москва: Директмедиа Паблишинг, 2008.

Bergström-Nielsen, Carl. Graphic Notation as a Tool in Describing and Analyzing Music Therapy Improvisations. – In: *Graphic Notation in Analyzing Music Therapy Music Therapy*, 1993, Vol. 12, № 1, p. 40 – 58.

Brown, Earle. December 1952. <https://www.youtube.com/watch?v=ONTtn462dA>. (дата обращения: 05.06.2023).

Brown, Earle. December 1952. <https://www.youtube.com/watch?v=7K2dyqrw6cY>. (дата обращения: 05.06.2023).

Brown, Earle. December 1952. https://www.youtube.com/watch?v=Lw5ZZ_asDi8. (дата обращения: 05.06.2023).

Cardew, Cornelius. Stockhausen Serves Imperialism. London, 1974.

Kim, Rebecca. Beyond notation. The Music of Earle Brown. University of Michigan Press, 2017.

КЛАВИРНИЯТ СТИЛ НА АЛБЕНА ПЕТРОВИЧ ВРАЧАНСКА

*Илия Граматиков**

THE PIANO STYLE OF ALBENA PETROVIC VRATCHANSKA

Iliya Gramatikov

Abstract: By analysing the solo piano piece *Just Shadows* (2014) as well as describing certain characteristics of other works by Bulgarian-Luxembourgian composer Albena Petrovic Vrachanska, this article aims to outline the features of the compositional approach applied by the composer in her most recent oeuvre for piano. The piano works in question have been written after a long period of avoiding keyboard instruments in her compositional output (except for a few books of pedagogical piano pieces intended for children). The compositional approach developed in these late piano works (all written after 2013) turns out to be a distinguishable individual piano style of Albena Petrovic Vrachanska representative of her artistic intentions in her years of creative maturity. In the present text, essential characteristics of her piano idiom are discussed with a special focus on musical cryptographic procedures undertaken by the composer in order to bring out the thematic material of each piano piece.

Keywords: *contemporary piano music, compositional technics, individual style, musical cryptography, soggetto cavato*

*Доц. д-р Илия Граматиков – Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“; e-mail: iliya.gramatikoff@gmail.com

Клавиърната музика присъства в творчеството на Албена Петровиц Врачанска още от времето на нейните първи композиционни опити. Въпреки че в ранния си творчески период (90-те години на миналия век) пише немалко пиеси за пиано, тя не включва тези свои опуси в каталога с произведенията си. В началото на новото хилядолетие се обръща към пианото, за да композира предимно пиеси с педагогическа насоченост за деца и младежи. Следва етап на над десетгодишно избягване на инструмента. Интересът към него е възобновен през 2013 с няколко провокиращи въображението на авторката поръчки, бележещи началото на поредица от особено представителни клавирни творби: те звучат в различни страни по света (в Европа, Азия, Северна и Южна Америка), участват в престижни международни музикални форуми, стават част от репертоара на изтъкнати интерпретатори, много от тях са публикувани и са включени в звукозаписни албуми.

Чрез анализа на пиесата *Само сенки* (*Just Shadows*, 2014) и представянето на отделни характеристики на други произведения от Албена¹ в настоящата студия се цели открояването на спецификите на приложения от нея композиционен подход в новата поредица опуси за пиано – подход, залегал в основата на разпознаваемия индивидуален клавирен стил на авторката, репрезентативен за нейните художествени търсения от годините на творческата ѝ зрялост.

* * *

Възобновяването на творческия интерес на Албена към пианото започва с пиесата *Кристален сън* (*Crystal Dream*, оп. 144)², написана за важна изява на тогава едва 10-годишната пианистка вундеркинд Зала Кравос³. Изпълнителският натюрел на момичето

¹ Тук и нататък в текста за краткост използвам малкото име на композиторката, съобразявайки се с нейното предпочитание.

² Нотно издание на пиесата е публикувано от френското издателство *Éditions L'octanphare* – виж: **Petrovic-Vratchanska**, Albena. *Crystal Dream* (Piano solo). Breuillet (France): Éditions L'octanphare, 2017. UGS: LCT007/979-0-7071-0004-2; ISMN: 979-0-7071-0004-2.

³ За подробности относно впечатляващата професионална биография и

насочва композиторката в различна посока от вече изпробваните при писането на клавирна музика, особено на пиеси, предназначени за деца и младежи. Творбата е представена премиерно от Зала в концерт на лауреати от конкурси, организиран от европейската мрежа на националните и международните музикални конкурси за младежи EMCY (European Union of Music Competitions for Youth) и осъществен в рамките на ежегодната инициатива *World New Music Days* на Международното дружество за съвременна музика ISCM (International Society for Contemporary Music).

Непосредствено след завършването на *Кристален сън* в ранното лято на 2013 Албена започва работа по нова клавирна пиеса, мислена за конкретен изпълнител. Тя е поръчана от единствения в този период изцяло посветен на най-новата музика форум в България – Международния фестивал за съвременна клавирна музика *ppLANISSIMO*, провеждан в годините преди пандемията от ковид ежегодно в Студио 1 на Българското национално радио (съорганизатор на фестивала) и в Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“ (партньор на форума). Съобразно основния фокус на *ppLANISSIMO* – представяне на най-нова солова и камерна музика за пиано, включително чрез премиери на специално композирани за фестивала творби, интерпретирани предимно от изявиени имена на международната сцена, – поръчката е предвидена за изпълнение от конкретен артист. Това е люксембургският пианист и композитор Франческо Тристано⁴. Написаната за него пиеса е озаглавена *Горящи сенки* (*Burning Shadows*, op. 147)⁵ и е представена премиерно на 6 април 2014 в заключителния концерт от седемнадесетото издание на *ppLANISSIMO*.

Това, което обединява двете иначе крайно противоположни

многобройните творчески изяви на Зала Кравос – виж официалната ѝ страница в интернет: www.zalakravos.eu

⁴ За подробности относно баснословната професионална биография на Франческо Тристано – виж официалната му страница в интернет: www.francescotristano.com

⁵ Нотното издание на пиесата е публикувано от организацията Luxembourg Music Publishers – виж: **Petrovic-Vratchanska, Albena**. *Burning Shadows* (for piano solo, 2014). Luxembourg: Luxembourg Music Publishers. LMP-13150-PA; ISMN: 979-0-803875-13-4.

като етос пиеси, е заложеният в тях авторски стремеж към силно емоционално внушение, отразяващо артистичния облик и характерния темперамент на изпълнителите. *Кристален сън* и *Горящи сенки* са сродни и по отношение на стратегията за извеждане на звуковия им материал – посредством музикалнокриптографски процедури тоновете на техния тематизъм се извличат от буквите в имената на изпълнителите. И двете пиеси прозвучават във въпросния концерт от *ppLANISSIMO 2014* – Зала Кравос участва с минирецитал в рамките на концерта на Франческо Тристано, за да осъществи българската премиера на „своята“ пиеса.

Буквално минути след представянето на двете творби в Студио 1 на БНР към Албена Петровиц Врачанска е отправена нова поръчка за клавирно произведение. Това е по-скоро молба от страна на Борислава Танева – изтъкната пианистка, композиторка и клавирна педагожка, поддържаща дългогодишен приятелски и професионален контакт с Албена. Заинтригувана от творбите, Борислава Танева изразява желанието и тя да получи подобна оригинална „лична“ пиеса – с криптирано буквено послание и с минимално количество ноти, но максимално експлоатирани композиционно. В този период Борислава Танева активно концертира, предимно зад граница, като ключови заглавия в програмите ѝ са пиесите от български композитори, преди всичко съвременни имена като Георги Арnaudов и Юлия Ценова. Впоследствие пиеси от Албена Петровиц Врачанска също ще заемат неизменно място в концертните изяви на Борислава Танева, като по този начин тя ще стане не само един от обичайните интерпретатори на клавирната ѝ музика, но и инициатор за написването на нови нейни творби, замислени по различни поводи и предназначени за различни изпълнители. Нещо повече – както с изпълнителското си дело, така и със словото си тя ще се окаже един от активните популяризатори на творчеството на Албена. В свой текст, специално написан за книжката на първия авторски албум с клавирна музика от Албена, Борислава Танева коментира с нескрито апологетичен тон: *„Композиторката „хвърля ръкавицата“ към интелекта на интерпретатора и с деликатно намигване го предизвиква към една интелигентна, жива, цвет-*

на и „кодирана“ игра с гъвкави правила. Изключително интересни от изпълнителска гледна точка са били творческите ми срещи и обсъждания с авторката относно как точно трябва да се изпише „някое“ звукосъчетание. Често идеята е толкова нова, че за нея не съществуват познати, вече създадени музикални знаци! (...) Красиви цветни петна от вибрации и звукови „пръски“ се редуват с динамични, „обсебващи“ мантри и всичко това достига до нови колоритни звукови обеми, нива и многоплановост. Умението ѝ да балансира, диференцира и градира тематичния материал във всевъзможни фантастични и фанатични състояния е забележително. От творбите ѝ струи силна, първична енергия. В тях монолитно е вграден основният философски въпрос – „камък“ за смисъла на Живота като вечна енергия, като безспирно движение и търсене. Албена успява да улови точно тази особена вибрация на човешката душа и ту нежно, ту дори агресивно, но при всички положения убедително, да дърпа, разплита, заплита, оплита и вплита тънката нишка на нашето съществуване в драматургията на творбите си“⁶.

На свой ред, радвайки се на все по-голямо внимание и афиширано (на слово и дело) подчертано положително отношение от страна на интерпретаторите, Албена смело се отдава на творческия порив: „Интересът ми към създаване на клавирна музика се интензифицира благодарение на изпълнителите, които имат желание да получат „собствена“ пиеса. По този начин те дават импулс и стават причина за подсилване на творческите ми търсения“⁷. Оттук насетне предадените от различни изпълнители импулси зачестяват и водят до редица пиеси, които ще формират корпуса на зрялото клавирно творчество на авторката. Благодарение на наличните в тях характерни композиционни решения те ще се превърнат в репрезентативни за нейния разпознаваем

⁶ **Танева**, Борислава. [Текст в звукозаписно издание]. – В: Cristal Dream. Piano Works by Albena Petrovic Vrachanska. Romain Nosbaum – piano. Sofia: Gega New, GD150, 2016, p. 8.

⁷ Този и всички следващи цитати от композиторката, при които не е посочен източник, са от личната ми електронна кореспонденция с нея, проведена в периода февруари – април 2023.

индивидуален стил.

Пиесата, иницирана от Борислава Танева, не прави изключение. Тя е показателна за ускоряващия се процес на композиране в отговор на отправената провокация, както и за типичната за клавирната музика на Албена обвързаност между отделни произведения в изначалната им художествена идея. Новата пиеса – *Само сенки* (*Just Shadows*, ор. 153) – е написана само за няколко дни през април 2014 и подобно на *Горящи сенки* разработва поетичната представа за сенките-спомени: „под думата „сенки“ разбирам незабравимите спомени“⁸ – пояснява авторката. Мислена като подарък с посвещение на своята поръчителка (и предвид решенията в предходните две клавирни творби), пиесата подсказва каква е предприетата стратегия за извеждане и композиционно разработване на тоновия материал – стремеж за звуково и емоционално пресъздаване на аурата и стила на конкретния изпълнител чрез строго рационални композиционни процедури, основаващи се на музикалнокриптографски похвати. Вече изпробваната плодотворност на подобен подход наред с нарастващия изпълнителски интерес катализират композиционния процес: „Една нова пиеса, която има вече идея, заглавие, концепция, тематичен и звуков материал, започва да се развива сама по рационален начин почти веднага. Имайки логика и собствен облик, тя заживява свой живот“.

В сценичния си живот *Само сенки* следва примера на своите предшественици, имащи през годините многократни изпълнения от различни интерпретатори в редица страни из Европа. Пиесата дори разгръща географския обseg на концертно звучащата музика от Албена на три континента. След премиерното ѝ представяне от Борислава Танева на 21 май 2014 в неин рецитал в Люксембург, включен в рамките на концертния цикъл *Musique des nations* като събитие, посветено на България, *Само сенки* остава в репертоара на изпълнителката и в годините до края на 2019 прозвучава в многобройни нейни рецитали в Австрия, България, Бразилия, Дания, Индия, Испания, Италия, Норвегия, Русия,

⁸ **Петровиц Врачанска**, Албена. *Горящи сенки* [авторска анотация]. – В: *pp!ANISSIMO 2014. XVII Международен фестивал за съвременна клавирна музика* [двуезична фестивална книжка], София: 3 – 6 април 2014, с. 52.

Франция. В началото на ноември 2015 *Само сенки* е записана от Ромен Носбаум, за да бъде поместена в първия от поредица авторски звукозаписни албуми⁹ на композиторката – *Crystal Dream* (*Gega New*, GD150, 2016). Респективно творбата става част и от концертните програми на пианиста, представящи албума в Австрия, България, Германия, Косово и Люксембург в периода 2015 – 2016, както и от програмите на други негови рецитали. От 2022 пиесата влиза в репертоара и на Мартина Табакова, която я изпълнява на концерти в София, Варна и Бургас.

Само сенки прави впечатление и с присъствието си в българския национален ефир – двукратно е представена в предаването *Вечната музика* по програма БНТ1. Телевизионната премиера на пиесата, също като концертната, е осъществена от Борислава Танева в рамките на участие на Албена Петровиц Врачанска в предаването на 10 октомври 2020¹⁰ по повод представянето ѝ като композитор във фокус на международния фестивал *Софийски музикални седмици* (в тази година по изключение поради пандемията от ковид фестивалът е проведен през есента). Второто телевизионно изпълнение на пиесата е в изданието на *Вечната музика* от 27 март 2022¹¹ и е дело на Мартина Табакова в рамките на нейното участие по повод дебютния ѝ солов звукозаписен албум и запланивана серия от рецитали.

Съвсем очаквано с оглед на предисторията на творбата, в *Само сенки* също е приложен принципният за клавирното мислене на Албена подход за извеждане на тематичния материал чрез музикално криптиране на името на изпълнителя, на когото пиесата е посветена. За целта Албена използва хибриден подход, получен чрез съчетаването на два вековни похвата за създаване

⁹ Два от издадените до този момент звукозаписни албуми са изцяло с клавирна музика – *Crystal Dream* (*Gega New*, GD150, 2016, с изпълнения на Ромен Носбаум) и *Bridges of Love* (*Solo Musica*, SM337, 2020, с изпълнения на Пламена Мангова).

¹⁰ За запис на предаването в YouTube – виж:

<https://www.youtube.com/watch?v=crunvSpvuKA>

¹¹ За запис на предаването в YouTube –

виж: <https://www.youtube.com/watch?v=A9b0-YLDsu8>

на музикални криптограми. Единият от тях е похватът *soggetto cavato* – в буквален превод: извлечена, издялана, изваяна тема. При него гласните букви в дадено име или израз се мислят като код за сричковите имена на нотите, съдържащи съответните гласни. Така чрез кодираните като ноти гласни букви от името или израза се извлича музикалната тема – материалът, който ще залегне в основата на композицията¹². Вторият музикалнокриптографски похват е почти буквалното вписване на име в партитурата и респективно на тоновото му отпечатване в композицията чрез вграждането на буквите като ноти посредством прочитането им като приетите буквени означения на тоновете¹³. Чрез прилагането на двата похвата от Албена изваяното в тонове и вложено като музикалнозвук печат име на изпълнителя се превръща в шифър за написването и съответно за декодиращото разчитане на посветената му композиция – музикален шифър, предопределящ мелодическите решения, хармоническата структура и въобще цялостния звуков облик на пиесата.

В *Само сенки* името на Борислава Танева е кодирано по следния начин: *B[si bemolle]-[d]O-R[e]-[m]I-S[i]-L[a]-V[=Fa]-[l]A*, с единствената особеност, че буквата *V* се мисли звуково както в немския език – като *fav* – и следователно бива прочитана и записвана музикално с фонетично съответстващия тон *фа*.

Първите страници от партитурата на пиесата¹⁴ (изписана, с цел нагледност и удобство при разчитане, на три петолиния, със средствата на пространствената нотация¹⁵) разкриват съвсем ясно

¹² За подробности – виж: **Lockwood**, Lewis. *Soggetto cavato*. – In: Grove Music Online. Oxford University Press: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026100>

¹³ За подробности – виж: **Sams**, Eric. *Cryptography, musical* [3. Music using cryptographic and related concepts]. – In: Grove Music Online. Oxford University Press: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006915>

¹⁴ Първите четири страници от партитурата на пиесата са приложени в края на текста.

¹⁵ Тоест без тактов показател, без тактови черти, с относителни нотни стойности и/или допълнителни индикации в секунди за дадени тонови

друго типично за подхода на авторката, решение: началният дял *A* представлява експониране на тоново кодираното име и заявяване на част от музикалните градивни елементи за цялостния звуков облик на творбата в две построения (в настоящия текст назовавам построенията в музиката на Албена с думата *moto* в двойствения ѝ смисъл и като мото/епиграф, и като движение). В случая те са със сходен строеж – *moto a* и *moto a₁*. Съзерцателното огласяване и дълго отзвучаване на отделни тонове с разнообразни щрихи в различни регистри и динамически нюанси, прокраждането на деликатни перкусионни ефекти и вклиняването на остро контрастни, натрапчиви и експанзивни репетативни движения създават музикалнообразни асоциации с предходните две пиеси. Тези често прилагани композиционни решения могат да бъдат определени като идиоматични фигури в клавирния изказ на Албена.

Типичен за авторката е и подходът в следващия дял *B* (от последната аколада на страница 2 до средата на страница 4), образуващ с трите си построения – *moto b*, *moto c* (от *agitato* на страница 3), *moto b₁* (от *rubato lento* на страница 3) – своеобразна репризна форма. В построенията му се провеждат репетативно преформулирания на кодираното име, като фигури от вече наличните тонови отпечатьци пораждат нови музикални шифри. Пример за това от *moto b* са натрупванията на тонове в средния пласт на фактурата до образуване на арпежи, съпровождащи мелодическата фигура на огласяваното име във високия регистър. При *moto c* чрез вертикално преформулиране на тоновия материал от името ще се образуват секвентни последования тъкмо от арпежи. Освен че са вертикални инвариантни тонови отпечатьци на кодираното име, техните крайни тонове образуват поредното мелодическо префигуриране на неговия изначален музикален код.

Посочените композиционни решения са показателни за методично следвания от Албена в клавирните ѝ пиеси строго рационален принцип за извеждане на тоновия материал и балансирано скрепяване на елементите на формата с логична взаимообвързаност на съставлящите я построения и ясна структурна симетрия.

трайности, с важащи само за конкретната нота алтерации и с указания за различни видове рубати.

В основата на този принцип е композиционната работа тъкмо с тоново кодираното име. От една страна, постепенното му интонационно обогатяване и непрестанното му преформулиране като нови мотиви, фигурации, мелодии, звукореди, акорди, клъстери служи за разработването на първичния материал по посока на непрестанното му обновяване и преобразуване в разнообразни тонови отпечатъци, както и за вертикалното и хоризонталното му реконтекстуализиране. От друга страна, разнообразните тонови отпечатъци се структурират в по-крупни елементи на архитектурата – в сродни като тонов материал, взаимопораждащи се дялове, разгръщани на адитивен принцип в процеса на преформулиране. В зависимост от степента на преобразуване тоновите отпечатъци могат да пораздат както инвариантни, така и различни като формули, фактура и характер дялове въпреки тясното интонационно сродство помежду им.

Тук можем да си зададем въпроса доколко криптографският подход е характерен за творчеството на Албена и респективно откога датира прилагането му от авторката. Запознаването с нейните произведения разкрива, че за първи път тя използва музикално кодиране на имена и думи във вдъхновения от романа *Синята брада* на Кърт Вонегът духов квартет от 2006 година *Молба за небого-явление* (*Gebet zum Nichterscheinen*, ор. 102), съществуващ в две версии – за саксофонен¹⁶ и за кларинетен¹⁷ квартет. В тази творба, също изградена строго рационално и чрез средствата на контролираната алеаторика, криптографският подход е видим само в първоначалния вариант на партитурата, написан в *до* (тоест без съобразеното с транспонирането на инструментите изписване). Възползвайки се едновременно и от възможностите, и от ограниченията на подхода, Албена ще го прилага като основен творчес-

¹⁶ Саксофонната версия е включена в авторския звукозаписен албум *Dreamlover. Music for Saxophone by Albena Petrovic (Solo Musica, SM394, 2022)*.

¹⁷ Партитурата на кларинетната версия е публикувана от организацията Luxembourg Music Publishers – виж: **Petrovic-Vratchanska**, Albena. *Gebet zum Nichterscheinen* (for clarinet quartet, 2006). Luxembourg: Luxembourg Music Publishers. LMP-13040-PA; ISMN: 979-0-803873-44-4.

ки метод в произведенията си през следващите няколко години (докъм 2009). Сред тях се откроява брасквинтетът (два тропета, валдхорна, тропбон и туба) от 2008 година *Името ми е Телец* (*My Name Is Taurus*, ор. 120)¹⁸, вдъхновен от мита за преобразования като бял бик Зевс и финикийската принцеса Европа. Като композиционен фундамент на тази творба заляга тоново кодираната дума за бик и зодиакален знак *Taurus*, също разпознаваема единствено в първоначалната партитура, изписана без транспониране.

В годините на написване на въпросните камерни произведения Албена не композира клавирна музика. Във връзка с това тя пояснява, че, тъкмо защото е и пианистка, дори избягва инструмента, за да не бъде подведена в художествените си търсения от паметта на пръстите, усвоили многобройни типови фактурни решения. Провокирана с първата поръчка за клавирна пиеса през 2013 година, след дълго обмисляне тя решава отново да заложи на криптографския подход, включително като вид предпазна мярка срещу евентуалното несъзнателно подвеждане от ръцете. Относно писането на клавирни пиеси авторката споделя: „Обикновено периодът на мислене, преосмисляне и кроене на планове продължава доста по-дълго от самото написване на творбата. Материализирането като творческо изпълнение е резултат от дълго нематериално създаване само в моето съзнание. Дори докосването на пианото е забранено на този етап, за да не ме подведе пръстовият опит. Аз съм пианистка, а рутината на клавирната техника може да подведе всеки пианист. Импровизацията като подход ми е чужда, именно за да не оставя пръстите да водят музиката, а да дам приоритет на въображението. Винаги давам предимство на мисълта пред рутинното наподобяване“. Тази стратегия се оказва решаваща за Албена при почти всички нейни опуси за пиано, като използването на криптографския подход ще бъде допълнително „алиби“ за липсата на наподобяване и същевременно стимул за активиране на творческото въображение.

¹⁸ Партитурата на брасквинтета също е публикувана от организацията Luxembourg Music Publishers – виж: **Petrovic-Vratchanska**, Albena. *My Name Is Taurus* (for 2 trumpets, horn, trombone, tuba, 2008). Luxembourg: Luxembourg Music Publishers. LMP-13020-PA; ISMN: 979-0-803873-42-0.

Ограничаването на материала до ясно отличим, фундаментален за цялата композиция тонов образ предопределя друга типична за клавирния стил на Албена особеност. Поради музикалнокриптографския подход при извличането на тоновия образ негова симптоматична характеристика е изцяло или преобладаващо диатоничният му изначален облик. Съответно формирайки ограничени като диапазон, понякога променливи като състав диатонични звукореди, този фундаментален образ задава принципа на звуковисочинната организация в композицията. В този смисъл тоново кодираното име на изпълнителя предопределя не само звуковия облик на материала, но и вътрешномузикалните тенденции между съставлящите го елементи – гравитационните сили на хармоническата му система. Диатоничността при определени тонови констелации в процеса на преформулиране на материала може да създаде референции към други хармонически системи, като например прокрадващите се алюзии към тоналната музика в *Горящи сенки*. Но това, което в композиционното разгръщане на материала замъглява звуковите спомени от тоналната хармоническа система, е постепенното въвеждане и на алтерирани варианти на тоновете от фундаменталния код. Като своеобразни музикални антиподи те не просто обогатяват звуковата система на пиесата по посока на нейната хроматизация и пораждането на хармонически контрасти, но водят и до гравитационни изкривявания между тоновите комплекси. Така създаваният хармонически контраст чрез противоборството между изначално чисто диатоничния материал със силно гравитационно поле и неговите преформулирания с въвеждане на алтерации – изопачаващи звуковия му облик негови хармонически антитези – може да бъде сравнен като чисто музикален ефект с контраста, който се създава чрез отклонения от основната тоналност и далечни модуляции при тоналната система.

Ограниченият тонов материал в пиесите се разработва композиционно посредством също така ограничените до минимум средства, характеризиращи клавирната идиоматика на авторката. Като симптоматични сред тях могат да бъдат посочени: перкусивните и тембровите ефекти, постигнати чрез нетрадиционни

начини на звукоизвличане върху струните и корпуса на инструмента – така наречените *разширеноклавирни техники*; непрестанните рубати в рамките на кратки фигурации, допълнително нюансирани и с промени в динамиката (най-вече забързване с *crescendo* и забавяне с *decrescendo*); фигуративно обхождане на тоновете от музикално кодираното име, съчетано с подобни на арпежи фигурации, акорди и продължителни тремолирания, извлечени от същия основен тонов код; мелодически гирлянди, съставени от кратки, често натоварени с музикалнореторическо значение мотиви и преплетени с поредици от гамовидни пасажии; разнообразяване и обогатяване на фактурата чрез разместване в звуковата тъкан на линии и пластове или чрез прекомбиниране на текстурни елементи; непрестанно преформулиране на тонови кодове по посока на отдалечаване от изначалния звуков облик на материала. Всичко това е съчетано с предварително рационално обмислен и стриктно следван подбор на изразните средства. В това отношение Албена определя пиесите *Горящи сенки* и *Само сенки* като особено показателни примери за своя клавирен стил, пояснявайки: „Съзнателно създавам ограничения и поставям условия, за да не допусна случайни елементи да разсейват търсения от мен образ и звук. Това помага и пиесата да стане разпознаваема“.

Разпознаваемостта на *Само сенки* сред останалите клавирни пиеси на авторката се дължи и на звуковия облик на дял В на пиесата. Макар и изграден посредством типичните фигури и формули за клавирния изказ на Албена, в него се прокрадват изненадващи връзки с чужди композиционни идиоми. Мелодиите, обхождащи тоновете на непълни звукореди и създаващи впечатление за модално пространство, дългите поредици от акордови паралелизми и октавовите басы, създаващи гонгови ефекти в ниския регистър, напомнят типичните за клавирния стил на Клод Дебюси похвати. Музикалната образност *à la* Дебюси тук е подсилена и поради ясно диференцираното водене в пиесата (а често и в други клавирни творби на Албена) на три фактурни пласта с прехвърляне *със* или *без* преобразуване на фигури от един пласт в друг – звукова текстура, характерна за редица клавирни пиеси на Дебюси. Друг подсилващ алюзиите с неговата музика аспект

в *Само сенки* са образуващите се целотонни звукореди. В конкретната пиеса те са предопределени както от композиционната работа с тоновете от името на изпълнителя (началните букви образуват целотонния тетрахорд *си бемол – до – ре – ми*), така и от симптоматичното за музиката на Албена запълване на диатоничното пространство с оставащите тонове, които не са зададени от името (последните три тона от името и липсващият в него тон *сол* образуват втори целотонен тетрахорд: *фа – сол – ла – си*). Отличителната за *Само сенки* преобладаваща целотоновост напомня за пиеси на Дебюси, като например прелюдията *Voiles* (втората от първата тетрадка с прелюдии), чиято фактура също се характеризира с въпросния тип диференцирана трипластовост.

Фигурите, предизвикващи алюзии към музиката на Дебюси, в следващия дял *C* (от *andante maestoso* на страница 4) са префигурирани така, че да бъдат преобразени в идиоми, типични за клавирия стил на Албена. Чрез метода на пестеливо добавяне и отнемане на тонове заявените в предходния дял арпежи са надградени до вертикално преформулирани, вече агрегатни акордови тонови отпечатьци на изначалния материал. Тук те са фактурно обогатени с допълнителни тонове (чужди на състава на музикално кодираното име) и са провеждани в дълги, бавно градиращи като интензитет репетативни поредици. Променен е и шифърът на мелодическата линия, образуваща се в крайните тонове на акордите и обхождаща (съвсем очаквано) репетативно и/или инвариантно тоновете на кодираното име.

Освен с натрапчивата репетативност дял *C* е решен и посредством друг типичен за авторката подход при добавянето на нови дялове с нови музикални образи – тяхното извеждане чрез преформулиране на вече заявени в предходни построения тематични идеи. В случая дял *C* е изграден въз основата на фигури, въведени в *moto c* (арпежи и гонгови октави в ниския регистър), които пък на свой ред са преобразувани и усложнени варианти на елементи от *moto b*.

Чрез преформулиране на елементи от *moto b* (мелодически построения, акорди, октавови бази) е изведен също и следващият дял *D* (от означението *vivo* в края на страница 6), който внася

рязък контраст. Въвеждат се повече алтерации, деформиращи изначалния облик на тоновия материал. Успоредно с това мелодическата крива е преобразена ритмически като репетитивно, настъпателно ескалиращо, остро акцентирано, натрапчиво движение в неравноделен метрум. Първоначално то е в пулсация 8/8 (3 + 2 + 3), а впоследствие (от края на страница 6) бива ускорено и съгъстено като интензитет до пулсация в 7/8 (2 + 2 + 3), провеждана с непрестанно *accelerando* до края на дяла.

Неравноделността в този дял провокира поредните музикални асоциации в пиесата – едновременно очаквани, но и изненадващи. Очаквани, доколкото идеята за неравноделни пулсации е вече изпробвана от композиторката в *Горящи сенки* – като игра с натрапчиви референции към отчуждени от жанровия корен и индиферентни спрямо фолклорни примеси неравноделни метрични модели. В интервю за българската преса Албена подчертава, че в своята музика тя не използва подобни модели в онзи „първичен вид, който всеки си представя – като хоро или ръченица. По-скоро е като акумулиране на енергия. Българските неравноделни размери, ако са вплетени интелигентно, имат огромно присъствие в съвременната музика“¹⁹. Употребата на неравноделни метрични модели в клавирните пиеси на Албена почти без изключения води до тяхното съзнателно денатуриране, особено в случаите, когато се провеждат въткани в променливи като акцентировка и метроритъм репетитивни модели. Изненадващ обаче е фактът, че в *Само сенки* те не са отдалечени от фолклорния идиом посредством завоалирането им чрез денатуриращи ги ритмически акценти и перкуссионни ефекти, както в други пиеси. Напротив – редуващите се къси и дълги метрични дялове са допълнително подчертани с октавови бази в ниския регистър и акорди в средния, като дългите често са подсилени и с акценти. В допълнение към това мелодическите фигурации са така преформулирани, че макар и да обхождат само тоновете на музикално кодираното име (в оригинален или транспониран

¹⁹ Петровиц Врачанска, Албена. [В разговор с Таня Симеонова.] Истинският творец минава през страданието. – В: *Земя* (приложение *Съботник*), 9 октомври 2015, с. 15.

вариант), тоест без да провеждат буквално цитиран или видоизменен фолклорен материал, те предизвикват натрапчиви асоциации с интонационни извивки, характерни за бързите хороводни народни мелодии.

С прокрадването на подобни изненадващи сенки-спомени сред иначе познатите, разработени в предходните клавирни пиеси фигури, Албена преобразява вече изследваните музикални полета в сякаш непознати, чужди звукови територии, които тепърва предстои да бъдат приобщени към сферата на личните творчески владения. С преоткриващо ги композиционно експлоатиране тя постига разнолики резултати в пиеси, иначе замислени като творческо следствие една от друга. Тъкмо такъв е случаят с *Горящи сенки* и *Само сенки*. Разработени с едни и същи, симптоматични за авторския клавирен стил похвати, те не изграждат аналогични образи, а разкриват съвсем различен звуков облик. Докато в *Горящи сенки* преобладават френетичната, почти агресивна екстатичност и механичната ритмическа моторност, лишена от референции към чужд на пиесата материал, в *Само сенки* доминира *à la* импресионистичната атмосфера и се натрапват фолклорните отпратки.

В *Само сенки* е налична и осезателна отлика в структурен план. За разлика от предишните пиеси, в които се наблюдава периодично – през два-три дяла – вариантно или буквално репризно възвръщане на цели дялове, тук след първите четири големи дяла е добавен пореден нов, остро контрастиращ на предходните. Това е дял *E* (от втората аколада на страница 8), който настъпва с компулсивно внезапно прекъсване (отново типично за авторката решение при въвеждане на нов дял) след нагнетяването напрежение чрез ускоряващите се неравноделни модели в дял *D*. В новия дял *E* материалът също е преформулиран в типични за клавирната музика на Албена идиоми, призоваващи още (не)очаквани сенки-спомени сред сякаш непознатите познати звукови територии: „романтизирани“ вълни от изливащи се гамовидни пасажии с пре-експонирани *rubati*, надигащи се талази в широк диапазон по тоновете на музикално огласяването име и репетативно „бълбукане“ около съседни тонове. Отличително решение в този дял е това, че тук въведените нови тонови отпечатъци не се основават на вече за-

явени в предишни построения мелодически идеи или вертикални комплекси, а изиявяват свободни преформулирания на изначалния тонов код. Иначе казано: по отношение на музикалната образност провежданите тонови отпечатыци в дял *E* не са породени от разработваните до този момент в пиесата фигури и формули.

Имащ за цел да постигне емоционалната кулминация и впоследствие да „излее“ и уталочи натрупаното драматургично напрежение, дял *E* води до заключителното построение на творбата – своеобразна кода (последната страница 10 в партитурата), която е и пример за единственото вариантно възвърнато построение в пиесата, изграждащо структурна арка между началните дялове и финала. Тя може да бъде определена и съответно означена като *moto* b_2 , представлявайки пореден вариант на построението, което изгражда дял *B* като репризна форма и задава първообразите на фигурите за *à la* фолклорното преформулиране на материала в дял *D*.

Така описаната структура на *Само сенки* – изградена също на адитивен принцип, подобно на предходните пиеси, но образуваша до момента на възвръщане на материал в кодата отличителна форма с непрестанно развитие (*durchkomponiert, through-composed form*), – може да бъде представена в следния схематичен вид:

A [*moto* *a* + *moto* *a*₁]

B [*moto* *b* + *moto* *c* + *moto* *b*₁]

C (въз основата на *moto* *c*)

D (въз основата на *moto* *b*)

E (свободно преформулиране на материала)

Coda [*moto* *b*₂]

С този тип форма, скрепена интонационно и вътрешноструктурно посредством непрестанното взаимопораждане и преобразуване на тематичния материал, *Само сенки* носи още един спомен за музиката на Дебюси. Именно Дебюси е един от майсторите на формите с непрестанно развитие – за неговите структурни решения също са характерни тесните интонационни съответствия между тематичните ядра в различните дялове. Като емблематични примери можем да посочим втората част на *Морето* и песента *Въздишка* (*Soupir*) из късния опус за глас и пиано *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, в която след разгръща-

нето на формата финалното построение описва арка с началния дял. Такива арки често се наблюдават и в творбите на Албена, включително в *Само сенки*.

Предвид желанието на Албена да се дистанцира от възможното уподобяване на нечий стил и стремежа ѝ да не се подвежда от паметта на ръцете, тук е необходимо да се подчертае, че изненадващите в контекста на нейната клавирна естетика интонационни референции към музиката на Дебюси не представляват реални цитати, нито пък са тенденциозно подражание на негови музикалнолексикални идиоми или стилистични похвати. В *Само сенки* те са просто далечни алюзии, отражения от представата за музиката му, случайно предизвикани от спецификата на приложените в творбата композиционни решения. Отправната точка за техния избор е старанието на авторката пиесата да придобие отличителен облик, кореспондиращ с пианистичния стил на изпълнителката, за която произведението е предвидено: *„Не обичам да пиша неща, които приличат на пиеси от други композитори и ми е скучно дори да композирам подобни пиеси – искам всяко мое произведение да е различно, със свой характерен звуков облик и дори със собствена концепция. Писането на концептуални творби ми е любимо занимание. Освен това се старая да дам оригинална пиеса на всеки изпълнител, за да подчертая неговите характерни пианистични предимства – ако един пианист е с впечатляващо звукоизвличане, а друг е забележителен виртуоз, тези особености стават отправна точка за моето творческо въображение“*. Подходът, който в голяма степен ще гарантира оригиналността на пиесата като художествена идея и звуков облик, а също и ще защити обвързаността на нотния ѝ текст с името и артистичния образ на изпълнителя, е музикалната криптография при извеждането на материала – *„този вид пиеси са много тясно, почти ауратично свързани с пианиста, за когото ги пиша, и влагам дори неговия личен пианистичен стил в изграждането им“*. В опит да характеризираме изпълнителския стил на Борислава Танева (предпазливо правейки уговорката за крайната условност и неизчерпателност на подобно начинание) можем да го опишем като *à la* импресионистичен – разчитащ на богата

палитра от деликатни нюанси в звукоизвличането, на съзерцателно любуване на звуковете багри, на мимолетни пориви, на преекспонирани емоционални впечатления... Асоциирането на подобен, съзнателно експлоатиран в *Само сенки* пианистичен стил с етоса на образците на така наречения *музикален импресионизъм* (с ясното съзнание за крайната подвъпросност на понятието) провокира респективно и алюзии към творчеството на Дебюси. Макар и създаващи мнимо, подвеждащо впечатление за конкретни отзвучи от неговата музика, подсилено от описаните по-горе съответствия между нея и звуковия облик на *Само сенки*, алюзиите в пиесата не са предизвикани от никакви действителни интонационни спомени, тоново кодирани от авторката, а са – както заглавието на пиесата подсказва – „само сенки“, бегли силуети на формиранни чрез трупането на слухов опит представи в декодиращото съзнание на интерпретатора (независимо дали ролята му ще бъде на изпълнител, слушател или анализатор).

Ауратичната обвързаност на *Само сенки* с творческия стил на изпълнителя (и поръчител) на пиесата предопределя и наблюдаваните в нея съзнателни „заигравки“ с фолклорния идиом. За разлика от *Горящи сенки*, където репетитивните неравноделни модели са денатурирани и механично ритмизирани, в *Само сенки* те са тенденциозно фолклоризирани предвид наличието в репертоара на Борислава Танева на произведения от български композитори от миналия век (в това число от нейния баща – Александър Танев), в чието творчество работата с фолклора заема ключово място. Албена безпристрастно и напълно дистанцирано – от историческа, социална и културна гледна точка – стилизира фолклорния музикален идиом, за да постигне съответния метроритмичен колорит или аналогичната звукова светлосянка в облика на творбата. При това – необходимо е да се подчертае – стилизацията не е постигната откъм работата с даден, предварително наличен автентичен материал, а откъм манипулирането на характерните клавирни идиоми на индивидуалния стил, които биват адаптирани в композиционното преформулиране така, че да създадат определена алюзия, да призват необходимия за творческия замисъл на произведението музикален спомен.

Всичко това говори за адаптивността на музикалния език на Албена, за неговата ауратична приспособимост, за гъвкавостта на иначе експлоатираните във всяка пиеса клавирни идиоми в услуга на търсената изразност, за максималното възползване от ковкостта на рационално изведения тонов материал при извайването на желаните звуков и емоционален облик.

Адаптивността на музикалния език на Албена допринася не само за ауратичното сродяване на отделните творби с инициращия ги изпълнител. Тя спомага също и за разработването или въвеждането чрез всяка следваща пиеса на нови елементи в личния арсенал от изразни средства, както и за изпробването на похвати от сферата на разширеноклавирните техники. По повод присъщия за авторката експериментаторски хъс и откривателски нюх в това отношение (силно проявен при някои от по-късните ѝ клавирни опуси) Борислава Танева отбелязва: *„Обзета от непреодолимо желание да създава нови звукови територии, Албена с лекота излиза от рамките на традиционното третиране на инструмента. Там – „извън“ него – ненатрапчиво и увлекателно тя организира новосъздадения звуков свят и успява да въвлече в него и изпълнител, и слушател“*²⁰.

Способността на Албена да въвлече с лекота слушателите в своя творчески свят може да бъде отдадена не само на провокиращите любопитство енигматични заглавия, на осезателното противоборство между строго рационалното и импулсивно емоционалното начало в пиесите, на богатата на алюзии музикална образност или на увлекателното боравене с необичайни композиторски и изпълнителски техники, включително такива, които театрализират концертното представяне на творбите. Това, което със сигурност прави музиката на Албена дружелюбна за ушите на по-широката аудитория, а съответно и изкушаващо приканваща към вслушване, са преобладаващата благозвучна диатоничност и с лекота помнещият се тематичен материал, който остава хем лесно разпознаваем въпреки непрестанните му преформулирания в разгръщането на творбата, хем някак загадъчен поради криптографския му произход.

²⁰ Танева, Борислава. Цит. съч., с. 8.

ЛИТЕРАТУРА

НОТНИ ИЗДАНИЯ

Petrovic-Vratchanska, Albena. Burning Shadows (for piano solo, 2014). Luxembourg: Luxembourg Music Publishers. LMP-13150-PA; ISMN: 979-0-803875-13-4.

Petrovic-Vratchanska, Albena. Crystal Dream (Piano solo). Breuillet (France): Éditions L'octanphare, 2017. UGS: LCT007/979-0-7071-0004-2; ISMN: 979-0-7071-0004-2.

Petrovic-Vratchanska, Albena. Gebet zum Nichterscheinen (for clarinet quartet, 2006). Luxembourg: Luxembourg Music Publishers. LMP-13040-PA; ISMN: 979-0-803873-44-4.

Petrovic-Vratchanska, Albena. Just Shadows. Unpublished computer score, 2014.

Petrovic-Vratchanska, Albena. My Name Is Taurus (for 2 trumpets, horn, trombone, tuba, 2008). Luxembourg: Luxembourg Music Publishers. LMP-13020-PA; ISMN: 979-0-803873-42-0.

ПЪРВИЧНИ ИЗТОЧНИЦИ

Танева, Борислава. [Текст в звукозаписно издание]. – В: Cristal Dream. Piano Works by Albena Petrovic Vratchanska. Romain Nosbaum – piano. Sofia: Gega New, GD150, 2016, p. 8.

Петровиц Врачанска, Албена. Горящи сенки [авторска анотация]. – В: *ppLANISSIMO 2014. XVII Международен фестивал за съвременна клавирна музика* [двезична фестивална книжка]. София: 3 – 6 април 2014, с. 52.

Петровиц Врачанска, Албена. [В разговор с Таня Симеонова.] Истинският творец минава през страданието. – В: *Земя* (приложение *Съботник*), 9 октомври 2015, с. 15.

ЕЛЕКТРОННИ ИЗТОЧНИЦИ

Lockwood, Lewis. Soggetto cavato. – In: Grove Music Online. Oxford University Press: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026100> (посетен на 25.09.2023).

Sams, Eric. Cryptography, musical [3. Music using cryptographic and related concepts]. – In: Grove Music Online. Oxford University Press: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006915> (посетен на 25.09.2023).

Запис на предаването „Вечната музика“ от 10 октомври 2020 в YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=crunvSpvuKA>

Запис на предаването „Вечната музика“ от 27 март 2022 в YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=A9b0-YLDsu8>

Just Shadows

Albena Petrovic

Rubato lento

mf *fz* *mp* *pp*

$\approx 3,5''$ $\approx 4,5''$

L.H.

f *pp-f*

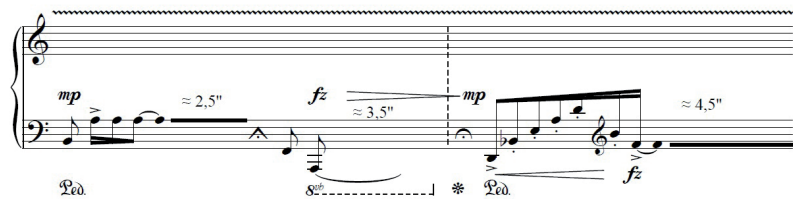
p *ff*

$\approx 2,5''$ $\approx 3,5''$

fzp $\approx 20''$

$\approx 3''$ $\approx 2,5''$ $\approx 3,5''$ $\approx 4,5''$

* * * *



Agitato

mp *molto cresc.* *8va*

f *8va*

Rubato Lento

mp *8va*

fz *mf* *p* *pp* *fz* *8va*

avec le pied sur la pedal *p*

Patetico

The first system of the musical score is for the piece "Patetico". It consists of a piano (p) part and a left hand (L.H.) part. The piano part begins with a dynamic marking of *mp* and features a series of eighth notes. The left hand part starts with a dynamic marking of *fp* and includes a series of eighth notes. The tempo is marked "Patetico".

The second system continues the piece, with the piano part marked *mf* and the left hand part marked *fp*. The tempo remains "Patetico".

The third system introduces a new tempo, "Andante Maestoso". The piano part is marked *mp* and features a series of eighth notes. The left hand part is marked *mp* and includes a series of eighth notes. The tempo is marked "Andante Maestoso".

The fourth system continues the "Andante Maestoso" section, with the piano part marked *mp* and the left hand part marked *mp*. The tempo remains "Andante Maestoso".

The fifth system concludes the piece, with the piano part marked *cresc.* and the left hand part marked *cresc.*. The tempo remains "Andante Maestoso".

КЪМ СТИЛОВАТА ОСНОВА НА КЛАВИРНАТА ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ВЪВ ВЪЗГЛЕДИТЕ НА ДИМИТЪР НЕНОВ

*Симеон Златков**

TOWARDS THE STYLISTIC BASIS OF PIANO INTERPRETATION IN THE PERSPECTIVES OF DIMITAR NENOV

Simeon Zlatkov

Abstract: This article focuses on excerpts from Dimitar Nenov's discourse, highlighting the significance of having a solid stylistic foundation in piano interpretation. Since Nenov's thoughts on the intricate link between musical style and piano interpretation have not been extensively studied and published, this paper aims to extract his insights regarding this connection and his criteria for accurately interpreting Baroque music to preserve its historical authenticity. The provided text is an content analysis of the original archive document and focuses on key points related to the exploration of stylistic aspects in piano interpretation, Dimitar Nenov's insights and his observations about the lack of integration between style and interpretation. Special emphasis is placed on the associative connections drawn by Nenov between architectural and musical form within the context of Baroque and Classical styles, as well as the analytical-synthetic method employed by the artist in his practice as a pianist-interpreter and educator.

***Симеон Златков, докторант** – Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“; e-mail: simeon.zlatkoff@gmail.com

Keywords: *piano interpretation, stylistic relation architecture – music, formal and dramaturgical analysis, analytic-synthetic method*

„Не съм съгласен при обучението да се дава голяма свобода на ученика, за да не се повлияело индивидуалното му чувство на съответните пиеси. Когато ученикът е зрял – да, но тъкмо тогава вече той престава да бъде ученик. Особено пък за пиеси от по-стари епохи. Те имат точно определен стил, а малцина са музикантите-изпълнители, които са наясно със стиловете. Най-много може да се случи, че тези, които имат чувство за стил, са го придобили именно чрез опита, а не чрез познания, значи им е бил наложен. По-добре добра и наложена интерпретация, отколкото „индивидуална, но дилетантска“¹.

Димитър Ненов

Повод за създаването на настоящия текст е изследването на стилистичните аспекти на клавирната интерпретация в творческия контекст на български вариации за пиано от първата половина на XX век, които са основен обект на дисертационния ми труд. Успоредно с работата ми върху манускрипта на „Тема с вариации“ *Fis dur* от Димитър Ненов, явяващи се най-висок връх в дадената жанрово-композиционна област в този период, имах неограничения шанс да открия в научния архив на БАН цяла „съкровищница“ от документи, показващи мисли и възгледи на големия български творец по въпросите на музикалния стил, клавирната интерпретация и неразривната връзка между тях. Предвид факта, че основният документ сред тях, засягащ проблема за връзката между стил и интерпретация, макар и публикуван през 1992 година², не е заставал като обект на специален изследова-

¹ Из работни бележки на Димитър Ненов относно педагогията на музикалната интерпретация. НА БАН, Ф. 216, опис 1, арх. ед. 420.

² Документът е манускрипт без авторско заглавие, който е недовършен и фигурира в архива на Ненов, съхраняващ се в НА БАН, като а.е. 416

телски интерес³, в доклада ще бъде направен опит за извличане на основните аспекти, в които Ненов мисли тази връзка, както и на отбелязаните от твореца критерии за стил в интерпретацията на бароковата музика, които обуславят исторически вярното ѝ звуково възсъздаване.

Изследователският поглед към възгледите на толкова значима фигура в българската музика и конкретно в изкуството на интерпретацията, каквато е Димитър Ненов, е уникален шанс за докосване до неговото разбиране за същината на клавирното изпълнителско изкуство, който е и задължаващ от гледна точка на приемствеността. В основата на изграждането на изпълнителската форма (извън аксиоматичните технически умения, които се явяват средство, а не цел на музицирането) творецът безусловно поставя знанието за стила. Това знание включва не само общата представа за стил в изкуството като цяло и конкретно в музиката, но и неговата звукова проекция в интерпретацията, както и изпълнителския подход към моделиране на съответните стилкови черти в нея.

Създаването на т.нар. „Статия за клавирната интерпретация“ (всъщност представляваща част от изказване пред журито на Общобългарското състезание за деца и юноши през 1952 г.), е провокирано от конкретна ситуация при оценяването на изпъл-

под наименованието „Част от статия за клавирната интерпретация“. През 1992 г. вероятно копие от него е предоставено от Галунка Белчева и публикувано на страниците на списание „Музикални хоризонти“ под конкретизиращото смисъла заглавие „Проблемът за стила“ (**Ненов**, Димитър. Проблемът за стила. – В: *Музикални хоризонти*, 1992, №2, с. 13 – 18). Двата пространни откъса от Неновия текст, поместени в настоящия доклад, се цитират по разчетения от мен ръкопис.

³ Изключение прави **Белчева**, Галунка. Димитър Ненов. – В: *Димитър Ненов. Спомени и материали*. София: Наука и изкуство, 1969, с. 26 – 34. В публикацията от 1969 г. авторката използва отделни цитати от Неновия ръкопис, но те са представени като негови мисли, без да е уточнено конкретно какъв е техният първоизточник. В контекста на мащабен анализ на Неновия *Концерт за пиано и голям оркестър* Томи Кърклисийски цитира вече фрагмент от статията от 1992 г.: **Кърклисийски**, Томи. Критично-аналитични подходи към някои открития на Димитър Ненов в Концерт за пиано и голям оркестър. София: Добрев, 2002, с. 33.

ненията на задължителната пиеса – Баховата *Тригласна инвенция* BWV 793 *e moll.* Констатираният от Ненов факт, че комисията не прилага стил и драматургичен – обусловен от начина на изграждане на изпълнителската процесуална и архитектурна форма – критерий се превръща в стимул за композитора да формулира характеристиките на *бароковия изпълнителски стил*. Разглеждайки стила като универсалия, общовалидна за всички видове изкуства (архитектура, живопис, скулптура, музика и т.н.), творецът с неприкрито разочарование констатира, че към дадения момент (началото на 50-те години на XX в.) сред професионалната общност липсва взаимодействието *познание за стил – подход към интерпретацията*. Според Ненов подобна теоретико-приложна визия липсва както при членовете на журито, така и, закономерно, в изпълненията на участниците в конкурса (вероятно техни ученици). Следващият пространен откъс от неговия текст оголва проблеми, които стоят отворени и днес⁴:

„Ние задаваме вече на няколко конкурса обща задължителна пиеса, и то почти винаги от Бах, а всъщност според моите впечатления никъде мненията на членовете на журито не са се толкова различавали, колкото при преценката на интерпретацията на задължителната Бахова пиеса, в случая в Тригласната инвенция в ми минор. Излишно е да доказвам, че няма шаблони за изпълнение, дори и на стилово най-ярко изразени и очертани автори, но все пак има няколко основни принципи, които в никой случай не може да се пренебрегнат. Като оставим настрана пианистичната част на интерпретацията (точни текстове, чисто изсвирване, хубав тон и др. подобни чисто пианистични изисквания) изниква веднага въпросът за отношението към

⁴ Текстът се цитира без редакторска намеса по начина, по който е дешифриран от манускрипта: **Ненов**, Димитър. Част от статия за клавирната интерпретация. НА БАН, Ф. 216, оп.1, арх. ед. 416. Селектирани са конкретните фрагменти, които имат отношение към връзката „стил – интерпретация“. Местата, в които в доклада съзнателно е пропуснат текст, са означени със знака (...). В настоящия сборник цялостното факсимиле на манускрипта и дешифрицията, направена от Симеон Златков, са поместени самостоятелно след неговия текст. Бел. ред.

стил, към автор и към самото произведение като художествена даденост. Бах е живял и творил в епохата на стила „барок“ и докато изразните му средства са главно стиловите характерни елементи, идейно той е експониран в много по-широк исторически и стилов откъслек от време – и то главно от готиката и барока, които впрочем и иначе имат нещо общо. Аз предполагам, че малцина са наясно със стиловете в развитието на европейската култура и изкуство, а още по-малко със специалните очертания на музикалните стилове. Главните стилове на европейската култура – романски, готически, Ренесанс (или Възраждане) и барок (по-късно рококо, бидермайер, ампири и др., които впрочем в момента не ни интересуват), са извънредно ясно очертани, особено за човек, който ги познава в техните най-ярко изразени конкретни форми – архитектура, живопис и скулптура. За съжаление не мога да направя и най-малкото отклонение, за да ви дам едно разяснение на тези стилове, но тъй като науката за изкуствата е разрешила окончателно техните проблеми, ще трябва направо да приемем изводите. С всяка дума, която казвам, настъпвам в огромни области, но не мога да си помисля, че ние бихме могли да имаме правилно отношение към един автор от миналото, без да познаваме стиловете. Казах, че Бах идейно принадлежи главно на готиката и барока (...) И в двата стила пространството се разчленява и отива в трансцендентното и на места дотолкова, напр. в архитектурата, че като прави линии единствено остават вертикалите на стените. Всичко друго е така разчленено архитектурно, толкова сложно построено, че постепенно от основните архитектурни елементи се преминава до архитектурни части и съставки, докато накрая се стигне до детайлиране и на най-дребния елемент, докато се обърне в орнамент, така че почти мъчно може да се отдели най-основното от най-незначителния детайл или орнамент. Освен това и двата стила са отворени по форма, с ярко подчертана пространственост (различна напр. от Възраждането, което има строга, триъгълна, плоскостна, симетрична, успоредна на зрителната плоскост композиция) – и барокът, който отваря композицията, прокарва диагонала като

за подчертаване дълбочина и пространственост, разместване на композицията, но подчертаване на един главен елемент, от който във всички посоки до безкрайност (израз на трансцедентното) се простира пространството, плътни, разкъсани сенки, изгубване на ясения контур било през живописни или орнаментни (в музиката) детайли, емоционалност, репрезентативност и много други.

Наистина, общото в двата стила има съвсем различна духовна обстановка – разликата в мирогледа на затворения или затварящия се към или в себе си средновековен човек и неговото отношение към трансцедентното, и на човека от барока – човекът на просвещението, който излизайки от себе си иска да обхване света, но не вече с едно отношение към трансцедентното, но с едно цялостно негово обхващане и то през силата на човешкия разум.

Би било предмет на цяло изследване как Бах съчетава тези два толкова далечни по дух и близки по външен израз стилове. Но казаното дотук има за цел да докаже, че би трябвало отношението към Баховата музика да почива на тази основа – яркият стилов облик. Още един малък пример, за да обясня разлика в стилове. Бах и Хендел са барок, Моцарт е рококо. В архитектурата, както споменах, пищните сложни форми създават едно богато размашисто⁵ живописно, репрезентативно и съвсем не строго впечатление, дори и в произведения с най-съдържан основен облик – черкви, надгробни паметници и др., докато в стила „рококо“, известен с толкова богатата си, филигранна детайлност – там като че ли форма и орнамент, идейно свързани, формално остават като че ли разделени – основната форма вече е не само опростена и изяснена, но дори и строга, а всичкото приказно богатство от орнаменти изглежда прилепено, наметнато върху тези форми и не ги нарушава. Оттам и тази привидна толкова голяма затвореност на Моцарт, у когото стилът просто е непроницаема броня при всичката толкова богата, изящна, дори и пикантна орнаментика.

⁵ От руската дума „размашистый“ – с размах.

От което следва, че изобицо Бах не може да бъде интерпретиран нито интимно – камерно, нито сухо стилизирано, а и при най-отвърнатите навътре произведения ще трябва да се чувства отвореният, репрезентативен, богато архитектурно построен стил, в който напр. в тясното водене на гласовете в края на фуги се чувства едва ли не акцентът на една разкошна, богата кула или едно кубе, не сложено или положено, а изникнало чрез архитектурно разчленяване от основните форми и стени.

Вече се сецате – сложните заключения чрез тясно гласоводене вече не могат да бъдат давани динамически освен чрез предварително изграждане и обезателна динамична кулминация⁶.

Недопускаяки възможност за правилно отношение към един автор от миналото, без да се познават стиловете, Ненов провежда в интерпретацията актуалната в първата половина на XX век идея за интегритет между изкуствата въз основа на взаимовръзки, обусловени от проекцията върху тях на т. нар. *Zeitgeist*, като визира светогледа на човека от дадената епоха и изконната аналогия между архитектура и музика. Тази принципна позиция е подкрепена от професионалния му поглед към проблема не само от позицията на пианист, възпитан в духа на школата Лист – Бузони – Петри, но и от тази на действащия архитект. Върху тази основа Ненов ясно провежда паралел и между епохален, композиторски и интерпретаторски стил.

При аналогията архитектура – музика Ненов работи с пространствените представи за макро- и микроплан в двете изкуства и степента на разчленимост на елементите им при възприятието (зрително или слухово), проектирайки големите архитектурни мащаби върху композиционните дялове, а декоративните детайли – върху мотивното равнище и орнамента.

Използвайки асоциативността със зримите очертания на бароковите архитектурни форми като кули и кубета, Ненов илюстрира начина, по който би следвало да се визуализира и звуково възсъздаде бароковата композиционна форма, за да се

⁶ **Ненов**, Димитър. Част от статия за клавиърната...

постигне стилово вярно изпълнение в музиката от съответната епоха, в случая – тази на Бах. Той неслучайно обръща внимание и на тясното водене на гласовете в заключителните фугови фази, което придава съответно усещане за интензивност и плътност на движещото се пространство, но също така е своеобразна демонстрация на симфоничния принцип „на постигнатата цел“, изразен като кулминация и подчертан чрез асоциацията с извисяваща се *„разкошна кула или кубе“*, която обаче не е положена, а е органично извлечена от цялото *„чрез архитектурно разчленяване от основните форми и стени“*. Всъщност става въпрос за ярка специализация на принципите на композиционен и вътрешно мотивен строеж в музиката, които чрез преките аналогии с архитектурните, очертават стилово вярното изпълнение като звукова постройка с ясно очертани фази и релефна вътрешна структура в една динамично крещендираща форма, ориентирана към закономерния си и носещ удовлетворение чрез кохерентността си финал.

По този начин Ненов поставя в центъра на комплекса „изпълнителски Бахов стил“ степента, в която е постигнат и синтактично и звуково-динамически предаден нейният богат и комплексен континуален строеж. За да бъде интерпретацията адекватна, не е достатъчно изпълнителят да прибегва формално до динамични промени, а е необходимо по-дълбоко и аналитично вникване в структурата, въз основа на което и чрез натрупване на динамична интензивност, да се изгради кулминацията в пиесата.

Чрез сравнителния план с музиката на Моцарт именно чрез архитектурностилова диференциация на готика и барок, от една страна, и рококо, от друга, Ненов разкрива основанията на „непроницаемата броня“ и привидната „затвореност“ на класическия тип строеж. Визуалната аналогия в този контекст (*„основната форма вече е не само опростена и изяснена, но дори и строга, а всичкото приказно богатство от орнаменти изглежда прилепено, наметнато върху тези форми и не ги нарушава“*) обаче показва и фундаменталната разлика спрямо Баховия/бароков стил, в който орнаментът-мотив е до такава степен врастнат в цялото,

че не може да бъде отделен от него, а органично вае нови и нови контури в звуковата форма, прекосявайки структурните ѝ прагове като продължаващо драматургично време на процеса.

Дотук се обособяват няколко основни и ключови наблюдения относно стиловата основа на клавирната интерпретация във възгледите на Димитър Ненов, върху които следва да се акцентира:

1. Значение на стила: Ненов изразява вярата си, че стиловете в европейската култура са от решаващо значение за интерпретацията на музикалните произведения. Той подчертава, че разбирането на стиловите характеристики е важно за правилното изпълнение и интерпретация на произведенията на фундаментални композитори като Бах.

2. Връзка между отделните стилове: Ненов проследява как в музиката си Бах успешно съчетава два различни стила, подобни по външни белези, но коренно различни като светоусещане – готиката и барока. Тази същност изисква и аналогично умение на интерпретатора да съчетава и обединява елементи от различни стилове в изпълнението на музикалните произведения – носители на стила.

3. Архитектурен аспект: Ненов използва архитектурни метафори, за да обясни стиловата основа на музикалната интерпретация. Говорейки за „богато архитектурно построен стил“ той изразява идеята, че дори в по-интимни и навътре насочени, вгълбени произведения, структурните очертания на формата трябва да се запазят релефни, за да предадат стила. Стилово вярното звуковото изграждане на музикалната форма в този смисъл, е обусловено от началната представа за нейната архитектоника и пространствения план в който се мисли – като образ, динамика, драматургично протичане.

4. Отношение към динамиката: Ненов подчертава, че стиловата интерпретация не може да бъде постигната само чрез динамични промени – необходимо е да се изгради постепенен и структуриран подход към тях, с акцент върху изграждането на динамична кулминация в контекста на драматургията на произведението и създаване на динамична интензивност във времето.

Именно върху последния аспект обръща внимание и Неновият ученик Трифон Силяновски, който, анализирайки клавириания стил в интерпретацията и композиционното творчество на Димитър Ненов, пише: *„Музикалното понятие „динамика“ за Димитър Ненов не представляваше никакъв определен, силов потенциал на звука. При него тя биваше винаги изведена от напрежението и отпускането в „тока“ на цялостния музикален процес. Това е динамика, която се основава на изразността“*⁷. В духа на имащата пряко отношение към стила специфика, открита от Силяновски въз основа на преките му наблюдения върху работата на Ненов⁸, би било подходящо да бъдат привлечени понятията „музикална светлосянка“ и „акустична перспектива“, въведени от Гвидо Адлер във фундаменталния му труд „Стилът в музиката“⁹. Тези понятия са проблематизирани от Зорница Димитрова, която в статията си *„Идеите на Гвидо Адлер за „музикални светлосенки“ и „акустична перспектива“ в контекста на стиловата му концепция и рецепцията им в съвременната музикална теория“*¹⁰ поставя акцент именно върху пространствено-динамическата страна на музикалната интерпретация и нейната обусловеност от зададените от композитора в текста на творбата параметри на стила: *„Адлер разграничава два типа*

⁷ **Силяновски**, Трифон. Клавирият стил в интерпретацията и в композиционното творчество на Димитър Ненов. – В: *Димитър Ненов. Спомени и материали*. София: Наука и изкуство, 1969, с. 90 – 91.

⁸ Важно е да се отбележи, че преди да бъде ученик на Ненов, Силяновски е учил история на изкуството и „стилистика“ при Франц Зеделмайер във Виенския университет и отглас от неговите възгледи за стила като възприемаем през призмата на визуалното прозира и в музикологичните му и философски текстове, и в звуковото възплъщение на тези възгледи, достигнало до нас благодарение на съхранените в Златния фонд на БНР негови записи именно на музика от Бах.

⁹ **Adler**, Guido. Der Stil in der Musik. I. Buch: Prinzipien und Arten des musikalischen Stils. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.

¹⁰ **Димитрова**, Зорница. Идеите на Гвидо Адлер за „музикални светлосенки“ и „акустична перспектива“ в контекста на стиловата му концепция и рецепцията им в съвременната музикална теория. – В: *Научни трудове на Русенски университет „Ангел Кънчев“*, 61, серия 6.3., 2022, ISSN: 2603-4123 (on-line), с. 59 – 63, с. 60.

„музикални светлосенки“, които формират „акустичната перспектива“: първият се обуславя от отношението тихо – силно, а вторият – от отношението светло – тъмно. Тези два типа задават и параметрите на „акустичната перспектива“ на дадена творба, които очевидно Адлер свързва с изпълнението като акт на реконструиране на музикалното пространство на произведението в реално време по предварително зададените от композитора параметри (стила). Ето защо според него свободата на изпълнителя е относителна – тя се подчинява на нормите на самия стил на композитора, както и на жанрово-стиловите специфики на самото произведение. Поради тази причина той посочва липсващото в някои стилови периоди внимание към писмената фиксация на насоки за изпълнение на музикалното произведение (...) за сериозно препятствие при разкриването на адекватния „прочит“ на композиторския стил¹¹.

Без съмнение подобна теза застъпва и Димитър Ненов, за когото стиловата основа на клавирната интерпретация се основава изключително на разбирането и изразяването на стиловите характеристики на музикалните произведения въз основа на формата като процесуална и структурна динамика. Този подход подчертава важността на архитектурните аспекти в интерпретацията и отваря творчески съзнанието на интерпретатора към начините, по които те могат да бъдат изразени, за да се създаде богат и цялостен музикален израз, предаващ духа на стила. Подобен възглед е изцяло в синхрон с разбиранията на Гвидо Адлер, според когото именно изпълнението е това, което „възкресява“ характера на стила¹².

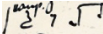
В контекста на изложените общи исторически, теоретични, философски, светогледни основания на интерпретацията на бароковата музика Ненов демонстрира и аналитичния си прочит на конкретната Бахова инвенция: „В нашата инвенция с готически дух (мелодичен и хармоничен) имаме точно тази типична постройка – богата полифонична основа в първия епизод, изразена

¹¹ Пак там, с. 60.

¹² Пак там, с. 59.

с четирикратно цялостно излагане на темата плюс още няколко части от нея; със средния, орнаментален епизод, в който темата е дадена едва два пъти изцяло и още една част от нея, и след това третият епизод (но всъщност по симетричност втора половина), в който темата се излага седем пъти, след като още три пъти имаме части и многобройни загатвания. Именно седмият път се чувства като строителния завършек, а до края въобще архитектурната кулминация, която дори преминава в един свободен декламиращ – или рецитиращ стил; и като кулминация този седми път трябва и може да се даде само чрез динамическото подчертаване (натрупване на звукова маса). И една немалка част от кандидатите изпълняваха точно тази кулминация чрез едно пиано, което направо убива цялата постройка, и дори немюзиканти от залата са чувствали това като един провал, едно пропадане. (...) Това, че след този провал към края се правеше едно *cresc.* с нищо не запълва тази архитектурно-празнота, този провал, който направо убива въздействието от композицията, независимо от това как е конструирана преди това.

Друго едно важно нещо е характерната форма, която изисква както добро очертаване на отделните епизоди, така и подчертаване или изтъкване на темата. Там, където това стана, при всички случаи се отбеляза от повечето членове на журито, че кандидатът е разкъсвал произведението, а за цялостно изпълнение се приемаше само това, в което именно толкова ясно подчертаната форма и конструкция се обезличаваха, и цялата инвенция протичаше наистина „цяло“, но без никакъв гръбнак, и убита от изтъкнатото преди „пропадане“. И тук и дума не може да става за някакво лично музикално третиране, а е стилев принцип и неспазването му трябва да се вписва като голяма грешка и слабост. И ако учениците не могат да разберат едно теоретично обяснение на стиловите въпроси, всеки преподавател може да покаже с прости средства конструкцията на формата, нейните отделни части и цялостното ѝ архитектурно и динамично построяване от страна на изпълнителя. Повтарям, при такива основни стилови проблеми и дума

не може да става за някакво лично – музикално тълкуване на отделна пиеса с лични предпочитания, различни насоки на тълкуване и пр. (...) Лично аз не мога да приемам за задоволителни или добри интерпретации, дадени „цяло“ – т.е. безлично и безгръбначно, да не споменавам и много други подробности, от пианистично-стилов характер, между които най-ярките – атакуването не само на темата, а и на всеки глас след пауза, например , атакуването и динамизирането на фигурите от шестнадесетини, които през цялото време трябва да текат равномерно, липсата на “non legato” на подходящи места (...) Не мисля подобно нещо; но тъкмо тези толкова характерни стилови особености на епохата са причина, щото авторите да не обозначават нито темпо, нито динамика, фразировка или други указания, поради простата причина, че всеки човек от тази епоха е чувствал еднакво тези неща и не е имало защо да бъдат отбелязвани. А и няма да се стигне до шаблон или маниер, то е толкова ясно, че няма нужда от обосновка. Из епохи и периоди с ясно очертан стил никога не се е стигало до шаблонизация на привидно толкова близки отделни неща, а много лесно се стига до шаблони точно във времена без голям стилистичен облик. Тъкмо тогава имаме и шаблони, и маниери, и моди – т.е. неща, които имат малко нещо общо с голямото изкуство“.

При положение, че в съвременността аналогията между принципите на изграждане на архитектурните и музикалните форми на барока ясно е заложена дори в инструктивната литература за създаване на имитационната форма инвенция¹³, ве-

¹³ В анализа си на Баховата Двугласна инвенция BWV 773 с *toll*, например, поместен в учебника по полифония – свободен стил на Сабин Леви, авторът пише: „Виждаме творчески елементи, елемент на драма и развитие, съчетан със схоластична логика, преценка, с доста сложен, умозрителен подход всичко е изпитано перфектно, прецизно, до най-дребния детайл, с логично обяснение и обосновка на всяка нота, пауза, всяко слабо и силно време, всеки жест. **Така се строят катедрали – бароковите катедрали** (курсив мой – С.З.). Това е едновременно игра на изкуство и интелектуално упражнение, загадка, която поставя въпроси и им отговаря... упражнение за пръстите и за слуха, и за съзнанието“. Вж. Леви, Сабин. Полифония – свободен стил. Практическо ръководство

роятно днес подобни „тежки“ проблеми при интерпретацията ѝ би следвало отдавна да са преодолені, но тази проекция със сигурност заслужава да се превърне в тема на самостоятелно изследване.

Чрез аналитичното онагледяване върху примера на конкретната инвенционна форма на изложените стилови принципи на изграждане на художествената форма в контекста на бароквата епоха Димитър Ненов защитава тезата си, че е недопустимо те да бъдат пренебрегвани в името на лични музикални предпочитания или индивидуално, но дилетантско тълкуване на текста. Той напомня, че стиловите характеристики на епохата, в която е творил Бах, са били така интегрирани в културния и музикален контекст, че са се превърнали в част от общото разбиране и тълкуване на музиката дотолкова, че тя може да се изпълнява със сугестивност и автентичност, без да се налага изрично да се посочват инструкции за интерпретация, тъй като всеки музикант или слушател от този период е бил наясно със стиловите елементи и способен да ги разбере и интерпретира правилно. Именно стилът е начинът, по който всеки изпълнител трябва да се изразява в даден контекст, а ключов фактор за това е правилната интерпретация на езиковите средства и съответното им оживяване на следващите равнища на формообразуването (изразност – синтаксис – композиция¹⁴). Стилът има езикови параметри и носи чувствителност. Той е светоусещане и може да бъде изразен чрез множество жанрове, конотирайки определен тип тематизъм, интонационен фонд, подход към изграждането на художествената форма. Според Ненов непознаването и неспазването на стиловите принципи трябва да се разглежда като „огромна грешка и слабост“. Той призовава за баланс между стиловата коректност и свободното музикално изразяване при интерпретацията, но при условие, че то има своята аргументация в тематичната организа-

по писане на ричеркар, инвенция и fuga. София: In Sacris, 2022, с. 142.

¹⁴ Относно йерархичната организация на равнищата на музикалното формообразуване, вж. **Врангова-Петкова**, Снежина. Структурно-функционална многозначност. Музикалноаналитични подходи към период и прости типове форми. София: Марс 09, 2022, с. 22.

ция на музикалния текст. Този баланс има съществено значение за постигане на истинско и дълбоко изживяване, което съчетава артистичния аспект на изпълнението със задължителния усет за стил. Без съмнение Димитър Ненов тълкува музикалната интерпретация и като средство, чрез което слушателят да бъде въввлечен в съответния исторически и емоционален контекст. Това е сложна и отговорна задача, изискваща от преподавателите да покажат на учениците си как да разбират и изграждат архитектурната страна на формата и съответстващата ѝ драматургия. Точно към това се е стремил изпълнителят-интерпретатор Димитър Ненов в концертните си изяви, които Галунка Белчева описва така: *„По пътя на такава аналитико-синтетична обработка (подч. мое – С.З.) Ненов правеше дори трудните музикални образи достъпни за публиката. Възсъздаден след минаването му през пламъка на анализа, образът ставаше „доходчив“ за слушателя, убедителен и правдив, предизвикващ у него целия емоционален комплекс на автора, същевременно изживян от него лично, интимно, дълбоко. Ненов умееше да прави личното общо, и то в такава обобщена и очистена от всичко случайно форма, че това ново „общо“ се възприемаше и оформяваше у слушателя вече като негово лично художествено изживяване. Той умееше да внесе в изпълняваната композиция онези елементи на личното си творчество, които правят интерпретацията неповторимо художествена. (...) При тази разработка той не внасяше свои лични мисли или чувства – той не индивидуализираше интерпретираната композиция. Художествената си задача той разкриваше в специфицирането, в търсене на своеобразието, на художествения замисъл и художествената вярност на всяка отделна фраза. (...) Той търсеше взаимната връзка между отделните фрази и експериментираше над всяка от тях до тогава, докато не постигаше, от една страна, пределната точност, музикалност и звучност на отделните фрази, и, от друга – дълбокото ѝ срастване с цялостната същност на композицията“¹⁵.*

¹⁵ Белчева, Галунка. Цит. съч., с. 31.

Димитър Ненов демонстрира, че музикалната интерпретация може да бъде изключително художествена, изразителна и лична, когато се съчетаят анализът, стиловата чувствителност и историческото разбиране на изпълняваното произведение. Неговото изказване призовава към по-дълбоко разбиране на музиката, а самият той я превръща в мощен канал за комуникация и емоционално свързване между изпълнител и слушател. Той апелира към активно развиване на стиловата чувствителност при младите изпълнители и подчертава значимостта на драматургията и формата в музикалните произведения. Формирането на усет към стила е задача на преподавателите, които трябва да насочват учениците си към разбирането и интерпретацията на стиловите особености в контекст, което на свой ред ще спомогне за постигането на автентично, вдъхновено и исторически коректно изпълнение.

Оказва се, че освен гениален композитор, Димитър Ненов е изключителен и в умението си да анализира и интерпретира творбите, към които се докосва като пианист. Чрез внимателно разглеждане и разглобяване на композиционните елементи той се стреми да съхрани „климата и атмосферата“¹⁶ във всяка музикална творба, заложи дълбоко в спецификата на съответния стил. Отново Трифон Силянски е намерил най-точните думи, с които да изрази огромния отпечатък и епохалното наследство, които интерпретаторът Димитър Ненов е оставил след себе си: *„Като интерпретатор Димитър Ненов винаги се стремеше да осъществи вътрешните измерения и духовна значимост на творбата – нейния цялостен лик и формат. С това той остана пример, наиздание, съвест и съдба за всички наши изпълнители“*¹⁷.

¹⁶ Силянски, Трифон. Цит. съч., с. 90.

¹⁷ Пак там, с. 92.

ЛИТЕРАТУРА

Белчева, Галунка. Димитър Ненов. – В: *Димитър Ненов. Спомени и материали*. София: „Наука и изкуство“, 1969, с. 26 – 34.

Врангова-Петкова, Снежина. Структурно-функционална многозначност. Музикалноаналитични подходи към период и прости типове форми. София: Марс 09, 2022.

Димитрова, Зорница. Идеите на Гвидо Адлер за „музикални светлосенки“ и „акустична перспектива“ в контекста на стиловата му концепция и рецепцията им в съвременната музикална теория. – В: *Научни трудове на Русенски университет „Ангел Кънчев“*, 61, серия 6.3., 2022, ISSN: 2603-4123 (on-line), 59 – 63.

Леви, Сабин. Полифония – свободен стил. Практическо ръководство по писане на ричеркар, инвенция и fuga. София: In Sacris, 2022.

Ненов, Димитър. Работни бележки на Димитър Ненов относно педагогията на музикалната интерпретация. Научен архив на БАН, Ф. 216, опис 1, арх. ед. 420.

Ненов, Димитър. Част от статия за клавирната интерпретация. НА на БАН, Ф. 216, опис 1, арх. ед. 416.

Ненов, Димитър. Проблемът за стила. – В: *Музикални хоризонти*, 1992, № 2, с. 13 – 18.

Силяновски, Трифон. Клавирният стил в интерпретацията и в композиционното творчество на Димитър Ненов. – В: *Димитър Ненов. Спомени и материали*. София: Наука и изкуство, 1969, с. 90 – 96.

Adler, Guido. Der Stil in der Musik. I. Buch: Prinzipien und Arten des musikalischen Stils. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.

ПРОБЛЕМЪТ ЗА СТИЛА¹

Димитър Ненов

THE PROBLEM OF STYLE²

Dimitar Nenov

Abstract: The document, a facsimile of whose manuscript appears in this edition, is a part of the archive of the great Bulgarian artist – composer, pianist and pedagogue – Dimitar Nenov, preserved in the Scientific Archive of the Bulgarian Academy of Sciences as Personal Fund No. 216. Untitled by its author, the text represents a part of his statement before the jury of the *All-Bulgarian Competition for Children and Youth* (1952), prompted by his observation of the lack of criteria for evaluating the interpretation of pieces from the Baroque era, shown in relation to the performance of Bach's *Three-Part Invention in E Minor* BWV 793. Nenov formulates the characteristics of the

¹През 1992 година настоящият документален източник е предоставен на редакцията на „Музикални хоризонти“ от неговата ученичка Галунка Белчева, дешифриран е и е публикуван частично в брой 2 на списанието под заглавието „Проблемът за стила“. Към момента документът се съхранява в Научния архив на БАН като „Част от статия върху клавирирната интерпретация“ в личен фонд 216, опис 1, а. е. 416, а сравнението с публикуваната през 1992 г. дешифрация показва, че в нея последната запазена от оригинала страница е пропусната, както и че са налице някои неточности в разчитането, породени от специфичната ортография и не особено четливия почерк на твореца. Факсимилето на цялостния запазен манускрипт, който няма авторско заглавие и също е непълен, се помещава в настоящия, посветен на стила в музиката сборник, с разрешението на НА на БАН, притежаващ авторските права.

²In 1992 the present documentary source was provided to the editors of “Musical Horizons” by Nenov’s student Galunka Belcheva, deciphered and published in part in Issue 2 of the journal under the title “The Problem of Style”. At present the document is preserved in the Scientific Archive of the Bulgarian Academy of Sciences as “A part of an article on keyboard interpretation” in Personal Fund 216, Inventory 1, a. f. 416, and the comparison with the decipherment published in 1992 shows that the last preserved page of the original has been omitted, and that there are some inaccuracies in the decipherment caused by the specific orthography and the not very legible handwriting of the artist. The facsimile of the complete preserved manuscript, which has no author’s title and is also incomplete, is included in the present volume, dedicated to the style in music, with the permission of the Scientific Archive of BAS, which holds the copyright

Едно малко отклонение: ние задаваме вече на няколко курса обща задължителна пиеса, и то почти винаги от Бах, а всъщност според моите впечатления никъде мненията на членовете на журито не са се толкова различавали, колкото при преценката на интерпретацията на задължителната Бахова пиеса, в случая в Тригласната инвенция в ми минор. Излишно е да доказвам, че няма шаблони за изпълнение, дори и на стилово най-ярко изразени и очертани автори, но все пак има няколко основни принципи, които в никой случай не може да се пренебрегнат. Като оставим настрана пианистичната част на интерпретацията (точни текстове, чисто изсвирване, хубав тон и др. подобни чисто пианистични изисквания) изниква веднага въпросът за отношението към стил, към автор и към самото произведение като художествена даденост. Бах е живял и творил в епохата на стила „барок“ и докато изразните му средства са главно стиловите характерни елементи, идейно той е експониран в много по-широк исторически и стилов откъслек от време – и то главно от готиката и барока, които впрочем и иначе имат нещо общо. Аз предполагам, че малцина са наясно със стиловете в развитието на европейската култура и изкуство, а още по-малко със специалните очертания на музикалните стилове. Главните стилове на европейската култура – романски, готически, Ренесанс (или Възраждане) и барок (по-късно рококо, бидермайер, ампири и др., които впрочем в момента не ни интересуват), са извънредно ясно очертани, особено за човек, който ги познава в техните най-ярко изразени конкретни форми – архитектура, живопис и скулптура. За съжаление не мога да направя и най-малкото отклонение, за да ви дам едно разяснение на тези стилове, но тъй като науката за изкуствата е разрешила окончателно техните проблеми, ще трябва направо да приемем изводите. С всяка дума, която казвам, настъпвам в огромни области, но не мога да си помисля, че ние бихме могли да имаме правилно отношение към един автор от миналото, без да познаваме стиловете. Казах, че Бах идейно принадлежи главно на готиката и барока, а по изразни средства е барок. То е обяснимо поради главните две причини – че в някои географски области, особено Германия,

Възраждането (Ренесансът), който в Италия се развива цели 3 столетия, трае едва стотина години и имаме на места почти преливане на готически форми в барокови, и поради това, че Бах, като огромна личност, не само обхваща главните стилове, в които се е изразила европейската култура в неговата географска област (готика и барок), но функционално (казано на математически) опира почти до всички стилове преди и след него (и в това се състои именно характерният белег на този наистина всеобхващащ гений, пред и след който всички други личности се явяват вече като частен случай). И готиката, и барокът имат доста много общи основни елементи. И в двата стила пространството се разчленява и отива в трансцедентното и на места дотолкова напр. в архитектурата, че като прави линии единствено остават вертикалите на стените. Всичко друго е така разчленено архитектурно, толкова сложно построено, че постепенно от основните архитектурни елементи се преминава до архитектурни части и съставки, докато накрая се стигне до детайлиране и на най-дребния елемент, докато се обърне в орнамент, така че почти мъчно може да се отдели най-основното от най-незначителния детайл или орнамент. Освен това и двата стила са отворени по форма, с ярко подчертана пространственост (различна напр. от Възраждането, което има строга, триъгълна, плоскостна, симетрична, успоредна на зрителната плоскост композиция – и барокът, който отваря композицията, прокаква диагонала като за подчертаване дълбочина и пространственост, разместване на композицията, но подчертаване на един главен елемент, от който във всички посоки до безкрайност (израз на трансцедентното) се простира пространството, плътни, разкъсани сенки, изгубване на ясният контур било чрез живописни или орнаментни (в музиката) детайли, емоционалност, репрезентативност и много други.

Наистина, общото в двата стила има съвсем различна духовна обстановка –

разликата в мирогледа на затворения или затварящия се към или в себе си средновековен човек и неговото отношение към трансцедентното, и на човека от барока – човекът на просвещението, който излизайки от себе си иска да обхване света, но не вече с едно отношение към трансцедентното, но с едно цялостно негово обхващане и то през силата на човешкия разум.

Би било предмет на цяло изследване как Бах съчетава тези два толкова далечни по дух и близки по външен израз стилове. Но казаното дотук има за цел да докаже, че би трябвало отношението към Баховата музика да почива на тази основа – яркия стилизов облик. Още един малък пример, за да обясня разлика в стилове. Бах и Хендел са барок, Моцарт е рококо. В архитектурата, както споменах, пищните сложни форми създават едно богато, размашисто, живописно, репрезентативно и съвсем не строго впечатление, дори и в произведения с най-сдържан основен облик – черкви, надгробни паметници и др., докато в стила „рококо“, известен с толкова богатата си, филигранна детайлност – там като че ли форма и орнамент, идейно свързани, формално остават като че ли разделени – основната форма вече е не само опростена и изяснена, но дори и строга, а всичкото приказно богатство от орнаменти изглежда прилепено, наметнато върху тези форми и не ги нарушава. Оттам и тази привидна толкова голяма затвореност на Моцарт, у когото стилът просто е непроницаема броня при всичката толкова богата, изящна, дори и пикантна орнаментика.

От което следва, че изобщо Бах не може да бъде интерпретиран нито интимно – камерно, нито сухо стилизирано, а и при най-отвърнатите навътре произведения ще трябва да се чувства отвореният, репрезентативен, богато архитектурно построен стил, в който напр. в тясното водене на гласовете особено в края на фуги се чувства едва ли не акцентът на една разкошна, богата кула или едно кубе, не сложено или положено, а изникнало чрез архитектурно разчленяване от основните форми и стени.

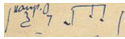
Вече се сещате – сложните заключения чрез тясно гласоводене вече не могат да бъдат давани динамически освен чрез предварително изграждане

и обезателна динамична кулминация.

В нашата инвенция с готически дух (мелодичен и хармоничен) имаме точно тази типична постройка – богата полифонична основа в първия епизод, изразена с четирикратно цялостно излагане на темата плюс още няколко части от нея; със средния, орнаментален епизод, в който темата е дадена едва два пъти изцяло и още една част от нея, и след това третият епизод (но всъщност по симетричност втора половина), в който темата се излага седем пъти, след като още три пъти имаме части и многобройни загатвания. Именно седмият път се чувства като строителния завършек, а до края въобще архитектурната кулминация, която дори преминава в един свободен декламиращ – или рецитиращ стил; и като кулминация този седми път трябва и може да се даде само чрез динамическото подчертаване (натрупване на звукова маса). А една немалка част от кандидатите изпълняваха точно тази кулминация чрез едно пиано, което направо убива цялата постройка, и дори немюзиканти от залата са чувствали това като един провал, едно пропадане. Аз трябва да изкажа учудването си, че почти ни един не изказа протеста си срещу едно такова неправилно интерпретиране, което не е нито личен вкус, разбиране или предпочитане, а конструктивна необходимост. Това, че след този провал към края се правеше едно *cresc.* с нищо не запълва тази архитектурна празнота, този провал, който направо убива въздействието от композицията, независимо от това как е конструирана преди това.

Друго едно важно нещо е характерната форма, която изисква [*както, бел. ред.*] добро очертаване на отделните епизоди, така и подчертаване или изтъкване на темата. Там, където това стана, при всички случаи се отбеляза от повечето членове на журито, че кандидатът е разкъсвал произведението, а за цялостно изпълнение се приемаше само това, в което именно толкова ясно подчертаната форма и конструкция се обезличаваха, и цялата инвенция протичаше наистина „цяло“, но без никакъв гръбнак, и убита от изтъкнатото преди „пропадане“. И тук и дума не може да става за някакво лично музикално третиране, а е стилев принцип и неспазването му трябва да се вписва като голяма грешка и слабост. И ако учениците

не могат да разберат едно теоретично обяснение на стиловите въпроси, всеки преподавател може да покаже с прости средства конструкцията на формата, нейните отделни части и цялостното ѝ архитектурно и динамично построяване от страна на изпълнителя. Повтарям, при такива основни стилови проблеми и дума не може да става за някакво лично – музикално тълкуване на отделна пиеса с лични предпочитания, различни насоки на тълкуване и пр. Интересно е, че всички издания, които познавам, повече или по-малко са почти еднакви не само в тези два основни стилови проблеми, но и в други, привидно по-маловажни, но все пак основни стилови белези – темпо, текст и орнаментика. Текстът специално в едно *re#*, което е характерно за средновековните (а и барокови тоналности) и орнаментът накрая на първия епизод. Докато мога да разбера, не оправдая, че поради мъчното му техническо преодоляване е бил изпускан, то не биваше да се допуска текстовата некоректност. Интересно е, че дори и в първоначалното, собствено издание на Черни, този *re#* стои, а само в по-късното издание на Черни, допълнено от Ройч и Грипенкерл³, той липсва и мястото звучи много грозно. Всички други издания имат този *re#*, а и главно имат правилно указана динамична кулминация. Аз мисля, че при днешното тълкуване проучено и научно-обосновано отношение към стила на Бах и то не само неговия личен, а на епохата, нередно е да се допускат и одобряват въобще интерпретации, които противоречат на тези основни характерни стилови белези на автор и епоха.

Лично аз не мога да приемам за задоволителни или добри интерпретации, дадени „цяло“ – т.е. безлично и безгръбначно, да не споменавам и много други подробности от пианистично-стилов характер, между които най-ярките – атакуването не само на темата, а и на всеки глас след пауза, например , атакуването и динамизирането на фигурите от шестнадесетини, които през цялото време трябва да текат равномерно, липсата на „non legato“, на подходящи места (като се почне с двете „ми“-та на лявата ръка на първия такт и се стигне до свободната декламация на предпоследните три такта),

³ Заедно с Карл Черни, Фердинанд Ройч и Фридрих Грипенкерл са редактори на изданието J. S. Bach. 15 Inventions a 3 voix. Carl Czerny (1791 – 1857), Friedrich Conrad Griepenkerl (1782 – 1849), Friedrich August Roitzsch (1805 – 1889), Hg. Klavierwerke von Joh. Seb. Bach. Leipzig: C. F. Peters, No.201, n.d.(ca.1890). Plate 8275. Бел. ред.

та и специфичният характер на инвенцията, която има
сериозен, но и по-малко или сантиментален характер, а повече
израза на една личностна сериозност и ч-и ч-и.

Ето другарче, вие ще ми казвате държавата, че при една
малка обвързана с това неща интерпретация, ще бъде удивително
индивидуалното поведение. Не мисля по-добре неща; но мога
да кажа много характерни симптоми особено на хората са при това.
Често алтернатива да не обвързват илюзии, велики, като диктатори,
фрагменти на държавата, които прехвърлят пълномощия, и
велики гледища обхващат ето такава една илюзия не е като
да се даде един отговор. А и няма да се сменя до последно, то е една
държавна, е една пълномощна. В едни и други държави това е една
и е с еднаква форма на индивидуално поведение държавна неща, а
една илюзия се сменя до последно държавна да се даде една илюзия
много повече неща и неща, и неща, и неща — и неща, които
имаат много неща общо с нещата държавна. Във всички неща
професионални в своята форма — има и много неща.

Ето другарче, знаят държавата да не много внимателно
предметите и за обичай, държавата неща, индивидуално на всеки
индивидуално неща да бъде държавна по държавно много неща — но много
неща чрез нещата на държавата, чрез държавното поведение, нещата на
всичко държавна държавна, държавна, държавна, да и не държавна държавна и.к.
и т.н. Не мога да кажа много неща държавна да не е държавна с държавна
неща, а да кажа държавна да е държавна държавна и държавна държавна
да държавна неща и държавна държавна, държавна държавна държавна
държавна. А и държавна и държавна и държавна държавна държавна
държавна и държавна.

та и специфичният характер на инвенцията, която има сериозен, но нито тъжен или сантиментален характер, а повече израз на една мъжествена сериозност и пр. и пр.

Другари, вие ще ми направите упрека, че при една такава обвързана с толкова неща интерпретация, ще бъде убито индивидуалното тълкуване. Не мисля подобно нещо; но тъкмо тези толкова характерни стилови особености на епохата са причина, щото авторите да не обозначават нито темпо, нито динамика, фразировка или други указания, поради простата причина, че всеки човек от тази епоха е чувствал еднакво тези неща и не е имало защо да бъдат отбелязвани. А че няма да се стигне до шаблон или маниер, то е толкова ясно, че няма нужда от обосновка. В епохи и периоди с ясно очертан стил никога не се е стигало до шаблонизация на привидно толкова близки отделни неща, а много лесно се стига до шаблони точно във времена без голям стилов облик. Тъкмо тогава имаме и шаблони, и маниери, и моди – т.е. неща, които имат малко нещо общо с голямото изкуство. Бетовен има около 100 произведения в сонатна форма – има ли някъде шаблон?

Ето другари, защо трябва да сме много внимателни в преценката си за общи, задължителни пиеси. Индивидуалното на всеки изпълнител може да бъде проявено по достатъчно много начини – на първо място чрез качеството на тона, чрез артистичното внушение, животът на всеки епизод, фраза, цялото, та и на всеки отделен тон и т.н. и т.н. И аз моля това мое изказване да не се изчерпа с протоколирането му, а да създаде основата за ясен правилен избор и правилна преценка за задължителните пиеси от подобен ясно очертан стилов характер. А ни предстои преценката и на друга стилова композиция – вариациите от Хайдн.

и по друг един въпрос искам да се изясни пълнежето. Да било
попълнителство с един ато. шови ходене на измерваният от много
справа и дясно, т. е. професионално изпитание, диктантното и др. подобни.
Аз съм сигурен, че е по-лесно от едно въпрос с размяна, с много изпития,
лесно се изяснява об размяна на професионално изпитание; а и дори работното
с помяната при недостатъчна изпития да наведе вид изпитание, което
всичко да се попълнителство професионално изпитание, което да изяснява да
добре диктантното или професионално обичае.



Аз лично, а въпреки че и всички ще признават изпитание,
освен диктантното обичае, професионално качеството. помяна и един
ходене, размяна на измерваният. И тук е явна въпроса, дали едно
изпитание, средно, диктантното изпитание, което лесно ще се
покрива с попълнителство изпитание, което лесно ще се покрива с изпитание,
или изпитание, при което професионално изпитание на измерваният се ~~покрива~~
професионално качеството професионално изпитание. А и не е ли интересно да
изясня, дали професионално качеството професионално изпитание да
качеството, размяна, обичае, професионално качеството професионално изпитание,
и професионално качеството професионално изпитание да обичае професионално,
лесно професионално качеството професионално изпитание професионално, професионално, професионално, професионално

пр... Следва професионално качеството професионално изпитание и при изпитията
попълнителство професионално качеството професионално изпитание, и професионално
попълнителство професионално качеството професионално изпитание, т. е. при професионално
професионално качеството професионално изпитание на професионално качеството професионално изпитание. При
попълнителство професионално качеството професионално изпитание и др. професионално качеството професионално изпитание
професионално качеството професионално изпитание, т. е. професионално качеството професионално изпитание на
професионално качеството професионално изпитание, професионално качеството професионално изпитание, професионално качеството професионално изпитание,
имаме професионално качеството професионално изпитание на професионално качеството професионално изпитание в една професионално.

И по друг един въпрос искам да се изкажа принципино. За всяко почти изпълнение с един по-голям изблик на темперамент от много страни се заявява, че е просташко изпълнение, дилетантско и др. подобни. Аз съм съгласен, че е по-лесно от едно свирене с размах, с много чувство, лесно се излиза от рамките на художественото изпълнение; а и дори достатъчно е понякога при недостатъчна техника за такъв вид изпълнение, щото или да се понижи значително художественото ниво и изпълнението да добие дилетантски или недостатъчно художествен облик.

Аз лично, а вярвам, че и всички ще предпочетат изпълнение, което освен техническата обладаност, пианистични качества, покаже и един хубав, развихрен темперамент. И тук се явява въпросът дали едно прилично, чисто, средно, безтемпераментно изпълнение, което много често се покрива с понятието скучно, ученическо или подобни, е за предпочитане, или изпълнение, при което поради излишек на темперамент са допуснати малки случайни технически грешки. А и не е ли интересно да узнаем защо преподавателите на такива ученици наместо да канализират, разширят, облагородят и пр. подобни темпераменти, им тикат съзнателно литература, която дава обратния резултат; именно такава, предполагаща размах, темперамент, плам и пр.

Също подобно неправилно отклонение съм забелязал и към учениците, които имат напр. естествено предразположение към техника, ги тикат постоянно в посока на техническото усъвършенстване, т.е. към едностранчиво развитие, като се върви по линията на най-малкото съпротивление. Тези констатации – за темперамент, музикалност и др. едностранчиви прояви правя твърде отдавна и трябва да констатирам, че еднотелното развитие на учащия води до съвсем незадоволителни резултати, дори и тогава, когато имаме съвсем ярки случаи на изразено дарование в една посока.

ON THE PRINCIPLE OF STYLISTIC BINARITY AS APPLIED TO MUSICAL ART

*Elena Rovenko**

Abstract: The article attempts 1) to substantiate the relevance of applying the principle of stylistic binarity, although has been criticized since Alois Riegl's time, to the phenomenon of style in the aspect of its historical evolution, 2) to actualize Wölfflin's five pairs of stylistic oppositions in the field of musical art in general, and not only to the particular eras of the Renaissance and the Baroque, which had already been carried out by scholars a century ago, 3) to compare the implementation of these five pairs interpreted as aesthetic categories in the visual art, for which they were introduced, with that in music to reveal their summarizing capacity.

Keywords: *stylistic binarity, Heinrich Wölfflin, Weltanschauung, music style, form building*

Introduction, Background and the Problem Statement

Already, by the end of the 19th century, incipient modern art studies embodied in Alois Riegl's works, discovered the explanatory potential of *binary oppositions* in relation to the complex aesthetic

***Elena Rovenko, PhD**, Researcher, Laboratory ACCRA (Laboratoire Approches Contemporaines de la Création et de la Réflexion Artistiques, UR 3402), Strasbourg University, France; e-mail: rovenko@unistra.fr

category of *style*¹: “Wolfgang Kemp has noted, that Riegl frequently employed binary oppositions as a “prestructured system of taxonomy” that channels “artistic volition”. The opposing concepts of “optical or haptic, farsighted or nearsighted, isolating or bonding, subjective or objective, idealistic or naturalistic, crystalline or organic, space or demarcation” are only among the better-known examples of this strategy”². In 1915, in his famous work *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Heinrich Wölfflin actualized this gnoseological potential of the stylistic oppositions to the fullest extent possible. This generated attempts to expand their application area and to actualized them in other art forms, particularly music. Although, being the utmost form of the artistically organized temporality, music could seem to follow other regularities than the arts, which create their own artistic world, mastering the real space or producing its illusory equivalent, the way that painting does so.

First of all, such extension of the meaning concerned the general opposition of the epochal styles “Renaissance” vs. “Baroque”, since the term “Baroque” (and, of course, the opposing term “Renaissance”), as Manfred Bukofzer mentioned, “essentially denotes the inner stylistic unity of the period”³, i.e. to continue this thought, it was rather a

¹ The modern research tradition has not yet developed a commonly accepted position regarding the definition of the essence of style as a phenomenon and as an artistic category. Generally speaking, style is like a mobile system of variable, interconnected, and interdependent elements, able to self-reproduction and self-enrichment. The system evolutionizes, remains self-identical, or is replaced with another system via the “break” of the discursive practices constituting its basis. More specifically, style is understood as a complex of expressive means, while each of them, functioning in relation to others, generates the individualized entity; notably, not only the means are individualized, but the method of their connection. However, this method can be predetermined by tradition, compositional laws or genre regularities at a certain historical stage, etc.

² Gubser, Michael. *Time’s Visible Surface. Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna*. Detroit: Wayne State University Press, 2006, p. 4 – 5. The problem of mixing different meanings of opposing elements of Riegl’s dichotomies is also considered here.

³ Bukofzer, F. Manfred. *Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company, INC, 1947, p. 2.

name than a designation of the era main style. Naturally, to acquire such a name, the style should encompass all the arts (even taking into account a certain variability of the chronological frameworks). Wölfflin himself stated that similar tendencies of the “*type of seeing*” (*das Sehen*) manifest themselves in all types of visual and plastic arts⁴; why then cannot other art forms reproduce the similar *logic*, the similar *principles* of correlation of perception and artistic expression (*Ausdruck*⁵), adjusted for the *way of perception*⁶?

Moreover, researchers go further, making attempts to use Wölfflin’s five known *oppositions*⁷ in relation to music: *Linear* –

⁴ **Wölfflin**, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München: H. Bruckmann, 5 Aufl., 1921, S. VII.

⁵ *Ibid.*, S. 3, 12.

⁶ Of course, there are certain difficulties and simplification, ranging from the fact that the role of five senses in perception is different to the fact that every art type works with more than one sense (it were Konrad Fiedler, Adolf von Hildebrand, and Riegl who have defined the importance of touch during the visual contact with the world). To extend Wölfflin’s ideas without contradiction, one, probably, should actualize an additional but still clear meaning of the term *Sehen* as not only perception, but world view. Wölfflin has not once emphasized that we see the world as we want to (e.g. **Wölfflin**, Heinrich. *Op. cit.*, S. 18 – 19). But that vision is predetermined by *Weltgefühl* and world-comprehension, the *principles* of communication with the world, which Panofsky called “basic attitude” (**Panofsky**, Erwin. *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*. Garden City, New York: Doubleday Anchor Books, 1955, p. 30).

⁷ “1. Die Entwicklung vom Linearen zum Malerischen; 2. Die Entwicklung vom Flächenhaften zum Tiefenhaften; 3. Die Entwicklung von der geschlossenen zur offenen Form; 4. Die Entwicklung vom Vielheitlichen zum Einheitlichen; 5. Die absolute und die relative Klarheit des Gegenständlichen”. **Wölfflin**, Heinrich. *Op. cit.*, S. 15 – 17. The established English translation in the scientific literature is as follows: “*The development from the linear to the painterly; The development from planarity to recession; The development from closed to open form; The development from multiplicity to unity; The absolute and relative clarity of the object*”. See **Wölfflin**, Heinrich. *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Early Modern Art*. English translation by Jonathan Blower. Ed. and with essays by Evonne Levy and Tristan Weddigen. Los Angeles: Getty Research Institute, 2015, p. 96 – 97. Editors’ note.

*Painterly; Planar – Profound; Closed form – Open form; Multiple – United; Absolute – Relative clarity of the object*⁸.

It was initiated by Curt Sachs⁹, who tried, back in 1919, to prove “that in fact the individual arts are not distinguished in anything but in the ways in which they reach the enjoyer; but that they coincide in their expression and their stages of development into unity”¹⁰; but other writers “soon challenged Sachs’s overly precise analogies between the plastic arts and music. They turned instead to the enumeration of purely musical stylistic features that might be termed Baroque by virtue of (1) their contemporaneity to developments in the plastic arts and literature already so labeled and (2) a general spiritual and artistic unity of the post-Renaissance period. Most of the subsequent literature on the subject stands in this tradition”¹¹.

Actually, Sachs attempted to transcend the limits of simple analogies and to find the essential similarities between the properties of the visual art and music, which would respond to verification by Wölfflin’s dichotomies. However, this methodological approach was criticized already in 1928, by Robert Haas, who noted that this “cannot be achieved without violence”, but only with the excessive attention to details, which “play into the hands”¹². Later, it was Bukofzer who

⁸ See **Haas**, Robert Maria. *Die Musik des Barocks*. Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1929, S. 10 – 13. “*Linear ist die Renaissance, malerisch das Barock*”; “*Flächen- und Tiefenwirkungen*”; “*Geschlossene und offene Form*”; “*Aus Vielheitlichem wird Einheitliches*”; “*die absolute Klarheit des Gegenständlichen und die relative Klarheit*”. As Haas notes, “*Diese Polarität wird vielfach in der Literatur durch die Gegenwerte Plastisch-Malerisch ersetzt*” (“*This polarity is often replaced in literature by painterly and plastic equivalents*”). Ibid., S. 10.

⁹ See **Randel**, don Michael (ed.) *The Harvard dictionary of music*. Fourth ed. Cambridge, Mass.; London: the Belknap press of Harvard University press, 2003, p. 86.

¹⁰ “... daß in der Tat die einzelnen Künste in nichts unterschieden sind, als in den Wegen, auf denen sie den Genießenden erreichen, daß sie aber in ihrer Ausprägung und ihren Entwicklungsstufen zur Einheit zusammenfallen”. See **Haas**, Robert Maria. Op. cit., S. 10.

¹¹ See **Randel**, Don Michael. *The Harvard Dictionary of Music...*, p. 86.

¹² “*Das gelingt nicht ohne Gewaltsamkeit*”. See **Haas**, Robert Maria. Op. cit., S. 10.

warned against the unreasonable fascination with such experiments. On the one hand, he mentions the usability of the terms “Renaissance” and “Baroque”, “*to music history and other fields of civilization*”; on the other hand, “*the application of the term “baroque” to music has been criticized because baroque qualities cannot be found in the musical notes. Indeed, whoever hopes to discover baroque qualities in music as though they were a mysterious chemical substance, misunderstands the meaning of the term*”¹³, identifying the stylistic unity, and not its specific aspects and features.

Evidently, the scholars, whether translating Wölfflin’s oppositions into music or rejecting them, view them from the perspective of the *precise historical understanding of the “Renaissance” and “Baroque” categories*. Thus, Sachs tried to demonstrate, “*that the musical style of the Baroque coincides in every detail with the pictorial style of the time*”¹⁴, i.e., to reveal the stylistic traits, which allow relying on the explanatory power of the five oppositions within the two particular eras.

According to Bukofzer, “*only a historical terminology able to recognize the uniqueness of each stylistic era*” can result in “*the historical understanding of one particular period which never repeats itself in art or music history*”; the latter causes the objection to the historically expansive usage of Wölfflin’s concepts, “*if used as eternal principles, however, they defeat their own purpose, namely, the historical understanding of one particular period which never repeats itself in art or music history*”¹⁵.

However, the *essence* of Wölfflin’s oppositions derives from the “*type of seeing*” (*Sehen*), *immanent in the era and manifesting itself at the level of person, nation, and the European artistic practice in general* (i.e., at all levels of “expression”) ¹⁶. Thus, in my opinion,

¹³ Bukofzer, Manfred. Op. cit., p. 2.

¹⁴ “*daß der Musikstil des Barock bis in alle Einzelheiten mit dem bildnerischen Stil der Zeit zusammenfällt*”. See Haas, Robert. Op. cit., S. 10.

¹⁵ Bukofzer, Manfred. Op. cit., p. 2.

¹⁶ Wölfflin speaks of “*der Stil der Schule, des Landes, der Rasse*” (“*the style of school, country, race*”). Wölfflin, Heinrich. Op. cit., S. 6, as well as of “*Zeitsstil*” (Ibid., S. 9). In the latter case, he mentions “*Orientierung zur Welt*” (“*Orientation towards the world*”). Ibid. S. 17.

the capacity of the oppositions as categories, representing the “type of seeing” in concentrated form, is sufficiently large to allow applying them first, to other eras and second, to other art forms; utilizing them as a cognitive framework, a means of verbal generalization, and a representation of artistic sense. It is not without reason that Bukofzer cannot deny “*the concepts of Wölfflin, the linear, closed form, etc., are abstractions distilled from the live development of art, indeed very useful abstractions, but so general in nature that they can be applied to all periods indiscriminately, although they were originally found in the comparison of renaissance and baroque*”¹⁷.

Through using the historical-cultural approach and comparative analysis, the paper aims: 1) to demonstrate that the phenomenon of style naturally reveals its properties via Wölfflin’s dichotomies; 2) to prove the epistemological relevance of the stylistic binary oppositions as categories and means of aesthetic comprehension for the possibility of actualizing the scholarly thinking’s binary paradigm at the modern level; 3) to highlight the manifestation of this major opposition on different levels of the existence of a musical artwork as a cultural-historical phenomenon, from its understanding as an artistically self-sufficient system to its contextual interpretation as a symbol of *Zeitgeist*; 4) to compare the nature of this manifestation in music and plastic arts (since the idea of the stylistic binary opposition has arisen in the art studies regarding the latter)¹⁸.

Yet, one should bear in mind that in any art, the manner of *Weltanschauung*’s concentrated implementation depends not only on the regularities of perception inherent in the era, but also on its nature. It is also influenced by the properties of artistic material, means of treating it, and evolutionary processes, which are dissimilar in each art form.

¹⁷ Bukofzer, Manfred. Op.cit., p. 2.

¹⁸ This comparison will be beneficial both from the semantic viewpoint (the indication of the principles of meaning generation and work with the artistic material, common to all art forms) and the hermeneutic one (ways of functioning of different art forms as a symbol of the era).

Outputs

I. Essential relationship of binary oppositions as epistemological categories to the phenomenon of style

According to Hans Sedlmayr, “*Style manifests itself not equally clearly in all forms. It can be put that way: style is not a class, but an “idea”, an “ideal type”. But in any case, style means something responding to the visual perception only, e.g., as the phenomenal colors in another area. It is impossible to define “style” via terms, it can only be demonstrated visually*”¹⁹. However, it does not eliminate the desire to verbalize the essential traits of style, which are immanent to it as an individual, unique phenomenon and, consequently, *distinguish* it from other phenomena. This specifying of *distinctions* presupposes the implicit process of *comparison* with something ontologically dissimilar to the style in question, contrasting with it or even, at the utmost, opposite to it; hence follows the consistency of oppositions concerning the expressive means as methods for organizing of the artistic material.

Furthermore, from a *historical perspective*, independently of the factors that predetermine the art historical evolution and axiological status of the specific styles, succeeding each other, the very idea of the process being subject to the binary opposition principle seemed to correspond to the essence of style as a phenomenon²⁰. Indeed, style, while ontologically serving as **the projection of the era’s Weltanschauung onto artistic material**, is represented by a set of peculiar properties and attributes that individualize an artwork or a group of artworks²¹. The exhaustion of the artistic potential of

¹⁹ Sedlmayr, Hans. *Kunst und Wahrheit: zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*. Reinbek: Rowohlt, 1961, S. 15.

²⁰ The “emphasizing” of oppositions is convenient for the epistemological process due to the idea of *contrast* underlying them. However, this convenience simplifies the worldview — and the artistic world as well. Therefore, the principle of binary oppositions is criticized. For example, Wolfgang Kemp calls “the system of binaries *Begriffsklapparatismus* – conceptual claptrap” (see Gubser, Michael. *Time’s Visible Surface*, p. 221).

²¹ Far from all scientists share both the belief in a “worldview” or “world-attitude”, which determines the specifics of the relationship of the cognizing consciousness to the world, and the conviction that the most vivid, concentrated embodiment of *Weltanschauung* – or *Weltgefühl* – is found in art (the

these properties at a given historical stage and, hence, the loss of the ability to express the *Weltanschauung* results in the necessity of their qualitative change, which, in turn, gradually leads to their transition into the dialectical opposite²².

The explanation of this process by the intentionality of *Kunstwollen*, which acts, above all, as the *will to form* (Riegl, Wilhelm Worringer, Max Dvořák²³), i.e., the creation of the immanent structure

difference between these two concepts should be the subject of special consideration). See, for example, on Ernst Gombrich's skepticism: **Ginzburg**, Carlo. *De Warburg a Gombrich*. – In: *Mythes. Emblèmes. Traces. Morphologie et histoire*. Nouvelle édition augmentée. Traduction de l'italien par Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet. Revue par Martin Rueff. Lagrasse: Verdierpoche, DL, 2010, p. 129. The applying of the *Weltanschauung* concept and its history began with Kant's philosophy. See: **Kant**, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Berlin und Libau: Lagarde und Friederich, 1790, S. 91 – 92, Par. 26. The concept of "Weltgefühl" is actively used as one of the key ontological concepts in the works of Max Dvořák and Wilhelm Worringer. The concept itself probably became widely-used thanks to Oswald Spengler.

²² Of course, the dialectics in the Hegelian sense cannot be applied directly and without reservations to the development of the phenomenon of style in the historical process, if only because the stylistic evolution is multi-vector, despite the presence of general epochal tendencies, and often involves the counterpoint of multidirectional lines.

²³ "Against the technical and functionalist theories of neo-Semperians, Riegl argued that the impulse to create art was anthropologically prior to technique; the *Kunstwollen* appropriated material and technical innovations to serve its purpose, not the reverse. [...] Moreover, commentators generally agree that Riegl identified style and form, rather than content, as the unique expressive medium of the *Kunstwollen*. Riegl's student Max Dvořák, for example, equated "Stilgeschichte" with "Geschichte des Kunstwollens". (**Gubser**, Michael. *Time's Visible Surface*, p. 154). Dvorak was referring to the embodiment of the "supermaterial artistic will" ("übermateriellen künstlerischen Willen") in art (**Dvořák**, Max. *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*. München: B. Piper & Co., 1924, p. 58.); Worringer speaks on "the Gothic artistic will", or "the Gothic form will" (**Worringer**, Wilhelm. *Abstraction and Empathy: a Contribution to the Psychology of Style; [a Classic in the Literature of Modernism and the Interpretation of Modern Art]*. Transl. from the German by Michael Bullock. With an introd. by Hilton Kramer. Chicago: Ivan R. Dee, 1997, pp. 84, 121, 130, 131).

of the artistic whole, refers to the constructive principles *common to all arts*, such as rhythm, symmetry, and proportion. The principles can be considered as similar to the *universals* in the field of aesthetics due to their correlation with the major ontological categories of *space* and *time*. The ways of their manifestation in the concrete artistic material demonstrate the tendency toward order or an increase of the information entropy. In fact, Heinrich Wölfflin applied his famous conceptual opposition “classical” vs “baroque” to indicate the very essence of this dichotomy.

II. On the typology of styles: variants of dichotomies

The analysis of style has always been the most complex objective of art history, requiring not only a subtle analytic apparatus, but also a certain *perspective* of consideration – axiological, ontological, etc., which would precondition the typology of styles and reveal their meaning-distinguishing qualities.

1) From the *axiological perspective*, the styles were classified as sublime and decadent by Adolf von Hildebrand, Konrad Fiedler, Heinrich Wölfflin or equated according to their artistic value (Alois Riegl, Wilhelm Worringer);

2) from the *evolutionary perspective*, there was a recognition of a vectorially directed steady progression/retrogression of art based on certain criteria. Thus, Hildebrand and Fiedler proclaimed the decline, the gradual loss of the sense of *classical* as the immanent quality of the true art; Riegl – the movement from haptic to optic, but without emphasis on the progress factor; Max Dvořák – the movement from the ancient body cult to the spirituality of the early Middle Ages; Worringer – the movement from the ancient “empathy”, as a means to perceive the natural macrocosm, to the abstraction, as a means to transform the structure of the perceived reality into that of the mental reality;

3) from the *essential (immanently artistic) perspective*, two typologically determining stylistic dominants were indicated, opposite in their essential qualities. The dominant of the particular era could be defined (Riegl, Worringer, Dvořák, Wölfflin, André Joussain) or, on the contrary, the boundaries of a certain art history period could be

specified based on the presence of the dominant features.

Therefore, it is possible to consider art history:

A) + as a cyclic *alteration* of the two stylistic dominants;
+ as their *constant counterpoint*, permeating all eras (e.g., Nicolas Poussin and Nicolas Boileau's Classicism inside the French Baroque);

B) + as a consistent steady stylistic renewal and evolution, without the binary opposition of the named dominants.

Nowadays, there prevails the combination of the concept of the vectorially directed, constantly progressing history with the idea of the cyclic alteration of styles under the principle of the binary opposition of their essential qualities. What makes the concept so widely recognized?

It is evident, that it possesses various *bases*, such as:

1) *the immanently artistic* one: the very essence of artworks and their intrinsic qualities. The works, distinguished by definite classical or non-classical features, are of particular importance for the indication of the binary stylistic opposition.

2) *the perceptive basis*: the specifics of human perception, which tends toward duality, the antipodal perception of the world qualitative characteristics (white/black, warm/cold, etc.).

Moreover, *the binary stylistic opposition* is formed under the different *criteria* and in different *aspects*, the dialectic antithesis of certain *essential categories* becomes an agent.

A) Under the metaphysical or *content* criterion (in the ontological aspect), these are the twin criteria of *spiritual* and *material* (e.g., in Oswald Spengler's works), which are specified in the form of original concepts, related to the *worldview* and suggested by a particular author ("idealism" and "naturalism" by Dvořák; "abstraction" and "empathy" by Worringer – in the 1908 treatise *Abstraktion und Einfühlung*);

B) under the aesthetic, or *form* criterion (in the artistic aspect), these are the categories of *order* and *chaos*, which are specified in the forms of concepts, related to the *immanent structure of the artistic whole* (Classical and Baroque by Wölfflin and by Eugenio d'Ors; Classical and Romantic by André Joussain);

C) under the empirical, or *perception* criterion (reality, which

implements in the artwork by means of creative process, or the artwork *per se*, i.e., in epistemological aspect), these are the *perceptive* categories, which are specified in the forms of concepts, related to the sense organs (i.e., to the perceptive mind). They are conditionally paired if the scholar tends to reveal the prevailing and subsidiary types of perception in a particular era and their influence on the form of the artistic whole (optic and haptic by Riegl).

The A) and B) options correspond to the artwork as a phenomenon, produced via the creative act, the C) option – to the creative subject *per se*; all the three options are the projection of the human creative consciousness and due to that can generally compete for researchers' attention. The first two options, representing the essence of an *artwork* as an ontological and aesthetic phenomenon, were most frequently used as the basis to derive the stylistic binary opposition, while the aesthetic thought developed the theory of the stylistic shift primarily in the field of working with space arts (visual, plastic). Why did this happen? Probably, due to the more “tangible” nature of the preserved monuments, or due to the peculiar role of vision and touch (in the interconnection) in the process of perception.

III. Projection of Heinrich Wölfflin's ideas to music

Nevertheless, the suggested options can undoubtedly be extrapolated into the other art forms; yet, the first, metaphysical criterion is rather subjective and even provocative if the opposition *spiritual/material* (A) is endowed with the straightforward axiological connotations and is verified by the strict ontological dualism. The second option, related to form (B), i.e. to the *immanent structure of the artistic whole*, refers to the essential categories which are *common for all art types* and objectively ground the work structure (rhythm, ratio, symmetry). These categories, *related both to space and time*, serve simultaneously as the aesthetic criteria, the means of composition *arrangement* and *organization*, the “vital forces”, indicating the balance of *chaos* and *order* in a particular work.

It is no wonder that the second type of the binary stylistic

opposition formation is naturally projected onto music²⁴. Thus, Inna A. Barsova, referring, *inter alia*, to the innovative ideas of Wölfflin, Eugenio d'Ors²⁵, and Arnold Hauser, used in her book on Mahler's symphonies, the generalizing dichotomy of *classical/a-classical* and has extensively substantiated the relevance of its application in music²⁶. The scholar has also confirmed the consistency of a twin term to the concept of "classical", "*the working term a-classical, suggested here, is of conditional nature. However, all the terms used hitherto to designate the artistic phenomena ("Baroque", "Mannerism") are the overly expanded technical notions and, therefore, can lead to confusion. That is why the word "a-classical" was chosen as a common typological definition, notwithstanding its being to a certain degree schematic*"²⁷.

Developing Wölfflin's ideas on the material of classical (in the broad sense) art, we can state that on each of the levels under consideration the opposition between "classical" (*klassisch*) vs "baroque" ("a-classical", *barock*)²⁸, is actualized in the pairs of concepts that specify it and are distinguished by the tense, dynamic correlation of cause and effect. The opposition refers to the "*forms*

²⁴ The third type of its formation (C – referring to the specifics of reception) can hardly be applied to music. Riegl's categories of "optic" and "haptic" related to the perception of a spatial form and, to a degree, to the perception of the object qualitative features (the material content) may well be interpreted as dialectically interconnected opposites. But, if we speak of music, the aural perception will unlikely find a similar dialectic opposite. Certainly, spatial concepts play a certain role in the process of listening, but they are optional, supplementary and cannot come to the fore.

²⁵ Ors "*considerably broadens the notion that we had in mind. To the historical, formal or ethical conception of the first theorists, it substitutes the much broader idea of a state of mind that manifests itself not only at a specific time and in forms now known, but throughout all eras and in the most diverse aspects*" (Clercx, Suzanne. *Le Baroque et la Musique. Essai d'esthétique musicale*. Bruxelles: Édition de la Librairie Encyclopédique, 1948, p. 10).

²⁶ Барсова, Инна. Симфонии Густава Малера. 3-е издание дополненное, уточненное, исправленное. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2012, с. 12 – 19.

²⁷ Ibid., p. 14, footnote 4.

²⁸ Wölfflin, Heinrich. Op. cit., S. 14.

of representation" (*Darstellungsformen*) and, simultaneously, to the "forms of perception" (*Anschauungsformen*)²⁹. According to Wölfflin, the pairs of concepts define a "rational psychological process"³⁰ and a "natural logic"³¹ of the irreversible historical process. At each successive level, the oppositions peculiar to the preceding one are retained.

1. The level of the *artwork* as a self-valuable and relatively self-sufficient semantic and constructive integrity. The opposition "classical" vs "baroque" is actualised:

+ from the perspective of the expressive means, through the vector of development "*from linear (draughtsmanly) to painterly*"³², correspondingly, in music: from "counterpoint-melodic" to "chord-harmonic";

+ from the perspective of structural features (*in all arts*) – "*from closed to open form*"³³;

+ from the perspective of meaning-generating strategies – in the pair of concepts "*absolute and relative clarity of the object*"³⁴, which as applied to music can be interpreted as the degree of clarity of the functional differentiation of the components of musical syntax.

Generally speaking, at this level, all three mentioned aspects of this opposition are characterized as the dichotomy of main and secondary components that form the essence of the concrete compositional style. For example, in Jean Auguste Dominique Ingres' paintings, out of the dichotomy of the characteristics of pictorial material and technique ("smoothness – relief"; "cold colours – warm ones"; "glaze – pastose manner" etc.) arises an opposition of the categories "line – colour", where the first component dominates. In Claude Debussy's music, the dichotomy of the characteristics of sound material ("attractions of

²⁹ Ibid., S. 17. On the realization of Wölfflin's five opposition by K. Sachs in the sphere of music see: Haas, Robert Maria. Op. cit., S. 10 – 13.

³⁰ "*einen rationellen psychologischen Prozeß*". See Wölfflin, Heinrich. Op. cit., S. 18.

³¹ "*eine natürliche Logik*". Ibid.

³² "*vom Linearen zum Malerischen*". Ibid., S. 15.

³³ "*von der geschlossenen zur offenen Form*". Ibid., S. 16.

³⁴ "*die absolute und die relative Klarheit des Gegenständlichen*". Ibid.

tonal functions – sequences of modal sonorities”; “tertian structure of chords – quartal and quintal vertical”; “timbre as secondary function – timbre as intrinsic sound colour”; “motif as a primary structural cell – motif as impulse to movement”) transforms into a binary opposition “figure – background” and “functionality – phonism”, “theme-structure” and “theme-arabesque”, with the prevalence of the second component.

2. At the level of *the group of works* which ground a particular artistic vector of development, the named pairs of concepts realize the development “*from multiplicity to unity*”³⁵.

In this case, a particular artistic movement is formed, and each component of binary oppositions acquires a peculiar specificity, difficult to verbalize, immanent only in this group and forming the base of aesthetic unity. Thus, not just line and colour, but the arabesque contour line with geometric curves of semi-dimples – and the planar colour separated from the others become dialectically linked components of the style of the artists of *Les Nabis*; not just thematic material as “relief”, “figure” and phonically accentuated harmony as “background” – but thematic material formed by a specific rhythmical-intonational³⁶ complex and harmonic combinations of ninth chords, organized by parallel progressions, serve as an indicator of the “impressionist” style in music.

3. The level of *style of the era*: from the perspective of the space perception, the “modulation” of historical styles is directed, among other things, by the development “*from the tangible, plastic perception to a purely optical-painterly*”³⁷; from the perspective of the space comprehension and arrangement of artistic material – “*from plane to profound*”³⁸ (“*from planar to recessional*”)³⁹; from the perspective

³⁵ “*vom Vielheitlichen zum Einheitlichen*”. Ibid.

³⁶ In the French tradition, the term “intonation” refers to the alteration of sounds, different in a pitch level, and united by an integrating line of movement.

³⁷ “*von der handgreiflichen, plastischen Auffassung zu einer rein optisch-malerischen*”. Wölfflin, Heinrich. Op. cit., S. 18.

³⁸ “*von Flächenhaften zum Tiefenhaften*”. Ibid.

³⁹ Wölfflin, Heinrich. Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Early Modern Art. English translation by Jonathan Blower..., p. 96.

of working with space and its perception – “*from the tectonic to the a-tectonic*”⁴⁰. In music it is directed, in the aspect of time perception, from being to intensional becoming; in the aspect of understanding of artistic space – from monody to polyphony and multi-voice texture; in the aspect of time structuring – from typical architectonical “schemes” to individualized “projects”.

At this level, a generalizing opposition crystallizes through the binary oppositions of smaller levels, which, of course, do not embrace everything, but encompasses the most significant artworks, defining the cultural, historical and artistic image of the era. This generalizing opposition is most often implicit, but its dominant component is explicitly indicated. Saying: “Gothic style”, we mean first of all the S-shaped line that animates the stone; in this case, we assume its opposition to the straight line, which characterizes the order system of the classical architecture. Also, at this level, one can see the brightest embodiment of *Weltanschauung* in the epoch style, which is determined by the main vector of development of perception, visual or auditory sense. It was K. Sachs, who has already advanced in this research direction in 1919: “*for him, music and plastic arts, poetry and theater respond, at each epoch and in each pause, to the expression of a unique state of mind (“Stimmung”)*”⁴¹.

Conclusion and Discussion

As Tim Carter notices concerning the opposition of “Baroque” to “Renaissance”, “*various attempts to apply these categories to music have been brave, but controversial – comparisons between music and painting always founder on the rock of metaphor; – but the force of (and clearly visible evidence for) notions of the Baroque in art history established terms that (as Wölfflin himself suggested) literary and music historians could scarcely ignore, even if the detail might be different in their own fields*”⁴². But, in my opinion, the major stylistic

⁴⁰ “*vom Tektonischen zum Atektionischen*”. Wölfflin, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe...*, S. 18, 133.

⁴¹ Clercx, Suzanne. Op. cit., p. 21.

⁴² Carter, Tim. The Concept of the Baroque. – In: *European Music. 1520 – 1640*. Edited by James Haar. Studies in Medieval and Renaissance Music, 5.

opposition makes it possible to identify the dialectically opposite aspects of artistic thinking in any art, which generate each other in the course of the mutable development of the historical process, i.e., to define the semantic core of artistic practice at a specific historical and cultural stage.

According to Wölfflin himself, his binary concepts, *“in their transformation, obey an inward necessity. They represent a rational psychological process. The transition from tangible, plastic, to purely optical-painterly perception follows a natural logic, and could not be reversed. Nor could the transition from tectonic to a-tectonic, from the rigid to the free conformity to law, from multiplicity to unity”*⁴³. The immanent necessity of the passage from the Renaissance counterpoint “linear” (“draughtsmanly”) manner to the “painterly” baroque style, with a stronger emphasis on harmony, is equally evident. And since *“painterly and linear, however, are like two different languages in which one can say anything possible”*⁴⁴, one can state that both of the concepts (as well as their correlates in music) are related to thinking, in this case – to artistic thinking. They define its essential qualities and represent the existential layer of the creative impetus implementation.

Sedlmayr lamented: *“the history of style per se was unable to comprehend that under certain circumstances the artistic phenomena of completely different, even contradictory styles can originate in the same spiritual roots. The unity of opposites, whether it be aspirations, originating in a single point, but ramifying (historical antinomy), or the transformation of something into its antithesis (historical*

Woodbridge: The Boydell Press, 2006, p. 38.

⁴³ “... diese Begriffe in ihrer Wandlung eine innere Notwendigkeit an sich haben. Sie stellen einen rationellen psychologischen Prozeß dar. Der Fortgang von der handgreiflichen, plastischen Auffassung zu einer rein optisch-malerischen hat eine natürliche Logik und könnte nicht umgekehrt werden. Und ebensowenig der Fortgang vom Tektonischen zum Atektionischen, vom Streng-Gesetzlichen zum Frei-Gesetzlichen, vom Vielheitlichen zum Einheitlichen”. Wölfflin, Heinrich. Op. cit., S.18.

⁴⁴ “...malerisch und linear aber sind wie zwei verschiedene Sprachen, in denen man alles mögliche sagen kann”. Wölfflin, Heinrich. Op. cit., S.12.

dialectics) is alien to it”⁴⁵. We suppose that the elaboration of the concept of the dialectic *binary stylistic opposition*, considered by Wölfflin himself as systematic, will help to “drop the charges” and indicate the ontological harmony, which, according to Riegl, is the ultimate goal of any art⁴⁶, in the shift of styles. The holistic formal method, developed by Riegl and Wölfflin when referring to the visual arts⁴⁷, will thus be transformed into a comprehensive strategy for art history studying.

Acknowledgement: The author is grateful to Sabina Yordanova and Zornitsa Dimitrova for the literary editing of this article.

REFERENCES

Барсова, Инна. Симфонии Густава Малера. 3-е издание дополненное, уточненное, исправленное. Санкт-Петербург: Издательство имени Н. И. Новикова, 2012 [Barsova, Inna. *Simfonii Gustava Malera*. 3-e izdanie dopolnennoe, utochnennoe, ispravlennoe. SPb.: Izdatelstvo imeni N. I. Novikova, 2012. 588 p.].

Bukofzer, F. Manfred. Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach. New York: W.W.Norton & Company, INC, 1947. 489 p.

Carter, Tim. The Concept of the Baroque. – In: *European Music. 1520-1640*. Edited by James Haar. Studies in Medieval and Renaissance Music, 5. Woodbridge: The Boydell Press, 2006, p. 38 – 57.

Clercx, Suzanne. Le Baroque et la Musique. Essai d'esthétique musicale. Bruxelles: Édition de la Librarie Encyclopédique, 1948. 247 p.

Dvořák, Max. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung. München: B. Piper & Co., 1924.

Ginzburg, Carlo. De Warburg a Gombrich. – In: *Mythes. Emblèmes. Traces. Morphologie et histoire*. Nouvelle édition augmentée. Traduction

⁴⁵ **Sedlmayr, Hans.** Der Tod des Lichtes: übergangene Perspektiven zur modernen Kunst. Salzburg: O. Müller, 1964, S. 101.

⁴⁶ See **Pollmann, Inga.** Cinematic Vitalism. Film Theory and the Question of Life. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018, p. 172.

⁴⁷ See **Wilfing, Alexander.** 2019. Re-Reading Hanslick's Aesthetics: Die Rezeption Eduard Hanslicks im englischen Sprachraum und ihre diskursiven Grundlagen (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 49). Wien: Hollitzer, 2019, p. 244.

de l'italien par Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet. Revue par Martin Rueff. Lagrasse: Verdier poche, DL 2010, p. 56 – 159.

Gubser, Michael. *Time's Visible Surface*. Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna. Detroit: Wayne State University Press, 2006. 300 p.

Haas, Robert Maria. *Die Musik des Barocks*. Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1929.

Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilkraft*. Berlin und Libau: beyLagarde und Friederich, 1790. LVIII.

Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*. Garden City, New York, Doubleday Anchor Books, 1955. 469 p.

Pollmann, Inga. *Cinematic Vitalism. Film Theory and the Question of Life*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018. 296 p. (Film Theory in Media History)

Randel, Michael (ed.). *The Harvard Dictionary of Music*. Fourth ed. Cambridge, Mass.; London: The Belknap Press of Harvard University press, 2003. 978 p.

Sedlmayr, Hans. *Der Tod des Lichtes: übergangene Perspektiven zur modernen Kunst*. Salzburg: O. Müller, 1964. 244 S.

Sedlmayr, Hans. *Kunst und Wahrheit: zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*. Reinbek: Rowohlt, 1961. 224 S. (Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, 71 / Hrsg.: E. Grassi).

Wilfing, Alexander. *Re-Reading Hanslick's Aesthetics: Die Rezeption Eduard Hanslicks im englischen Sprachraum und ihre diskursiven Grundlagen (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 49)*. Wien: Hollitzer, 2019.

Wölfflin, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München: H. Bruckmann, 5 Aufl., 1921. 282 S.

Wölfflin, Heinrich. *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Early Modern Art*. English translation by Jonathan Blower. Ed. and with essays by Evonne Levy and Tristan Weddigen. Los Angeles: Getty Research Institute, 2015.

Worringer, Wilhelm. *Abstraction and Empathy: a Contribution to the Psychology of Style; [a Classic in the Literature of Modernism and the Interpretation of Modern Art]*. Transl. from the German by Michael Bullock. With an introd. by Hilton Kramer. Chicago: Ivan R. Dee, 1997. 144 p.

**ИМПУЛСИ ЗА ИМАНЕНТНО-МУЗИКАЛНИ
ПРЕДСТАВИ В МУЗИКАЛНОТВОРЧЕСКОТО
СЪЗНАНИЕ, ОСНОВАНИ ВЪРХУ
РАЗНООБРАЗНИ ТИПОВЕ СЕТИВНОСТ
И ОТВОРЕНА АСОЦИАТИВНОСТ**

*Димитър Дамянов**

**IMPULSES FOR IMMANENT-MUSICAL
REPRESENTATIONS IN THE MUSICAL
CONSCIOUSNESS BASED ON DIVERSE TYPES
OF SENSIBILITY AND OPEN ASSOCIATIVITY**

Dimitar Damyanov

Abstract: The musically creative consciousness is always inspired by a variety of stimuli. They provoke the writing of the musical work, influence perceptions and thinking, and generally shape the musical artistic worldview. By studying these phenomena and the interrelationships between them, a comprehensive improvement of artistic musical activities is reached. All practical methods are based on these studies, which aim at faster and deeper development in the field of music pedagogy, psychology and generally enriching musical theoretical knowledge.

Keywords: *music perception and cognition, music psychology, music pedagogy, music association, sensitivity, neuroplasticity, style*

*Д-р Димитър Дамянов – Мюнхен; e-mail: dr.dr.dimitar@gmail.com

1. Подстъп към връзката невропластичност – музикален стил

Музикалното творческо съзнание се отличава с дълбочина и многостранност на осмислянето и преживяването на сетивните възприятия и оттам – с богатство и разнообразие на достигнатата художествена музикална образност и цялостно въздействие. С езика на неврофизиологията това се описва като пластична кора на главния мозък (*невропластичност*), която търси активирането на възможно по-нетрадиционни взаимовръзки, обогатявайки се непрекъснато. Този ракурс е съотнесен и с иманентността – независимо от възможните корови разклонения, тласкащи към разностранност, обогатеност и разнообразие, първопричинността и основанията на творческата процесуалност остават изначално природно фундаментирани и сходни при различните съзнания.

Тази особеност на кората на главния мозък дава възможност за комуникация между отделните творчески съзнания посредством музикалните произведения. Така, независимо от художественотворческите разминавания при интерпретацията и възприемането, информацията, която се разменя между отделните музициращи е възможно да дава сходен контекст на осмисляне. Благодарение на паметовите натрупвания, творческото съзнание се изменя и респективно обогатява.

Така дълбоко фундаментирани и същевременно обуславящи непрекъснато развитие, иманентно-музикалните представи могат да се пренасят между отделните съзнания в хода на музикалното възприятие, взаимно обогатявайки ги, а всеки акт на осмисляне на процеса дава и нови хоризонти на интегралните музикалнотеоретични изследвания, каквито са изследванията за стила в музиката.

В настоящия доклад стилът се разглежда като резултат от отраженията на разнообразен вид сетивни въздействия и произтичащите от това асоциативни връзки. Художественотворческото съзнание търси адекватен начин на изразяване съобразно житейските обстоятелства, заобикалящата го действителност и рефлексите върху душевността. Стилът е своеобразен контакт и асоциативен отговор на въздействията на външния свят, отговор

на особеностите на реалността, пресъздадени със средствата на изкуството.

Епохата на бурните устреми *Sturm und Drang*, например, ясно се съотнася с цялостно повишаване на активността, в известна степен – с готовност да се понесе физическата болка като сетивен феномен. Асоциативните единства се свързват и с *усилието, преодоляването на съпротивата, силата*, като в музикално отношение имат връзка с художествените изразни средства. Сонатно-симфоничните произведения на Бетовен, например, са забележителен пример за комуникативност и сугестивност на изразността в даденото отношение.

Комбинацията *повишена активност – готовност да се понесе болка*, да се надмогне определен негатив, се среща и в музикалнотворческите опити на композиторите от XX век, като асоциираното от нея може да се види като сила, мощ, стремеж за преодоляване на негативизма. Изведеното тук взаимодействие е присъстващо и охудожествявано и в експресионизма. В случая се наблюдава как един вид сетивност може да се инкрустира и да активира музикалнотворческото съзнание на композитори, творящи в различни стилове. И това не е необяснимо от неврофизиологична гледна точка, защото относително постоянното, еднакво равнище на развитието на сетивността за болка се интерпретира музикалнотворчески различно поради различния подход към художествената система на музикалната изразност – експресионистите разполагат с много повече възможности в сравнение с романтиците. Хипотетично нека се приеме, че именно *сетивността и отворената асоциативност* са причина за съотнасяне и сближаване на отдалечени времево музикални стилове.

С известна условност може да се каже, че композиторските съзнания и за в бъдеще ще се *възползват от болката* като първичен сетивен материал за асоцииране, който изначално съществува в човешкия светоглед и психическия ни универсум поради

неврофизиологическите си основания¹.

Друг сетивно обусловен ракурс на романтизма е „фантастичният“. Като пример за него Солертински² дава емблематичната в това отношение *Фантастична симфония* на Берлиоз. Богатите асоциации, които освободената фантазия предполага, като че ли изпращат на заден план първичната сетивност, но независимо от това тя неизменно присъства като стремеж към дистанциране от реалността и контакта с болката или като механизъм за нейното преодоляване. Видоизменените вследствие на външни фактори музикалнопсихологически феномени на музикалнотворческото съзнание довеждат до нетрадиционни асоциативни връзки и обогатяват художествените търсения и възможности.

При неврофизиологични изследвания, даващи конкретика относно анализираното, се установяват дисоциативности – няма ясна причинно-следствена логическа връзка между отделните възприятия и представни натрупвания. С дисоциативността се свързва относително нетрадиционното функциониране на кората на главния мозък. В изкуството това може да донякъде да се възприеме като позитив – нетрадиционната връзка е в известна степен своеобразно обогатяване на музикалнотворческото съзнание, а оттам и на музикалното произведение.

За сетивната природа на асоциативността в музиката могат да се дадат множество примери от програмната музика, както и от музикалносценичната жанрова област. *Принципно всяка асоциация има изначално сетивна природа. Това е и причината, за да се задълбочи музикалното възприятие или мислене, да се стимулира образността, получена от сетивните възприятия.* Нека

¹ Освобождаването на всеки вид невромедиатор настъпва след определено време на задържане и е свързано с повишаване на нервно-мозъчната активност. Пусковият сигнал за освобождаването се осъществява от съответния невроелектропотенциал, идващ от кората на главния мозък или от подкориято. Тази взаимовръзка с известна хипотетичност може да се съотнесе с разрешението на доминантата в тоника. Хипотетичността се налага поради в момента провеждащите се изследвания за доуточняване визиранияте зависимости.

² **Солертински**, Иван. Романтизмът, неговата обща и музикална естетика. София: Наука и изкуство, 1963, с. 79 – 84.

това се приеме като междинен извод, върху който могат да се генерират множество разсъждения относно връзката *сетивност – асоциативност*. По-интересното е друго: когато се изследват резултатите на асоциативността, може да се достигне до знание за първичната сетивност. Това е връзка, която предстои да се изследва в бъдеще и която има ключово значение за изследването на кората на главния мозък, а като цяло – на психичните феномени. Всяко ново знание за нея дообогатява и музикалната образност, и възможностите на изразността като цяло.

2. Някои общи предпоставки за връзката сетивност – музикален стил

Интересни са проекциите на сетивното въздействие по отношение на бароквата музика. Тук трудно може да се намерят директни връзки, резултат от споделяне на композитори. Богата информация обаче може да се заимства от изпълнителите-интерпретатори. Това е така, защото отдалеченият по време стил подлежи на автентична интерпретация само върху основата на задълбочено познание и търсене. Пред изпълнителя са нотният текст и знанията за художественото пресъздаване на тази музика. Проследявайки споделени от изпълнителите размисли относно интерпретацията, макар в известна степен хипотетично, е възможно да се открие връзка със сетивността. Том Айтелфридрих – интерпретатор на барокова музика от недалечното минало – определя като най-важни особености на бароквото изпълнение три изходни позиции: „*Първо – бароквата музика трябва да носи удовлетворение, радост, щастие; второ – в нея трябва да се усеща непрекъснато интензивно движение; трето – бароквата музика трябва да „казва нещо*“³.

³ **Том**, Eitelfridrich. Interpretationsprobleme der Barockmusik. Manuskript. Blankenburg: Kloster Michaelstein, 1991, P. 12. Беседата за изпълнителските особености на бароквата музика е изнесена пред млади изпълнители на барокова музика през 1991 година в град Бланкенбург, Германия. Направен е аудиозапис, въз основа на който впоследствие текстът е документиран в Алманах-годишник на Института за барокова музика Kloster Michaelstein.

Усещането за движение е асоциация, която е резултат от метроритмичността като художествено изразно средство. В случая усещането за движение с известна хипотетичност може да се определи като активност, динамичност, които са компоненти на музикалното възприятие и мислене, свързващи се с метроритъма като феномен в музиката. Това е известно и прието в областта на музикално-психологическите изследвания. От неврофизиологична гледна точка активацията на центровете за движение също отдавна е известна и доказана. Много интересен е друг феномен – тези центрове се активират и без телесно движение, само под въздействие на възприятието на бароковата музика. Този феномен си остава актуален за изследване и макар да съществуват множество фрагментарни знания по въпроса, активацията на подкорията без наличие на движение, а само под въздействие на музика, си остава загадка и предмет на бъдещи изследвания. В тази връзка може да бъде направено предположението, че мозъчният център е активиран от предварително натрупани в паметта асоциации.

В по-различен ракурс са разсъжденията на Рафаел Алперман – световно известен чембалист, основател на „Академия за старинна музика“ – Берлин и „Берлински барокови солисти“ – два барокови ансамбъла, които десетилетия правят съвременен прочит на музиката от бароковия стил. На първо място по значимост за удачната барокова интерпретация Алперман поставя *„нейния пулс“*. *„Бароковата музика пулсира, но това е не само пулсът на метроритъма, тя рисува лекотата, чистотата, слънцето на живота“*⁴. Малко метафорично, но все пак в много пряка връзка, следват и обясненията, че той, като изпълнител, винаги търси симетрията в структурата на протичане на бароковото движение. *„Свирия континуото сякаш бягам или спокойно ходя и загуби ли се това усещане, произведението се разпада“*⁵. Тук, разбира се, в контекста на настоящето разсъждение едва ли може да се даде нещо съществено ново, но е налице поредното потвърждение за

⁴ **Alpermann**, Raphael. Vortrag über die Besonderheiten barocker Interpretation und musikalischen Denkens. Blankenburg: Kloster Michaelstein, 2004.

⁵ Ibidem.

значението на сетивността.

Провокираната *отворена асоциативност* в бароковия стил може да се съотнесе със специфичното настройване на бароковото чембало, където честотният дисонанс при звучене на хармоничен интервал се свежда до минимум. Отново Алперман дава сетивен прочит на невярната интонация при изпълнение на Бах: „*Когато чембалото е настроено с честотно изравняване на интервалите (съвременния темпериран строй, бел. моя, Д. Д.), чембалото звучи като кола, движеща се по неравен път, усеща се нещо като малко земетресение. Това е все едно да се нарисува картина, след което да се замаже нарисуваното. С една дума музикалното произведение се деформира*“⁶.

Усетът за вибрации е сетивен феномен, но в случая изпълнителят непреднамерено дава важна информация – бароквата интонация, резултат на слуховата сетивност, посредством асоциативността, намира образност и изразност, характерни за други стилове, ситуирани времево след бароковия, когато този вид интонационни особености вече ще са целенасочено търсени и охудожествявани. Нещо повече, бароквото настройване на чембалото става неподходящо за стилове като романтизма и музиката на XX и XXI век, където именно противоположното естетико-интонационно художествено търсене се оказва притежаващо творческа оригиналност.

Нека като междинен извод се формулира следното: *всяко сетивно sdвояване с произтичаща от него асоциативност може да се счита за търсено или съответно отричано в контекста на изискванията на съответния стил. Всяка сетивна обусловеност е оформяна от непрестанно формиращите се асоциативни взаимовръзки.*

Този процес на разплитане и дешифрация всъщност е музикално-мисловна работа, върху основата на която се крепи функционирането и непрекъснатото усъвършенстване на музикалноизпълнителските и композиторските творчески съзнания.

⁶ Alpermann, Raphael. Vortrag über die Besonderheiten barocker Interpretation und musikalischen Denkens Blankenburg: Kloster Michaelstein, 2005, S. 12.

Стилът (през сетивността и асоциативността) се оказва рамка⁷ на комуникация между композицията и свирещия, между мислещия и анализиращия музиката като естетикохудожествен феномен.

Спрямо стила в музиката може да се предприеме и значително по-широк дискурс въз основа на смислови вектори, насочени към някои автентични художественотворчески практики на източните народи и култури. Там се използват специфични, съпътстващи дадена ритуална дейност предмети, някои от които имат потенциал за музикално въздействие. Тибетската купа, например, използвана при медитативни техники, придружавани от импровизиране на музика, има интересна връзка с предмета на настоящия текст – *формирането на иманентно-музикални представи под въздействието на различни типове сетивност и отворена асоциативност*. При нея въздействието не се постига единствено по слухов сетивен път. Физическите ѝ характеристики правят възможно създаването на *високоинтензивно вибрационно поле*, възприемано чрез сетивността за допир. При неврофизиологично проучване на тази предпоставка у композитори, използващи като материал тези техники на автентичното музикалнотворческо съзнание, се разбира, че именно вибрацията в по-голяма (отколкото слуховата сетивност) степен има отношение към достигане на образността при възприятието. Поради честотните особености на възпроизвежданията музикалнотворческото съзнание търси разнообразие в комбинирането на звуково-вибрационното въздействие. Макар и извън жанровите, музикалноизразни и пр. параметри на западноевропейските музикалноисторически стилове, източната култура провокира интерес към изследвания, а богатството и разностранността на асоциации, предизвикани в хода на възприятието на нейните звукови артефакти може само да допълва възможностите на художествени търсения в музикалното изкуство. Звучащата купа е много повече от средство за възпроизвеждане на лежащ бурдониращ глас. Чрез нея се постигат и ае-

⁷ Изразът „рамка“ е избран, тъй като са налице и ограничения, които също имат сетивно-асоциативен аспект.

рофонни ефекти, а комплексната звучност, в съчетание с други музикални инструменти и практики на звукоизвличане с определено сетивно въздействие, има характерен образен елемент, наподобяващ алеаторната техника и клъстерното звучене⁸.

Тези художественотворчески находки са широко експериментирани през XX и XXI век от западноевропейските композитори, но в музикално теоретично отношение остава неизяснено дали въздействието върху хора с различни културна и етническа принадлежност (например върху източноевропейеца с фолклорно съзнание и върху западноевропейеца, възпитан в основите на класическите музикални принципи) остава идентично. Въпросът е отворен и за получаването на обективен отговор непрекъснато се провеждат изследвания. Такива предстоят и в бъдеще посредством сравняване на неврофизиологично равнище на особеностите на висшата нервна дейност при представители на различните култури. Независимо от резултатите на подобен род изследвания, обогатяването на асоциативните натрупвания вследствие на психофизиологичните функции остава факт, от който музикалнотворческото съзнание единствено може и трябва да се възползва⁹.

Като пример за специфична комбинация от сетивност, провокираща асоциативност и оттам – образност може да бъде дадена творбата на Бенжамин Ланг (1976) *Каньонът Олфуза* за шест перкусиониста, три пиана и челеста. Написването на творбата е провокирано от визуален стимулен импулс, и по-конкретно – от зримото възприятие на голямо пространство. Друга сетивност, допълваща формираната и асоциирана образност, е усещането за *вятър и движеща се водна маса* – активирани са рецепториката за допир и усетът за *топло-студено*. Този вид творчески стиму-

⁸ **Link**, Gudula. Ruhe in der Bewegung: Chinesische Philosophie und Bewegungskunst. Berlin, 2006, S. 18–22; **Kornel-Markula**, Attila. Stille als Ambivalenz moderner chinesischer Musik. Berlin: Waxmann Verlag GmbH, 2022, S. 22 – 30.

⁹ **Altenmueller**, Eckard, Renate **Klöppel**. Die Kunst des Musizierens. Von den physiologischen und psychologischen Grundlagen zur Praxis. Hannover: Schott, 2018, S. 44 – 45.

ли са двигатели на музикалнотворческите съзнания и на други композитори, от други епохи и стилове, като именно асоциативността дава този вид обобщение и възможност за художествено претворяване на първичния рецепторен сигнал. В известен смисъл хипотетично може да се изведе следният логикоасоциативен път от първичното дразнение до художественото претворяване: 1. физиологично въздействие върху нервната клетка – 2. формиране на първична асоциация – 3. достигане до музикално претворяване. Особеност на този път е фактът, че творческото съзнание непрекъснато прескача от равнище в равнище, като обогатява, обобщава и се базира на въображението, регистрирайки и допълвайки чрез нотите, редактирайки и редуцирайки онази информационнотворческа субстанция, която в момента смущава музикалното преживяване. Превключването от едно равнище на сетивността в друго е изначално условие за функционирането на всяка психика. Творческото съзнание се различава по спонтанността, задълбочеността, богатството, пълнотата на тези „превключвания“. От гледна точка на изследванията на висшата нервна дейност това е феноменът *функционална невропластичност*¹⁰. А от музикалнопедагогическа гледна точка превключванията оформят нов ъгъл, който във всички случаи е разширен, но и коригиран, т.е. отделните равнища на превключвания понякога имат „изместващ ефект“. Определена асоциация може да заглуши или видоизмени друга. Но този вид своеобразен коректив, който висшата нервна дейност осъществява върху себе си, предполага нови и нови невропластични формирования чрез езика на изкуството, своеобразно обогатяващ асоциативния поток. За това междинно съждение ще стане въпрос и по-нататък. Интересно е друго – след съответното асоцииране, резултат от първичен сетивен импулс, вследствие от музикалното мислене и въображение, а и от паметовите натрупвания, се достига до „рационализиране“ на първичната сетивност. Това означава, че вече първичното дразнение се обогатява и при следващи такива то се възприема обогатено в

¹⁰ При някои сетивности има комбинация от кора и подкорие, а при всички художественотворчески асоциации има взаимоотношение между кората и подкорие.

резултат от предишни паметови натрупвания. Връщайки се към Бенжамин Ланг, можем да отдадем значимото на споделения от него сетивен аспект на творчеството, изразяващ се в непрекъснатата вариативност на усещането за допир с вятъра – от ярка осезаемост до недоловимост, като интензитетът се мени при всеки следващ контакт на автора с музикалната творба. Тук може да бъде привлечена идеята на Назайкински за *вариативността* на музикалното възприятие. Много интересен факт в случая е сякаш напълно пасивната, изключена, игнорирана от реципиента сетивност, която подтиква композитора към написването на музикалната творба. Този първичен импулс е заглушен от асоциативно-мисловния феномен.

Прозвучаването на встъплението на творбата *Каньонът Олфуза* има по-скоро обобщено-описателен характер спрямо грандиозността и монументалността на звуково пресъздавания обект – каньона Олфуза. Характерната непрекъснатост на каньона във физичен и геологически аспект в случая композиционно е пресъздадена от прозвучаване на кратък времеви момент, след което следващите прозвучавания щрихират характерни детайли от пространствените възприятия. Краят на творбата в известна степен повтаря началото, което дава една рамка и затвореност, а по отношение на възприятието – завършеност на образа¹¹.

Много интересни, макар и иновативни не толкова музикално, колкото чисто сетивно-асоциативно, са творческите опити на композитора Mark Barden (1980)¹². Произведенията на този автор са натоварени с реакции на вътрешната сетивност. Степента на присвиване на ларинкса (1) и постигнатото вследствие на това

¹¹ Творбата би могла да бъде чута на следния линк: https://www.youtube.com/watch?v=vnM5kavajEw&ab_channel=hmtRostock (посетен на 08. 10. 2023). В подобен смисъл е и анотацията за произведението в бууклета на CD със съвременна музика “Ondes” в изпълнение на Lugano Percussion Ensemble. Това е първият запис, направен на творбата, създадена през 2018 г .

¹² Mark Barden (1980) е американски композитор, автор на концертна музика и звукови инсталации, както с, така и без живо представяне, който в творчеството си разглежда звука като преобладаващо физически феномен.

синкретично асоцииране на звуковия материал (2), при което, върху основата на имитативността, реципиентът натоваарва рефлекторно физиологията на своя гласов апарат (а паралелно – и своята вътрешна сетивност) е резултат от пряко въздействие по невронен път. Информацията за провокираната художествена образност се получава в случая директно от рецепторите на ларинкса на реципиента.

В интервю – част от авторски филм-творчески портрет на Марк Барден – композиторът споделя: *„да разбере, че изпълнителите, които не са професионални певци, в хода на самото изпълнение търсят и експериментират с гласовия си апарат, за мен, като композитор, е много важно. Важно е те (певците, бел. моя, Д. Д.) да не са удовлетворени докрай от своето изпълнение. Като резултат, неудовлетворението се пренася, охудожествява и съответно обогатява и разнообразява композицията. Певците ми стават съавтори“*¹³. В същия филм-портрет композиторът аргументира съзнателния си стремеж за отдалечаване от барока, класицизма и романтизма като стилове. Като пианист, той отлично познава художествените им принципи, но неговата цел е да ги разшири – той споделя, че *„превърща дефекта в ефект“*: *„... използвам за моите творби непрофесионални изпълнители, защото добрите професионалисти са минали по едни и същи пътища, като дефинирайки за грешка определени звучащи субстанции, просто не са се докоснали до особеностите на художествения им елемент“*¹⁴.

Разбира се, този вид импулси, провокиращи към творчество, могат да се погледнат критично, защото в известна степен изменят изначалната природа на музикалното изкуство като художествен (а не автокомуникативен) феномен. Но интересното е друго: реципиентът, чувайки пеене със свит ларинкс, провокиращо напрежение в неговия гласов апарат, възприема съответното звучене като чисто сетивно, соматично явление. По чисто имитативен път това напрежение се проектира, преживява, чувства в гласовия апарат на възп-

¹³ **Barden**, Mark. Portraetfilm Mark Barden, 2017.

¹⁴ Пак там. Преводът от немски е мой, както и всички, включени до момента в текста.

риемащия – реципиентът свива фината мускулатура на своя гласов апарат, което напрежение, активирайки рецепторите за вътрешна сетивност, формира образността. За прецизирането на този вид взаимовръзки се използва електромиографията, която води до интересни резултати, предмет на бъдещи изследвания.

Като възможен пример за *връзката сетивност – асоциативност*, от една страна, а от друга – творчество, може да бъде дадена оригиналната оркестровата пиеса на японския композитор Тоширо Маюцуми *Музика със скулптура (Music with sculpture)*¹⁵. В музикалнотворческото си съзнание авторът генерира и разработва идеята за пресъздаване на скулптурно-монументално въздействие чрез средствата на чисто музикалната изразност и възможностите ѝ за специфично въздействие на звуковата картина. Тази специфична интерпретация на системата на музикалния език предизвиква интересни асоциативни връзки и образност при възприемане от студенти, които са ориентирани към изобразителното изкуство, като тук се представя авторефлексията на 34-годишен реципиент, който е скулптор с висше образование по монументални и пластични изкуства: „*възприемам творбата като скулптура, притежаваща и живописни елементи, допълващи монументалността и усещането за пространственост и величие. Краят няма ефект на обобщение, а в по-голяма степен представлява резултат от осмислянето на пространството – пространството на деня, мек, сладък, дневен допир с аромат на играещи си животни и вкус на челеста*“¹⁶. От подобна вербализация на възприятието е видно, че то осъществява важна асоциативно-смислова връзка – възприемащият е подготвен в областта на психология на изкуството – той е наясно с монументалния принцип, сам той е и автор на скулптурни творби. Музикалнотворческото съзнание провокира многопосочна многопластова асоциативност. Всяка асоциация предполага следващата, като

¹⁵https://archive.org/details/lp_pittsburgh-overture-music-with-sculptu_krzysztof-penderecki-toshiro-mayuzumi-j/disc1/01.02.+Music+With+Sculpture.mp3 (посетен на 22. 06. 2023).

¹⁶ Методът на изследване е беседа, която е проведена през 2023 година, с брой на участниците под мое ръководство двадесет и трима.

е възможно и връщане назад. При анализирането от страна на реципиента той проправя връзки между несъседни асоциации. Пример за това е действието на принципа в пластичните изкуства (напр. скулптура) малките детайли да се оформят като единно цяло и с това да се достига до тяхното обобщение като образ в творбата, оттам – естествено – и във възприемащото я творческо съзнание. Ако и в скулптурата малките детайли да се обединяват, без да се изобразяват конкретно, при музикалната *провокация* възприятието е различно – звуковият детайл присъства, а асоциативно-сетивната връзка е визуална и базирана върху синестезията като феномен.

Взаимовръзката *сетивност – отворена асоциативност* е интересно научноизследователско направление, имащо общо с много сфери в изкуството, музикалната психология и естетиката, както и с неврофизиологичните първопричини и комплексните измерения на общото и художественото възприятие. Съотнасянето ѝ със стила в музиката обогатява възможните насоки за художествени търсения от страна на музикалнотворческото съзнание.

ЛИТЕРАТУРА

Солертински, Иван. Романтизмът, неговата обща и музикална естетика. София: Наука и изкуство, 1963.

Alpermann, Raphael. Vortrag über die Besonderheiten barocker Interpretation und musikalischen Denkens. Blankenburg: Kloster Michaelstein, 2004.

Alpermann, Raphael. Vortrag über die Besonderheiten barocker Interpretation und musikalischen Denkens. Blankenburg: Kloster Michaelstein, 2005.

Altenmueller, Eckard, Renate **Klöppel**. Die Kunst des Musizierens. Von den physiologischen und psychologischen Grundlagen zur Praxis. Hannover: Schott, 2018.

Eitelfridrich, Tom. Interpretationsprobleme der Barockmusik. Manuskript. Blankenburg: Kloster Michaelstein, 1991.

Kornel-Markula, Attila. Stille als Ambivalenz moderner chinesischer Musik. Berlin: Waxmann Verlag GmbH, 2022.

Link, Gudula. Ruhe in der Bewegung: Chinesische Philosophie und Bewegungskunst. Berlin, 2006.

ЕЛЕКТРОННИ ИЗТОЧНИЦИ

https://www.youtube.com/watch?v=vnM5kavajEw&ab_channel=hmtRostock (посетен на 08.10.2023).

https://archive.org/details/lp_pittsburgh-overture-music-with-sculptu_krzysztof-penderecki-toshiro-mayuzumi-j/disc1/01.02.+Music+With+Sculpture.mp3 (посетен на 22.06.2023).

ЖАНРОВИ ПАРАМЕТРИ НА МУЗИКАЛНИЯ СТИЛ

*Зорница Димитрова**

GENRE PARAMETERS OF THE MUSICAL STYLE

Zornitsa Dimitrova

Abstract: Style and genre are categories within musical science that are linked to the philosophical concepts of quality and function. They share essential characteristics, manifested uniquely in each. Genre typifies by establishing specific parameters that “sift” stylistic features, while style individualizes the typological parameters of genre. In an interpretive aspect, situations related to genres with emphasized practical function should prioritize the genre factor in the performer’s vision. In situations linked to a more general genre interpretation, the stylistic factor takes precedence, especially when discussing works composed after the 17th century. The execution of pieces from earlier epochs follows the logic of the genre. Teaching genre or style without considering their mutual dependence leads to a one-sided approach and a lack of understanding of their organic connection. An indispensable element in education should be their historical study through synchronous comparison.

Keywords: *musical style, musical genre, interpretation, music theory*

Гл. ас. д-р Зорница Димитрова – сектор „Музика“, изследователска група „Музикална култура и информация“, Институт за изследване на изкуствата – Българска академия на науките;
e-mail: dimitrovazornitsa79@gmail.com

Във фокуса на настоящата разработка е въпросът доколко жанрът в условията на конкретно произведение задава параметри на стила. Понятията „жанр“ и „стил“ тук функционират със статут на категории в музикалната наука. В съвременното разбиране за тях се откриват общи параметри – например **и стилът, и жанрът са обвързани с трактуването на музикално-изразните средства**. Също така, за да бъде идентифициран конкретен жанр или стил, по отношение и на двете категории е необходимо да се констатира **проявата на повтарящи се в редица творби моменти, които посредством количествени и качествени критерии се обособяват като характеристики на дадения жанр/стил**.

Тези две специфики могат да бъдат проследени и през някои дефиниции за стил и жанр. Например в австрийския музикален лексикон е дадено следното определение за стил: *„Стил в музиката е съчетание от моменти, повтарящи музикалните методи за художествено конструиране на различни нива на конкретизация. Формира се чрез повтаряща се проява на определени мелодични фрази или хармонични последования, както и чрез доминирането на общи принципи, например основополагащата функция на баса или тенденция към форсирано звучене“* (подч. мое, З.Д.)¹. Повторението е и една от първите характерни за жанра специфики, която се разглежда в енциклопедията *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: „*Жанровете се основават на принципа на повторението. Те кодифицират минали повторения и насърчават бъдещи повторения*“².

Списъкът с дефиниции на жанра и стила, които практически се основават на едни и същи характеристики, може да продължи безкрайно дълго, но ще се спра на само още два примера от руската музикална наука.

В своя труд „Стилът и жанрът в музиката“ Назайкинский

¹ Eybl, Martin. Stil – In: *Österreichisches Musiklexikon online*. Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, <https://www.musiklexikon.ac.at/ml?frames=no> (посетен на 05.05.2023).

² Samson, Jim. Genre. – In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40599> (посетен на 05.05.2023).

дава следното определение за музикален стил: „... това *отличително качество на музикалните творби, влизащи в една или друга конкретна генетична общност (наследство на композитора, школата, направлението, епохата, народа и т.н.), което позволява непосредствено да се усети, разпознае, определи техният генезис и се проявява в съвкупност от всички свойства на възприеманата музика без изключения, обединени в цялостна система около комплекса от отличителни характерни признаци*“³. В тази дефиниция са ключови няколко момента. На първо място **определянето на стила като качество на практика доказва категориалната същност на понятието, тъй като я обвързва с философската категория качество**⁴. От специален коментар се нуждае и частта от дефиницията, която се отнася до всички свойства на възприеманата музика. На практика чрез това словосъчетание са обхванати всички аспекти на стила, функциониращи на различни нива в музиката. Във връзка с разглеждания проблем ще посоча, че към музикалните свойства Назайкинский причислява и подбора на музикалните средства⁵.

За жанр Назайкинский предлага две дефиниции – първата, изведена през призмата на класификационните критерии за типове жанрове, и втората, инспирирана от идеята да се дефинира понятието, като за отправна точка се вземе значението на жанра като категория, за да се извлече систематизация и типология. И в двете определения присъстват моменти, които биха могли да бъдат свързани със същностните характеристики на стила. В първата дефиниция като един от критериите за разграничаване на жанровете са посочени „*условията и средствата за изпълнение*“, които пряко насочват към стила като „начин на изра-

³ Назайкинский, Евгений. Стил и жанр в музике: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003, с. 20.

⁴ За повече информация относно философската категория „качество“ вж. Никифоров, А. Л. Качество. – В: *Новая философская энциклопедия: в 4 т.* / Институт философии РАН; Национальный общественно-научный фонд. Москва: Мысль, 2010. <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0140b25e3b350ce9bc35a140> (посетен на 23.05.2023).

⁵ Назайкинский, Евгений. Стил и жанр ..., с. 23.

звяване“, т.е. интерпретацията. Второто определение представя жанра като „многосъставна, съвкупна, генетична (може да се каже даже генна) структура, своеобразна матрица, по която се създава едно или друго художествено цяло“⁶. По същността си тази дефиниция неминуемо би съдържала и матрица на музикалните средства, за които изследователят говори във връзка със стила, защото и жанрът, и стилът са разпознаваеми именно през тях.

От изложеното дотук става ясно, че **проследяването на взаимовръзките между жанра и стила обезателно изисква изследването им да се основава на проучвания на различни нива и да се обърне внимание както върху спецификата на онези от характеристиките, които са общи за двете категории, така и на тези характеристики, които ги отличават.**

В същността си **жанрът** е понятие, с което в даден исторически момент се обозначава **тип класификационна система** на музикални произведения с общи характеристики, утвърдили се в хода на историческото развитие на музикалното изкуство като типични за конкретния жанр⁷. Именно поради тази причина може би най-ясната дефиниция за жанр би била описанието на типовете класификационни критерии и начина, по който те обединяват в класове определен вид⁸ произведения, всяко от които е изминало конкретен исторически път към момента на дадена класификация. Следователно самите жанрови признаци не са унифицирани във времето. Ако разгледаме, например, групиранияте от Преториус (1571 – 1621) в третия том от трактата му „*Syntagma musicum*“ по определени критерии музикални произведения, ще установим, че всъщност класификационната му рамка стъпва

⁶ Пак там, с. 95.

⁷ Още в началото на текста си за жанра в „Голям лексикон на музиката“ Зайдел посочва, че „*Като класификационна категория жанрът стои ориентировъчно в центъра между общото понятие за музика и отделното произведение*“. (Вж. Seidel, W. Gattung. – In: *Das große Lexikon der Musik in acht Bänden*. Bd. 3. Marc Honegger, Günther Massenkeil (Hg.). Freiburg i. Br. u. a.: Herder, 1978, S. 236.)

⁸ Думата „жанр“ е с латински произход – латинското *genus* означава вид или по-рядко се превежда като род.

изцяло на текстовите критерии, мястото на изпълнение, целта и националните специфики на произведението⁹. Но ако се позовем на съвременните критерии¹⁰, много от различните за Преториус типове „песнопения“ ще се окажат в една жанрова разновидност (например – песен), която няма да отчита характерните за отделните епохи признаци. Това съответно прикрива за нас някои специфични исторически проявления на връзката жанр – стил.

След като проблемът за взаимоотношението жанр – стил се оказва сложен не само от гледна точка на статичното им дефиниране (в което често се достига до неясно разграничение), но и от гледна точка на историческата динамика (в която, както вече се загатна, отношенията ще се оказват променливи), е изключително важно да се изведат онези характеристики на стила, които могат да идентифицират връзката му с жанра.

За целта тук ще представя авторова концепция за стил, формирана в резултат от няколкогодишна работа по превода и изследването на труда на Гвидо Адлер „Стилът в музиката“. **Стилът** представлява комплекс от множество елементи, които са от различни функционални равнища (музикален материал, композиторска техника, форма и пр.) и се намират в различни по тип йерархични отношения помежду си. Най-яркото доказателство за подобно твърдение е фактът, че стилът е предмет на изследване от различни клонове на музикалната теория: музикален анализ, история на музиката, хармония, полифония,

⁹ В трактата тази информация е поместена в раздела, разглеждащ музикалната терминология (италианска, френска и т.н.). За повече информация вж. **Преториус**, Михаэль. Синтагма Мусикум. – В: *Памятники музыкально-эстетической мысли. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков*. Москва: Музыка, 1971, с. 159 – 168.

¹⁰ 1) типичен подход при подбора и трактовката на определен комплекс от музикално-изразни средства в дадена група от произведения, който се характеризира с устойчивост в различните художествени епохи; 2) функция на произведението (компонент, кореспондиращ с разделението на музикалните практики на светска и духовна); 3) място на изпълнение; 4) изпълнителски състав, за който е предназначено произведението; 5) тип на процесуалността на произведението (рапсодични, сонатни, концертни и т.н.); 6) съдържание (лирика, драма епос).

музикална естетика и т.н., а в някои от академичните дисциплини от години са разработени и се прилагат стилови подходи при обучението на ученици и студенти. Чрез изследванията от всяка една област се разкриват различни характеристики на стила, които би трябвало като резултат да обхванат неговата цялост¹¹.

Говорейки за **стила**, е необходимо да се отбележи, че една **от най-ярките му характеристики**, която е интегрирана в музикалната наука от литературата и води началото си от Античността, е **двойкото му разбиране като „начин на писане“ (modus scribendi) и като „начин на говорене (изразяване)“ (genus dicendi)**¹². В условията на тези две същности на **стила** функционират всички възможни и известни днес **негови трактовки като: исторически стил, индивидуален стил, стил на дадена школа, национален музикален стил и т.н.** (вж. Таблица 1).

¹¹ Може би именно това очакване стои в основата на следната мисъл на Пенчо Стоянов: *„Изучаването на стиловите системи може да бъде пълноценно и смислено, когато се базира на конституиращите ги чисто музикални свойства на живата, звучаща музикална материя. Звукът естествено генерира комплекси с различна величина, първичните импулси, микро-клетките, носители на енергетичен потенциал. От него излизат линиите, които генерират в хода на историческата еволюция на музикалното мислене различни видове звукови съотношения, логически взаимовръзки от различен ранг“* (вж. **Стоянов**, Пенчо. Аспекти на стила в музиката. София: Хайни, 2010, с. 74).

¹² Понятията се цитират по **Riemann Musiklexikon**. Zwölfte völlig neu bearbeitete Auflage in drei Banden. Band 3. Sachteil. Mainz: B. Schott's Söhne, 1967, S. 900, където на немски са дадени следните варианти за превод на посочените латински словосъчетания: *modus scribendi* (Art des Schreibens. Среща се и като Schreibart) и *genus dicendi* (Art des Redens. Среща се и като Redensart).

Таблица 1. Понятия, които са подкатегории¹³ на музикалния стил

	Стилет като „начин на писане“ (стилет на твореца)	Стилет като „начин на изразяване“ (стилет на интерпретатора)
Индивидуален стил	Специфичните подходи на конкретен композитор, които открояват в творчеството му неповторим „почерк“.	Претворяването („прочитът“) на авторската творба, което се характеризира с уникален, типичен за дадения изпълнител израз.
Стил на композиторска школа и рефлексите му в интерпретацията	Общи за дадена група композитори, творящи в една и съща епоха, творчески подходи и принципи.	Придържане в изпълнението към определени аспекти, свързани с характерния за школата композиторски стил.
Национален стил	Характеристики на композиторското творчество, които респондират с традиционната музика на дадена нация.	Определени тенденции в интерпретаторското изкуство, в които прозират национален темперамент и светоглед (напр. принадлежността на даден певец към италианска, руска, френска, немска и т.н. вокална школа).
Исторически стил	Характерни за конкретен исторически период доминиращи в творчеството художествени принципи.	Стремж към и концепция за автентичност на изпълнението.

От приведената в *Таблица 1* информация се разкриват и принципните разлики при трактовката на двата едновременно функциониращи в музикалното изкуство аспекта на стила, които произтичат от изначално различната им цел – в първия случай става въпрос за написване на творба, а във втория – за нейния „прочит“. **В условията на тези два основни аспекта на стила се трактуват и всички понятия, кореспондиращи със стиловата същност, като: композиторска техника, подбор и употреба на музикален материал.** На това ниво връзката е подчинена на аспекта стил като „начин на писане“, тъй като именно той задава, образно казано, художествената семантика на произведението. Интерпретацията разглежда същите тези понятия, но вече в контекста на претворяването и предаването на кодираната от

¹³ Понятията, които тук се въвеждат като подкатегории, се считат от някои автори за разновидности на стила. Напр. **Назайкински**, Евгений. Цит. соч., с. 21.

композитора със средствата на музиката информация.

Всичко, казано дотук за стила обаче може да се изпълни с конкретно съдържание единствено чрез разглеждането му като историческо явление, т.е. от гледна точка на състоянието му **в точно определен исторически момент**. За това и съществува „подкатегорията“ исторически стил, в рамките на който се случват всички други подкатегории. И тук можем да забележим една съществена разлика в осмислянето на категориите стил и жанр: **ако при жанра всяка по-нова класификация сякаш поглъща и преобобщава предходните, то при стила с отдалечаване във времето стават все по-видими историческите стилови проявления**. Затова може да се каже, че **стилт е функция на времето, а жанрът в известен смисъл е функция на пространството, което обитават времевите явления**. Не е случайно, че в таблицата по-горе различните категории на стила бяха разгърнати вертикално, докато една жанрова класификация ще се представи хоризонтално. Ето защо много важен момент в опита за разкриване на жанровите параметри на стила е **синхронното проследяване на знанието за жанра и стила в дадено историческо време**.

В историческите епохи жанрът и стилът установяват различен тип взаимодействия. Ще посоча два ключови примера в подкрепа на това твърдение. По отношение на музиката на барока изследователката Марина Лобанова посочва, че в понятието „стил“: „... се е влагало твърде размито съдържание. Интуитивно се отгатвало, че е открито ново музикално измерение, но неговите закони все още не били формулирани. Постоянно „стилът“ се смесвал с „музика“, „маниер“, „жанр“¹⁴. Съществувалата в епохата на барока стилова класификация потвърждава думите на Лобанова. Блестящ пример е една от бароковите стилови класификации, която се основава на жанровите параметри, подпомагащи разделянето според функциите (предназначението) на музикалното произведение: *stylus ecclesiasticus* (църковен стил), *cubicularis* (камерен) и *scenicus* или *theatralis* (театрален стил)¹⁵.

¹⁴ Лобанова, Марина. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва: Музыка, 1994, с. 165.

¹⁵ За повече информация вж. Димитрова, Зорница. Поглед към светската вокална музика от XVII – XVIII век през призмата на бароковата пред-

През тази епоха като че ли за първи път, макар и не напълно обосновано, в трактатите по музика се извежда взаимовръзката между функцията на произведението и начинът, по който да се пише такъв тип творба или ако се позовем на идеята на Назайкински, че жанрът е матрица, то в бароквата епоха за първи път на теоретично равнище се извеждат *през стила* параметрите на матрицата на конкретния жанр.

Изследвайки репертоара за лютня през XVI век, Явор Генов представя процеса на зараждането на инструменталната музика посредством адаптирането на вокални жанрове за изпълнение на лютня. От музикалнотеоретична и музикалноисторическа гледна точка този процес представлява своеобразно пренареждане на съществувалата в Средновековието класификационна подредба на произведенията по жанрови параметри. Промяната обаче засяга както мястото на изпълнение, така и начина на изпълнение (отпадането на вокалния текст), което като резултат дава една нова трактовка на композиционната структура, различна от оригиналната (вокална) и стъпваща на нов тип осмисляне на музиката и респективно води до появата на нови жанрови критерии¹⁶. Процесът по адаптацията на вокална музика за инструментално изпълнение провокира възникването на нови стилови подходи към музикалната форма и композиционната структура, **които обаче в условията на тази епоха търпят надмощието на жанра.**

В контекста на приведените примери става ясно, че: **1) в по-ранните епохи взаимоотношението „жанр – стил“ има прочит, различен от съвременния, и в много случаи понятието „стил“ се употребява като омоним, за да назове много различни явления и 2) в конкретните епохи винаги една от категориите е с водещо значение и предопределя развитието на другата**¹⁷.

става за стил. – В: *Научни трудове на Русенския университет*, 2016, том 55, серия 6.3., с. 98 – 102 и **Димитрова**, Зорница. Стилът – идея, понятие ... категория. – В: *Българско музикознание*, 2021, № 2, с. 25 – 43.

¹⁶ За повече информация вж. **Генов**, Явор. За свободните жанрове за лютня през XVI век. – В: *Инструменталната музика на Ренесанса. Студии върху репертоара за лютня*. София: Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2022, с. 41 – 59.

¹⁷ Докато в периода на Средновековието и Ренесанса жанрът е водещ (т.е.

За да се обхванат отношенията между жанра и стила, при съпоставката на двете понятия ще се разграничат две гледни точки – първата от позицията на автора (вж. *Таблица 2*) и втората от позицията на изследователя (вж. *Таблица 3*).

Таблица 2. Съпоставка между понятията жанр и стил на ниво писмен артефакт (музикално произведение) през призмата на твореца

Общи компоненти	Жанр	Стил
Музикален материал	Подборът и употребата на музикалния материал като съвкупност създават типични повторими характеристики за конкретния жанр или жанрове.	Стиловата специфика на музикалния материал действа осъзнато или неосъзнато в условията на всеки жанр и придава индивидуална композиторска интерпретация на типичните жанрови характеристики.
Национални влияния	Композиторите често подбират характерни национални жанрове от гледна точка на творческите си намерения.	Националната специфика на композиторския стил дава съзнателни или неосъзнати отражения върху работата с който и да е жанр , освен в случаите, когато с конкретна художествена цел е предприета стилизация или работа по модел.
Форма	Жанровите параметри често предопределят формата.	Много често композиторият формообразува, включително и „против“ жанровата логика в съответствие със своя стил и творческите си намерения.
Характер (жанров показател лирика-епос-драма)	Много често творецът залага на даден жанр заради типичните му изразност и характер.	В рамките на своя стил и творчески намерения в даден жанр композиторият може да осъществи нетипични за него изразност и характер.

ценността на произведението се определя по степента на съответствието му на жанровите изисквания), то в наши дни сме свидетели на обратното явление, където стилът поражда жанр (например в сферата на популярната музика). Съвременните процеси в популярната музика породят отново терминологичен конфликт, свързан с употребата на понятията „жанр“ и „стил“. За повече информация вж. **Moore, Allan**. *Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre*. – In: *Music & Letters*, Aug., 2001, Vol. 82, No. 3, p. 432 – 442. <https://www.jstor.org/stable/3526163> (посетен на 19.05.2023).

От таблицата може да се направи следното обобщение: **жанрът типологизира изразните средства и формата, стилът ги индивидуализира**, понякога и „срещу“ логиката на жанра. Типологизиращата сила на жанра по-горе бе обоснована и в исторически аспект.

*Таблица 3. Съпоставка между понятията жанр и стил на ниво писмен артефакт (музикално произведение) през призмата на изследователския прочит*¹⁸

Общи компоненти	Жанр	Стил
Музикален материал	Подбранят и използван музикален материал като съвкупност насочва към конкретния жанр (или жанрове), т.е. в условията на творбата жанровият параметър е унифициращ възприятието.	Стиловият подбор и употребата на музикалния материал действат диференциращо , т.е. пряко насочват към специфичния за даден композитор подход спрямо жанра.
Национални влияния	Жанровите параметри (главно в танцовите и песенни жанрове) служат за разпознаване на национална принадлежност (на композитор, на герой, образ, послание).	По определени специфики на музикалния материал може да бъде усетена по-конкретно или по-общо национална принадлежност , независимо от жанра.
Форма	Жанровите параметри задават прогноза за музикалната форма.	Стилът е разпознаваем и по трактовката на формата.
Характер (жанров показател лирика-епос-драма)	Някои жанрове притежават ясно изявен характер.	По изпълването на даден жанр с нетипичен за него характер може да бъде разпознат определен стил.

От приведената таблица става ясно, че **в стила на дадено произведение, респективно композитор, осезаемо присъстват жанрови параметри, които са разпознаваеми във всеки съществуващ стил, независимо дали композиторият е приложил в творческия си замисъл всички характеристики, типични за конкретния жанр.** Ако насочим оптиката към жанра и при-

¹⁸ Таблицата описва работата на изследователя с писмения артефакт, т.е. не предполага възпроизвеждането на произведението.

съствието в него на даден стил, то трябва да се отбележи, че „Формалните архетипи и стилистичните схеми може и да са съставна част от даден жанр, но в никакъв случай не са еквивалентни на него. Всъщност може да се каже, че жанрът, който се стреми към стабилност, контрол и окончателност на значението, се противопоставя на идиоматичното разнообразие и еволюционните тенденции, характерни както за формата, така и за стила“¹⁹.

Тук закономерно възниква въпросът, съществува ли ситуация, особено в съвременните условия, когато жанрът би направил стила на композитора изцяло неразпознаваем. Подобен пример на жанрова доминация откриваме в творчеството на Лазар Николов. *Пример 1* едва ли може да се счита за илюстрация на композиторския стил на Лазар Николов, за който е характерна специфична трактовка на музикалния материал (вж. *Пример 2*). В първия случай композиторът отстъпва от своя „начин на писане“ в името на приложността на жанра на произведението, което днес е една от най-популярните детски песни. Така тези два примера стават абсолютно несъпоставими, тъй като в първия авторът се съобразява с конкретното приложение на произведението и съзнателно изключва от писмения артефакт всички онези елементи, които дисонират на „матрицата“ (по израза на Назайкинский) на жанра, а в условията на оперния жанр той реализира целия спектър на индивидуалния си стил.

Пример 1. „Мила моя мамо“ по текст на Иван Генов и музика на Лазар Николов



¹⁹ Samson, Jim. Genre. – In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40599> (посетен на 19.05.2023).

Пример 2. Из оп. „Прикованият Прометей“ – Пролог (встъпление на Прометей)

p Allegretto *mp* *p*

Све - щен е - фир и ве - тро - ве - раз -

mp ви - хре - ни, вий, из - вор - ни во - ди и

вий, ус - мих - на - ти въл - ни вмо - ре - то!

Темата за прочита на писмения артефакт неизбежно ни води към връзката между **стила като „начин на изразяване“ (интерпретацията) и жанра**. Тук ключовият въпрос е дали жанрът повлиява изпълнението и ако отговорът е положителен, до каква степен определя интерпретаторската визия? Тези въпроси са предмет на дискусии, но тук ще се опитам схематично да поставя някои основни акценти.

Един много важен момент е свързан с нееднозначното решение на въпроса, породил различни възгледи сред изпълнители, учени и композитори, дали изпълнителят трябва да интерпретира съдържанието на музикалното произведение, или неговата дейност се състои единствено в озвучаването на зададената в писмения артефакт информация (вкл. и конкретни насоки за изпълнението като темпо, динамика и т.н., определени от дадения композитор, ако са налични)²⁰. Този проблем рефлектира изначално върху стиловата теория, тъй като, ако противниците на интерпретацията обосноват и докажат тезата си, на практика музиката ще е изкуство, в което стилът ще функционира без второто си значение като „начин на изразяване“. Следователно под въпрос ще е обосновката на огромен масив от знания, формиращи именно през призмата на двоякото разбиране за стила. И в този случай за представянето на жанровите параметри на стила ще отговаря единствено композиторът в рамките на писмения

²⁰ За повече информация вж. Драганова, Росица. Музицирането. Аспекти. София: Институт за изкуствознание, БАН, 2007, с. 12 – 13 и 15 – 17.

артефакт, където евентуално ще има насоки към изпълнителя (в случай, че произведението е съвременно), но доколко те ще бъдат обективни, би било тема на отделна дискусия.

Тези диаметрални позиции формират противоположни лагери, между които се оформя и една средна група, представляваща междинните възгледи, в основата на които „... *стои убеждението, че партитурата не може да съдържа пълния набор от намерения на композитора (съзнателни и подсъзнателни), да не говорим за пълния набор от значения, които едно произведение може да изрази. В зависимост от възгледите си за тези съображения учени, изпълнители и преподаватели смятат, че изпълнителите имат правото и/или отговорността да тълкуват указанията на партитурата, да разкриват и предават нейните значения в съответствие с редица променливи (структурни, изразни, референтни, исторически стилове и т.н.)*“²¹. В този дух е изказаната от Росица Драганова идея за прочита на изпълнителя/интерпретатор, в която изследователката извежда една много важна специфика на авторовия писмен артефакт – неговата специфична затвореност „... *оригиналът в музиката е неповторим, своеобразен музикален метатекст. При промяна на параметрите на музикалното преживяване в периода след създаването и фиксирането му в партитурата той се оказва специфично затворен в себе си. И затова неговият прочит като конкретен текст от изпълнителя/интерпретатор, както и възникването на междутекстови връзки при всяко поредно музициране, са в случая неизбежен, характерен за музиката като вид изкуство знак за взаимодействие между композиторския оригинал и възприятието на публиката*“²².

И все пак, докъде точно се простира влиянието на жанра в стиловата интерпретация на дадено произведение? Отговорът на този въпрос не е еднозначен и до голяма степен зависи от кон-

²¹ **Silverman**, Marissa. Musical interpretation: philosophical and practical issues. – In: *International Journal of Music Education* 2007; 25; 101. <http://ijm.sagepub.com/cgi/content/abstract/25/2/101> (посетен на 19.05.2023).

²² **Драганова**, Росица. Музицирането. Аспекти. София: Институт за изкуствознание – БАН, 2007, с. 42 – 43.

кретната творба и епохата, в която е написана. Тук ще се ограничи единствено с наблюдението, че **в по-ранните епохи жанрът е доминирал и унифицирал изпълнителската практика, докато от XVIII век насам на преден план излиза уникалността на трактовката на жанра от всеки конкретен композитор, което предоставя възможността на изпълнителя/интерпретатор да представи по-скоро стиловия „прочит“ на жанра.** Разбира се, тук е необходимо да се направят някои уговорки, които ще демонстрирам и с два конкретни примера от творчеството на Брамс.

Съпоставям произведения, принадлежащи към жанра на художествената песен. Изхождайки от горното твърдение, че в по-ново време интерпретацията е насочена повече към това да представи стила на композитора, а не жанровите характеристики, би следвало подходът към двете цитирани произведения да е един и същ. Но на практика това не е така. Причината за това се корени във факта, че „Приспивна песен“ на Брамс насочва към много ярка приложност, въпреки че по същество е художествена песен. Композиторът, изграждайки произведението, се позовава на един от най-характерните за западноевропейската музикална традиция белези на приложния жанр приспивна песен – тривременността, за чиято значимост като класификационен критерий Росица Драганова пише: *„Позоваването на тривременната пулсация понякога намира място даже в самата дефиниция на жанра... Нещо повече, може да се каже, че всяка равномерна тривременна пулсация се свързва далеч по-ясно с идеята за равномерното полюляване на люлката“*²³. Второто произведение е от цикъла песни оп. 32 и предоставя възможност на интерпретаторите чрез изпълнението да акцентират върху стиловите специфики на песенния жанр при Брамс, чрез които той неизменно е разпознаваем.

²³ **Драганова**, Росица. Приспивната песен – традиционни и популярни примери от европейското минало (опит за съпоставка на етнологичните особености). – В: *Изкуствоведски четения. Изкуството в Европа: модели и идентичности*. София: Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2019, с. 525 – 526.

Пример № 3. Съпоставка на „Приспивна песен“ и песен оп. 32 №1 (“Wie rafft ich mich auf in der Nacht”) от Йоханес Брамс

Zart bewegt

p

Gu-ten A - - bend, gut' Nacht, mit

p

Andante

Wie rafft ich mich auf in der Nacht, in der

p pesante

cresc. poco a poco

Nacht, und fühl - te mich für - der, mich für - der ge - zo - gen,

По повод разгледаните примери ще се позова и на забелязаното от Зайдел за жанра – в по-старите представи, до XVIII век, отделните произведения „възникват като примери за техните жанрове и почти не се забелязват сами по себе си. Тяхното качество зависи от чистотата, с която те осъществяват правилата за изпълнение на техния жанр“²⁴. Интересно е, че до наши дни в определени жанрове този феномен продължава да е в сила (особено в показаните образци на детската песен, приспивната песен и др.)

Като обобщение на разглеждания въпрос ще открийм няколко извода:

²⁴ Seidel, W. Op. cit., S. 236.

1. Стилът и жанрът са категории на музикалната наука, които са свързани с философските категории качество и функция. Те имат общи същностни характеристики, проявяващи се специфично във всяка от тях.

2. Жанрът типологизира, като задава определени параметри, които „пресяват“ стилите характеристики, а стилът индивидуализира типологичните параметри на жанра.

3. Теорията за жанра и стила има различна трактовка в изминалите епохи, което следва да се отчита, тъй като съществено повлиява изследванията на жанрова и стилова проблематика в конкретен исторически контекст.

4. В интерпретаторски аспект в ситуации, свързани с жанрове, които имат подчертано приложна функция, ключов за визията на изпълнителя следва да бъде жанровият фактор, а в ситуации, свързани с по-обща жанрова трактовка (която може да е и приложна, и концертна), водещ става стиловият фактор, когато става дума за произведения, писани след XVII век. Изпълнението на произведения от по-ранни епохи следва логиката на жанра.

5. Изучаването на жанра или стила без отчитане на взаимната им обусловеност носи едностранчив характер и неразбиране на тяхната органична връзка. Обезателен елемент в обучението следва да е историческото им изучаване чрез синхронната им съпоставка.

ЛИТЕРАТУРА

Генов, Явор. За свободните жанрове за лютня през XVI век. – В: *Инструменталната музика на Ренесанса. Студии върху репертоара за лютня*. София: Институт за изследване на изкуствата, 2022, с. 41 – 59.

Димитрова, Зорница. Поглед към светската вокална музика от XVII – XVIII век през призмата на бароковата представа за стил. – В: *Научни трудове на Русенския университет, 2016*, том 55, серия 6.3., с. 98 – 102.

Димитрова, Зорница. Стилът – идея, понятие ... категория. – В: *Българско музикознание, 2021*, № 2, с. 25 – 43.

Драганова, Росица. Музицирането. Аспекти. София: Институт за изкуствознание – БАН, 2007.

Драганова, Росица. Приспивната песен – традиционни и популярни примери от европейското минало (опит за съпоставка на етнологичните особености). – В: *Изкуствоведски четения. Изкуството в Европа: модели и идентичности*. София: Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2019.

Лобанова, Марина. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва: Музыка, 1994.

Назайкинский, Евгений. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва: Гуманит. изд. центр Владос, 2003.

Никифоров, А. Л. Качество. – В: *Новая философская энциклопедия: в 4 т.* / Институт философии РАН; Национальный общественно-научный фонд. Москва: Мысль, 2010. <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0140b25e3b350ce9bc35a140> (посетен на 23.05.2023).

Преториус, Михаэль. Синтагма Мусикум. – В: *Памятники музыкально-эстетической мысли. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков*. Москва: Музыка, 1971, с. 159 – 168.

Стоянов, Пенчо. Аспекти на стила в музиката. София: Хайни, 2010.

Adler, Guido. Der Stil in der Musik. I. Buch: Prinzipien und Arten des musikalischen Stils. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.

Eybl, Martin. Stil. – In: *Österreichisches Musiklexikon online*. Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, <https://www.musiklexikon.ac.at/ml?frames=no> (посетен на 05.05.2023).

Moore, Allan. Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre. – In: *Music & Letters*, Aug., 2001, Vol. 82, No. 3 (Aug., 2001), p. 432 – 442. <https://www.jstor.org/stable/3526163> (посетен на 19.05.2023).

Riemann Musiklexikon. Zwölfte völlig neubearbeitete Auflage in drei Bänden. Band 3. Sachteil. Mainz: B. Schott's Söhne, 1967.

Samson, Jim. Genre. – In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40599> (посетен на 19.05.2023).

Seidel, W. Gattung. – In: *Das große Lexikon der Musik in acht Bänden*. Bd. 3. Marc Honegger, Günther Massenkeil (Hg.). Freiburg i. Br. u. a.: Herder, 1978.

Silverman, Marissa. Musical interpretation: philosophical and practical issues. – In: *International Journal of Music Education* 2007; 25; 101. <http://ijm.sagepub.com/cgi/content/abstract/25/2/101> (посетен на 19.05.2023).

МАРШ И СТИЛ

*Теодор Димитров**

MARCH AND STYLE

Theodor Dimitrov

Abstract: The history of the march as an applied genre and as a “genre within a genre” is a topic that has attracted the interest of many researchers from various perspectives. Examining this emblematic and relatively steadfast genre can unveil unexpectedly rich material for analysis through the lens of style. The focus is on marches found in operatic and concert works by Mozart, Verdi, Honegger, and Vladigerov. The study encompasses both a historical-theoretical perspective and a pedagogical approach related to building competencies in the education of students – future music teachers.

Keywords: *genre, genre contour vibration, stylistic manifestations of the march, competency-based approach*

Изборът на марша като обект на настоящата разработка има два лични мотива. Той, от една страна, е обясним с научния ми интерес към обучението на бъдещи музикални педагози, а от друга, е вдъхновен от участията ми като хорист в оперни спектакли, по време на които маршови номера и епизоди са привличали моето внимание с оригиналните си стилови и драматургични решения.

Във връзка с първата предпоставка следва да се напомни, че още в предучилищното образование метроритмичният усет се

***Теодор Димитров** – докторант, Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“; e-mail: teodor.dim1965@abv.bg

формира чрез моториката на марша и танца¹. Възможностите на марша са оползотворени дори в една от съвременните методики за обучение по акордеон при усвояване на координацията в начален етап². Втората предпоставка, както подчертахме, разбужда интереса към многообразието от стилови решения на един жанр, който е сред най-типизираните в своите музикални характеристики. Разработката е осъществена с **методите анализ, сравнение, тълкуване (херменевтичен метод)** и с активното приложение на **историко-теоретичния подход**.

Един от най-активно изследващите жанровата проблематика български музикални теоретици – Томи Кърклийски – очертава „три системни равнища на действие и проява на жанра като цяло“:

а) „**идеален тип**, който обикновено служи като изходен пункт за разбиране и осъществяване на всички жанрови процеси. Идеалният тип е в равнище на абстракция, когато бива интерпретиран като изходен **модел** за творчество, за възприятие, като системно обобщение и пр., но е и същевременно равнище на конкретика като изразност, динамика, форма и пр., когато творчески аналитично е извеждан от една или друга **творческа форма**, когато се явява естествено следствие на живата практика.

б) **реален тип** – който живее в и чрез измененията в хода на естетическия живот, в който вибрират (подч. мое, Т. Д.) взаимодействията, обогатявайки неговата същност и неговото качество и същевременно, оставайки в рамките на определен качествен кръг. Обичайно под **жанр** в музиката се разбира именно подобен динамичен тип, който има конкретно системно-обвързващо значение в дадена културна традиция.

¹ Първа група – „марширува“, Втора група – „импровизира движения“ на маршова музика и пр. Вж.. **Наредба № 5** от 3 юни 2016 г. за предучилищното образование. В сила от 01.08.2016 г. Издадена от Министерството на образованието и науката. Обн. ДВ бр. 46 от 17 юни 2016 г. Приложение № 5 към чл. 28, ал. 2, т. 5.

² **Мандикова**, Вася. Жанров подход в обучението по акордеон на студенти от педагогически специалности. Варна: Малео-63, 2023.

*в) **взаимодействащ тип** – този, чрез който се осъществяват реални взаимодействия процеси и отваряне на жанровата система като цяло, който е граничен и различен във всеки един творчески етап, акт, момент в развитието на стила и историческото време, постоянно променящ се в хода на своите метаморфози и чрез който жанровете общуват, разменяйки генетична информация*³.

Позволихме си този по-дълъг цитат, тъй като настоящата разработка се базира на теоретичното знание за „идеалния тип“, а разглежда случаи на „реалния“ и „взаимодействащия“ като стилови проявления в музиката на различни композитори с изявена индивидуална трактовка на жанра. Неслучайно в приведенния цитат е подчертана от мен думата „вибрират“. Именно Томи Къркслийски в по-ранна своя разработка въвежда интересния термин „вibrации на контура“⁴, който се отнася до музикалната структура от гледна точка на несъвпадението между времето на структурата и времето на процеса. Тук ще предложим една адаптация на този толкова ярък и образен терминологичен израз към проблематиката на жанра. За целта ще въведем идеята за „**вibrации на жанровия контур**“ по аналогия с „вibrация на структурния контур“⁵. Чрез нея ще се съсредоточим върху композиторските открития, които създават „вibrации“ по контурите на маршовия **идеален** тип.

Характеристиките на марша при редица автори се определят почти изцяло от социалната му функция, която му отнежда съответно място в популярните класификации на Сохор, Цукерман и Беселер, за представянето на които ще се позовем на Евгени Назайкински. Сохор определя марша, песента и танца с

³ Къркслийски, Томи. Музикално-жанров анализ. Част първа. Подстъпи към музикалния жанр. София: Хайни, 2009, с. 164.

⁴ Къркслийски, Томи. Към проблема за идентификацията в изкуството. За тематичната идентификация в инструменталната форма на Йоханес Брамс. – В: *Българско музикознание*, 1993, № 4, с. 42 – 75. По: **Врангова**, Снежина. Структурно-функционална многозначност. Музикалноаналитични подходи към период и прости типове форми. София: Марс 09, 2022, с. 182.

⁵ **Врангова**, Снежина. Цит. съч., с. 141.

всичките им разновидности като масово-битови жанрове, които се отличават с *„достъпност, простота на музикалната форма, преобладаване на привичните интонации над новите“*. Цукерман го причислява към групата *„моторни жанрове“*, т.е. такива, които са свързани с движение, а Беселер го поставя сред жанровете, в които музиката е на втори план, тъй като основното ѝ предназначение е да поддържа определен телесен ритъм: *„Тази музика помага да се създаде, един вид, ритмически активно колективно битие“*⁶.

Въз основа на тези класификации се оформя рамка, която поставя изисквания към **структурата на „идеалния тип“ марш и ролята на музикалноизразните средства**. Въпреки че те са широко известни, поради активната им роля в сравнителните анализи е желателно да ги припомним:

На първо място, като най-типичен белег за жанра, пряко свързан с моторната му функция, се откроява задължителната (с редки изключения, изискващи тълкуване), делима на две, метрика с типични размери 2/4 и 4/4. Ритмическата организация на съпровода подпомага моториката, като подчертава метричните времена чрез типичното ѝ съвпадение с метричната пулсация. Характерният пунктиран ритъм придава допълнително активност и енергичност. Особено типичен за жанра е и ауфтакът. От главната приложна функция на марша – да озвучава шествие, придвижване, равномерен ход – възникват множество разновидности – *походен, строеви, срещен, траурен...* Темпото варира в широки граници в зависимост от вида – от бавно при траурния марш до 120 удара в минута във военния, съответстващо на две крачки в секунда⁷. Маршът се изпълнява на открито, което налага силна динамика (от *mf* до *ff*) и пробивна звучност в оркестъра, осигурена предимно от ударни и медни духови инструменти. Обикновено структурата е оформена от квадратни построения⁸.

⁶ Назайкинский, Евгений. Стил и жанр в музике. Учебное пособие. Москва: Владос, 2003, с. 89, 88, 85.

⁷ Пак там, с. 167.

⁸ Вж. и статията „Марш“ – В: Славова, Цветелина. Учебен диригентски терминологичен речник. Велико Търново: Фабер, 2023, с. 80.

Реалният жанров тип внася по-богата употреба на музикалноизразни средства и варианти в структурата, но въпреки това остава привлечен от „гравитацията“ на идеалния тип. Разнообразните творчески подходи пораждат вибрациите, които раздвижват жанровия контур и в някои случаи водят до устойчиви жанрови разновидности. Такъв пример е утвърдилият се в съвременните маршове среден дял (трио) с по-спокоен характер и плавност на мелодията⁹. Оказва се обаче, че маршът е в състояние да поеме много по-значими отклонения от идеалния тип, част от които ще бъдат илюстрирани с конкретни примери от творби на композитори, представители на различни стилове, като ще бъдат засегнати конкретни стилови проявления – исторически, национални, индивидуални¹⁰.

Насочваме поглед към третата част на Соната A dur (K 331) от **Моцарт**, наречена от композитора “Rondo Alla Turca” и добила известност като „Турски марш“, с напояването, че „турската тема“ е вплетена и в други негови произведения, включително и сценични¹¹. Сложната вековна история на османско-хабсбургските отношения и военното противопоставяне между тези две, на пръв поглед полюсни, цивилизации, не е препятствало взаимните културни влияния. Постепенно различни елементи от Ориента стават „модерни“, на европейските театрални сцени се появяват „турски“ теми, сюжети и образи, зазвучава музика в „турски стил“. Заслужава внимание и фактът, че Ееро Тараста включва сред устойчивите семантични полета на музиката и топоса „Турски марш“¹².

⁹ **Хоханян**, Христофор. Марш. – В: *Музыкальная энциклопедия*. Т. 3. Москва: Советская энциклопедия, 1976, с. 463. <https://www.music-dic.ru/html-music-enc/m/4865.html> (посетен на 07. 09. 2023).

¹⁰ За теоретичното осмисляне на категорията стил и различните стилови проявления вж. **Димитрова**, Зорница. Стилът – идея, понятие ... категория. – В: *Българско музикознание*, 2021, № 2, с. 25 – 43.

¹¹ **Кириллина**, Лариса. Турецкая тематика в творчестве В. А. Моцарта. – В: *Научный вестник Московской консерватории*, 2011, № 1, с. 5 – 6.

¹² **Tarasti**, Eero. Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us. (Semiotics, Communication and Cognition, 10), De Gruyter Mouton, 2012, p. 33.

В статията на Катрин Шмид-Джоунс „Еничарската музика и турското влияние върху западната музика“ се сравнява оригиналната звучност на турските военни оркестри (*mehterhane*) със стилизираните образци („ала турка“ – в турски стил), намерили място в творчеството на композиторите от Първата виенска школа: „Терминът *mehterhane* се отнася за музикален ансамбъл, сформирани за военни и церемониални цели. На Запад *мехтерската музика* и нейните аналози се наричат *еничарска музика*“¹³; „Един поглед към *мехтер оркестрацията*, пълна със силни ударни инструменти и шумни перкусии, ясно разкрива основната ѝ функция на бойното поле: да бъде много, много силна, шумна“¹⁴. Отново се натъкваме на съществения проблем за жанровата функция. Ако основното предназначение на „еничарската музика“ е да покрива огромно пространство, надделявайки над всички звуци на бойното поле, то европейският ѝ аналог следва друга цел – да съпровожда шествие, да организира и синхронизира движение. Цитирайки Ерик Райс, Шмид-Джоунс изброява следните характеристики на *мехтерската музика*:

„1. мелодията се изпълнява и пее едногласно; 2. тембърът на инструментите е по-прочувствен от този на европейските им аналози; 3. винаги се използват камбани; 4. различните видове барабани раздробяват основния метрум в различни ритмики; 5. системите макам са сложни и разнообразни; за западния слух те звучат като внезапни импровизирани промени от мажор в минор и обратно в мажор; 6. пулсацията може да бъде равномерна или неравномерна; 7. ритъмът в началото на мелодията често се изгражда от три тона в рамките на основното метрично време; 8. мелодиите се характеризират с бързи орнаментирани мотиви; 9. пиесите са близки до рондо формата и се състоят от повтарящи се части“¹⁵. Авторката добавя още: секвенции, орнаментирани пасажии с точкувани ритми, широки

¹³ Schmidt-Jones, Catherine. *Yeniçeri müziği ve batı müziği üzerindeki türk etkileri*. – In: *Rast müzikoloji dergisi*. Türkiye: Gazi Üniversitesi, 2013, Cilt 1, Sayı 1, p. 197.

¹⁴ Ibid., p. 200.

¹⁵ Ibid., p. 201 – 202.

скокове, непрекъснати шестнайсетини, „минорен макам“, някои каденцови модели и др. Катрин Шмид-Джоунс разграничава два основни вида „турскост“, като визираща конкретно творчеството на В. А. Моцарт: „Първо, „турска музика“ означава просто музика, в която се използват определени ударни инструменти, и второ, „ала турка“ означава музика, която имитира турска музика в мелодическо, хармоническо и ритмическо отношение“¹⁶.

Споменатото по-горе функционално несъответствие (участието на еничарските оркестри в битка, а на европейските – в шествие) обяснява донякъде избирателното предпочитание на западните композитори спрямо определени белези на „еничарската музика“, например широко навлезлите в европейските оркестри под нейно влияние множество нови ударни инструменти – бас барабан, страничен барабан, чинели, стоманеният триъгълник...¹⁷.

За нас обаче представлява интерес следният въпрос: когато Моцарт озаглавява своя творба „ала турка“, кои от споменатите характеристики на еничарския марш успява да адаптира към европейските музикални традиции. В третата част от цитирания клавирен сонатен цикъл, изпълнявана понякога и като самостоятелна пиеса, Моцарт е съчетал характерния си стил с войнственото звучене на „еничарските“ оркестри. Типичната за турската военна музика мощна група ударни инструменти е представена ярко в съпровода посредством остинатния ритъм и подчертаващия метричните времена бас. Но внимателният анализ на творбата разкрива и други симптоматични влияния. Мелодията е изпъстрена с характерни за еничарския стил форшлази, които подчертават допълнително пулсацията. Ауфтактовете от четири шестнайсетини се появяват там, където в европейския марш (в неговия идеален тип) много често има точкувана група на слабо метрично време. Същевременно, редом с маршовата отмереност, присъстват характерните за Моцартовия стил мелодически фигурации – възходящи и низходящи гамовидни пасажи, които осъществяват оригинална връзка с бързите орнаментирани мотиви, за които стана въпрос. Още един шрих заслужава особено

¹⁶ Ibid., p. 197.

¹⁷ Ibid., p. 205.

внимание: бе споменато, че макамите са звучали за европейските музиканти като внезапни преминавания от минор в мажор и обратно. Именно този подход – своеобразен „ладов скок“ – характеризира тоналния план на „Турския марш“.

Нека сега обърнем внимание и на формата. В цитираните характеристики на еничарските маршове бе подчертано, че те са наподобявали формата на рондо. Следователно не е случайно, че Моцарт създава именно „Rondo Alla Turca“, още повече, че според някои исторически сведения, той е имал възможност да слуша турски оркестър в оригинално изпълнение¹⁸. Тук обаче ще задълбочим наблюденията, защото Моцартовото рондо започва с епизод, а не с рефрен (В – А – С – А – В – А₁ – Coda) и така на втори план се очертава своеобразна двуделна куплетност с промяна в първия дял и варирано провеждане на „припева“ (А – В – С – В – А – В₁ – Coda), който е в ролята на рефрен – един забележителен пример за „взаимодействащ тип“ жанрово проявление, включително на равнището на музикалната форма.

Насочваме вниманието към оперния жанр чрез прочутия „Триумфален марш“ из операта „Аида“ от **Верди**. В този инструментален фрагмент композиторът е въвел нетипична за марша триолова група. Тя се явява на четвърто време – там, където слушателят по-скоро би очаквал да чуе точкувана група като „отговор“ на тази от второто време в акомпанимента. Ефектът от триолата е наистина необичаен и внася известна мекота и елегантност, дори танцов елемент, без да нарушава маршовия характер (вж. т. 1 – 3). В продължението ролята на ритъма значително нараства. Точкуваната група на второ и четвърто време в т. 4 поема върху себе си акцент, като инкрустира двувременност, предизвикваща метричен синкоп, тъй като в базисния метрум (4/4) акцентуацията се измества на слабите времена. Метричният синкоп довежда и до оригинална асиметрия в мотивната организация, тъй като в т. 5 четвъртото време остава с ефект на ауфтакт, за да се възстанови основната метрична пулсация. По този начин последният преакцентиран мотив нараства до три метрични времена (второ, трето и четвърто).

¹⁸ Кириллина, Лариса. Цит. соч., с. 11.

Пример 1. Дж. Верди, „Аида“, II действие, „Триумфален марш“



Още по-интересно е, че в контекста на нови ладово-интонационни отношения във втория дял триолата сякаш придобива нов нюанс и влиза в нова роля. Тук тя отново се явява на четвърто метрично време, но този път предхожда точкувана група на първо метрично време в следващия такт. Това „съседство“ внася известен ритмически контраст. Нещо повече – в рамките на един такт се оформя оригинален четиривременен синкоп с точкувано първо време и триола на четвърто време.

Пример 2. Дж. Верди, „Аида“, II действие, „Триумфален марш“



Всичко това протича в едновременност с въздействието на ла бемол минорния акорд, който, от една страна, е тоника на едноименната тоналност, а от друга – минорна субдоминанта на дълго звучащата доминанта. Към тези находки може да се добави и периодично възникващата полиритмия от конфликтен тип – триола в съпровода едновременно с точкувана група в мелодията.

В рамките на цялото оперно действие чрез марша се обединяват много различни музикални характеристики, като Верди запазва жанровия код, но го интерпретира всеки път по различен начин. Отделно следва да се подчертае обединяващата функция на триоловата група. Тя прозвучава в каденцовия момент на предходен хоров номер, а чрез прехода след марша подготвя танцовия номер в 4/4 с триолово движение.

Така Верди вписва една интересна страница в историята на маршовия жанр в оперното изкуство, като разкрива неограничените му възможности в образен и драматургичен план.

Със своята Симфония № 3 „Литургична“ **Онегер** оставя още една забележителна страница от семантичните превъплъщения на маршовия жанр. Симфонията е създадена в периода 1945 – 1946 година, след края на унищожителната Втора световна война, разтърсила цялото човечество. Самият автор споделя посланието, което е заложил в музиката си, така: *„В това произведение исках да изразя протеста на съвременния човек против нашествието на варварството, глупостта, страданието, против властта на бюрократичните машини, които ни щурмуват вече толкова години. Нарисувах... борбата, която се води в сърцето на човека между слепите задушавачи сили и стремежа към щастие, мир, божествен покой... В началото на третата част исках да изразя настъплението на колективната глупост. Съчиних тромави марши, за който изобретих умишлено идиотска тема, изложена първо в бас-кларинета: (...) Това е марш на роботите против цивилизованото човечество, обладаващо душа и тяло“*¹⁹.

¹⁹ **Михеева**, Людмила. Онегер. Симфония No. 3 („Литургическая“). История создания. https://www.belcanto.ru/s_honegger_3.html (посетен на 19. 05. 2023).

Пример 3. А. Онегер, Симфония № 3 „Литургична“, трета част
 “Dona nobis pacem”

Мелодията явно е прочетена като „идиотска“ от самия Онегер в огледалото на „идеалния тип“ на марша, който е съзнателно деформиран: начало със синкоп; лигатури през тактова черта; подчертано низходяща мелодическата линия от втория мотив. Във всеки низходящ мотив композиторът понижава нова степен. По тази логика можем да приемем, че маршът е замислен в дорийски лад. Дорийският лад в XX век става **знак на старинност** – той е № 1 в систематизацията на старите ладове и притежава съвършена симетрична структура, тъй като полутонът в двата дорийски тетраchorда е разположен в средата. И именно това се подлага на деформация: понижена шеста (спрямо дорийския лад); понижена пета, понижена четвърта.

В съпровода се откроява хармоническият дисонанс V – V понижена степен. Чрез нотирането и оркестрацията са подсказани два източника на този акордов дисонанс: в дървени духови – като добавен дисонанс към тоническото тризвучие; в щрайха – като бифункционален акорд (едновременно прозвучаване на тоническата квинта и терцата на вариантата на горната медианта).

При цялата натрапеност и механичност Онегер изгражда маршовата тема като шесттактов период, т.е. разрушава класическата квадратност. Така възниква една нова механична логика

и симетрия, която руши всички класически музикални ценности – знак на рушащите се нравствени ценности.

В края на настоящата разработка насочваме вниманието към „Българска сюита“ оп. 21 № 1 (1927) от **Панчо Владигеров**. Тя съдържа четири пиеси, като Маршът открива сюитата. Панчо Владигеров оставя един уникален прочит на **марша като хоро**:

1. Темпото е по-бързо от маршовото, а жизнерадостният характер се различава от типично маршовия;

2. Раздробяването на метричните времена в първата половина на такта, което въпреки изписания щрих омекотява акцента, създава впечатление за известна „припrianост“. Именно това по-бързо движение придава хороводния характер – „втурваш се“ на хоро, а не „тръгваш“ с маршова стъпка;

3. Уникална е асиметричната структура: първо полуизречение 3 + 3 и второ полуизречение 2 + 2, общо 6 + 4 такта.

Нотен пример 4. П. Владигеров, „Българска сюита“ оп. 21 № 1, „Марш“

Alla marcia (♩ = 72)

Op. 21, № 1 (1927 г.)

Piano

f *ff* *f*

ff *mf* *cresc.*



Примерите, върху които спяхме вниманието си, са илюстрация на неограничените възможности, които се раждат от творчески вдъхновяващата взаимовръзка между жанра като носител на обществената памет и стила като художествена ценност на изкуството. Предвид ключовата роля на марша в обучението по музика (заедно с танца и песента), в моята *стратегия за компетентностен подход в обучението на бъдещи музикални педагози* присъства идеята за самостоятелна избираема дисциплина „Стил и жанр“. В нейните рамки ярките примери за отношението между идеалния, реалния и взаимодействащия тип на даден жанр биха създали силен стимул за натрупване на слухов опит, за формиране на аналитични умения, както и биха съдействали при култивирането на педагогически умения за оползотворяване на музикалния материал по различни поводи в музикалното образование.

ЛИТЕРАТУРА

Врангова, Снежина. Структурно-функционална многозначност. Музикалноаналитични подходи към период и прости типове форми. София: Марс 09, 2022.

Димитрова, Зорница. Стилът – идея, понятие ... категория. – В: *Българско музикознание*, 2021, № 2, с. 25 – 43.

Кириллина, Лариса. Турецкая тематика в творчестве В. А. Моцарта. – В: *Научный вестник Московской консерватории*, 2011, № 1, с. 5 – 25.

Мандикова, Вася. Жанров подход в обучението по акордеон на студенти от педагогически специалности. Варна: Малео-63, 2023.

Михеева, Людмила. Онеггер. Симфония No. 3 („Литургическая“). История создания. https://www.belcanto.ru/s_honegger_3.html

(посетен на 19.05.2023).

Кърклисийски, Томи. Музикално-жанров анализ. Част първа. Подстъпи към музикалния жанр. София: Хайни, 2009.

Назайкинский, Евгений. Стиль и жанр в музыке. Учебное пособие. Москва: ВЛАДОС, 2003.

Наредба № 5 от 3 юни 2016 г. за предучилищното образование. В сила от 01.08.2016 г. Издадена от Министерството на образованието и науката. Обн. ДВ бр. 46 от 17 юни 2016 г. Приложение № 5 към чл. 28, ал. 2, т. 5.

Славова, Цветелина. Учебен диригентски терминологичен речник. Велико Търново: Фабер, 2023, с. 80.

Хаханян, Христофор. Марш. – В: *Музыкальная энциклопедия*. Т. 3. Москва: Советская энциклопедия, 1976, с. 463 – 467. <https://www.music-dic.ru/html-music-enc/m/4865.html> (посетен на 07.09.2023).

Schmidt-Jones, Catherine. Yeniçeri müziği ve batı müziği üzerindeki türk etkileri. – In: *Rast müzikoloji dergisi*. Türkiye: Gazi Üniversitesi, 2013, Cilt 1, Sayı 1, p. 196 – 222.

Tarasti, Eero. Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us. (Semiotics, Communication and Cognition, 10), De Gruyter Mouton, 2012.

СТИЛОВИ АСПЕКТИ В СОЛФЕЖА

*Теодора Димитрова**

STYLE ASPECTS IN EAR TRAINING

Teodora Dimitrova

Abstract: Ear training covers a wide range of musical phenomena from different historical styles and genres. After a long dominance of classical-romantic material as a basis in ear training, at the end of the 19th and the beginning of the 20th century, due to the rapid development of the musical language itself, intonation and structural elements of folklore, modern music, and jazz entered the solfege. Today, concepts such as “jazz solfege”, “ethno solfege”, “choral solfege”, etc., are already freely used, which are entirely aimed at certain genre directions in the wide musical palette.

This text is an attempt to review and evaluate the presence of stylistic elements in solfege in different practices, in different specialties, and its purpose is to set the question of the expediency of a comprehensive stylistic approach in ear training (primarily in the field of higher education).

The article examines various aspects of such a stylistic approach. Possible forms of work, aural acquisition of typical stylistic patterns and formulas to establish a certain intonation and rhythmic base for certain styles are commented on.

Keywords: *ear training, music style, stylistic approach*

Стилът е една от категориите на духовната култура, които присъстват с многобройните си значения и нюанси едва ли не

*Доц. д-р Теодора Димитрова – Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“; e-mail: teodora.dim@gmail.com

във всяка сфера от нашия живот¹. В най-общ план „стил“² означава отличително качество, форма или тип, а също може да се определи като „система от елементи“. В изкуствата тези елементи се подчиняват на единна художествена система. *„Стилът е универсална категория в изкуството с широк спектър на значението си. Неговата всеобхватност на система, олицетворяваща висшето единство, се разпростира върху параметрите на високоорганизираната художествена материя, от общите идеи и концепции, от драматургичните планове и решения, до детайлите на микроелементите“*³.

Като вид изкуство, музиката не прави изключение и стилът се явява едно от нейните най-изявени качества на музиката, като на практика много от описанията в музиката се отнасят именно до някои аспекти на стила⁴.

Относно понятията стил, стилистика, жанр в музиката

За да бъдем коректни при боравено с понятията, се налага да ги изясним в най-сбит вид, доколкото целта на тази работа не изисква задълбочаване в проблема, а само изясняване на специфични особености.

Стилът нерядко се смесва или дори необосновано замества от понятието „жанр“. **Жанрът** е вид произведение в областта на

¹ Говорим за стилове в изкуствата, литературата, в някаква дейност (например в спорта – стил на плуване), в начина на обличане, в начина на говорене, стил на учене и т.н, в обзавеждане, в характер, в мода и т.н.

² Style (F. *Style*, G. *Stil*, It. *Stile*, Sp. *Estilo*). В изкуството – начин на изразяване или изпълнение (Apel, Willi. Harvard Dictionary of Music, Cambridge, 1974).

³ Стоянов, Пенчо. Аспекти на стила в музиката. София: Хайни, 2010, с. 5.

⁴ В музикалната композиция стилът се отнася към методите на третиране на елементите – форма, мелодия, ритъм и т.н. В практиката терминът може да се приложи към отделна творба (стилът на *Тристан* сравнен с този на *Майстерзингерите*), към композитор, към вид композиция (оперен стил, симфоничен стил), към вид изпълнителски състав (инструментален стил, вокален стил), към методи на композиране (полифоничен стил, хомофонен стил), към националност (Френски стил, Немски стил), към епоха (Бароков стил, романтичен стил) и т.н. Също така, терминът често се използва и в комбинация (Бетовенов симфоничен стил, инструментален бароков стил, немски романтичен стил и т.н.). Вж. **Apel**, Willi. Harvard Dictionary of Music. Cambridge, 1974.

някакво изкуство, който се характеризира със специфични сюжетни и стилови особености⁵. Понятието обикновено обобщава характеристиките на голяма група произведения, обединени от епоха, местоживеене на авторите или други белези⁶. Концепцията за *жанра* е по-обширна от стила и определя исторически значими връзки и особености на произведения от различни форми на изкуството.

Стилистиката основно се свързва с филологическите науки, където означава наука за езика и речта, изучаваща *„закономерностите, регулиращи съотношенията и логическите връзки на елементите в знаковите системи“*⁷. По аналогия това разбиране се пренася и към музикалния език. *„Стилистика е понятие, съотносимо към конкретно музикално произведение, към неговата вътрешна структура и индивидуални художествени страни, с възможни различни стилови нюанси и отклонения“*⁸. Като обобщение П. Стоянов заключава: *„В йерархията на категориалните съотношения, стилът е висока по ранг, многоелементна система, която определя макро-рамката на художествените явления. Нейната интегрираща функция се проектира на йерархичните равнища на формиращите се в процеса на историческата еволюция индивидуален (личен или персонален), композиторски и национален и исторически стилове“*⁹.

Стил и солфедж

На пръв поглед тези две понятия рядко се свързват едно с друго, макар че в практическите занимания за слухово обучение

⁵ От френски: genre – „род“. Речник на българския език. Институт за български език, БАН; <https://ibl.bas.bg/rbe/lang/bg/%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D1%80/> (последно посетен на 20.06.2023).

⁶ Музикалните жанрове се различават по критерии като: вид изпълнителски състав (напр. инструментални жанрове, вокални жанрове и т.н.), приложение (песен, танц, марш и т.н.), драматургия (епическа, лирична) и т.н. Съществуват също класификации като религиозни и светски жанрове, забавни и класически жанрове и т.н.

⁷ Стоянов, Пенчо. Аспекти на стила ..., с. 17.

⁸ Пак там.

⁹ Пак там.

употребата на понятието „стил“ неизменно присъства по един или друг повод. Отново в труда на П. Стоянов „Аспекти на стила в музиката“ четем: *„Координатите на стила се разпростират както във висшите сфери на творческото, така и върху рутинни действия, съпътстващи ежедневието на диригента, режисьора и педагога, също така и при чисто технологически операции в решаването на задачи по хармония, полифония, в инструментацията. Акордовите връзки и последования, нормите на гласоводенето, пространственото разполагане на звуковите комплекси в една или друга степен са подвластни на стила“*¹⁰. Тук, разбира се, спокойно можем да добавим и солфежа.

Солфежът е дисциплина, която е призвана да възпитава слуха в усвояването на интонационния речник на различни стилове и епохи. Чрез музикалната материя (независимо дали откъси от художествени произведения или конструктивни примери), с която се бори в практическите занятия, солфежът е неизменно свързан с различни проявления и аспекти на стила (композиторски стил, стил на определена музикалноисторическа епоха и т.н.). Практическите задачи, свързани със слуховото и интонационното овладяване на различни елементи от музикалния език, неизменно са поставени в контекста на различни стилове или функционирането им в рамките на дадено направление. Всяка една интонация, всеки мелодически ход или съзвучие могат да бъдат натоварени със смисловите кодове на даден стил. В този смисъл не е пресилено да се каже, че стиловите белези и характеристики са един вид фундамент в музикалнотрусовото обучение. Отделен въпрос е до каква степен това се отчита и анализира в практиката.

Още в самото зараждане на дисциплината могат да се открият стилови елементи в нейната структура, цели и форми¹¹. Постепенно в по-нататъшното развитие на солфежа като основа на методическите подходи се оформя музикалният материал от

¹⁰ Стоянов, Пенчо. Аспекти на стила..., с. 10.

¹¹ Прочутите „Солфежи“ от 1802 г. за Парижката консерватория с вокализи от Л. Керубини, Е. Меюл, Фр. Госек и др. са колкото упражнения за прима виста и развитие на интонационно-слухови навици, толкова и за вокална подготовка на певци.

класико-романтичната епоха, който дълго време доминира като стандарт. В края на XIX и началото на XX век поради бурното развитие на самия музикален език, в солфежа навлизат интонационни и структурни елементи на фолклорна основа, на основата на съвременна музика, на джаза. В някои случаи те са предимно под формата на практически задачи, в други се явяват основа на цялостна методика, насочена към определени специалности. В България между 50-те и 80-те години на XX в. се появяват множество практически помагала, предимно сборници с примери за солфежиране, но също и сборници с диктовки (авторски или с художествени примери), които още в заглавията си декларират определени стилови характеристики. Такива са например „Солфежи – мелодии от стари майстори. Музикално исторически паметници“ от К. Попдимитров и К. Константинов¹², „Солфежи из творчеството на романтиците“ на К. Попдимитров и Сл. Божинов¹³, „Полифонични солфежи. Вокална полифония от XIII – XVII в.“ от Асен Диамандиев и Д. Славчева¹⁴ и редица други¹⁵. Има и немалко помагала, които на пръв поглед не са тясно обвързани с определен характерен стил, но в себе си носят изявени черти

¹² **Попдимитров**, Камен, Константин **Константинов**. Солфежи – мелодии от стари майстори. Музикално исторически паметници. София: Наука и изкуство, 1964.

¹³ **Попдимитров**, Камен, Славчо **Божинов**. Солфежи из творчеството на композиторите романтици Шуберт, Шуман, Менделсон, Брамс. София: Наука и изкуство, 1966.

¹⁴ **Диамандиев**, Асен, Дора **Славчева**. Полифонични солфежи. Вокална полифония от XIII – XVII в. София: Музика, 1981.

¹⁵ Много популярни и многократно издавани са също и: **Попдимитров**, Камен, Константин **Константинов**. Хайдн, Моцарт, Бетовен. Мелодии – солфежи. София: Наука и изкуство, 1966; **Попдимитров**, Камен, Звезда **Йонова-Тодорова**. Избрани солфежи от творчеството на българските композитори в две части. София: Наука и изкуство, 1966 – 1973; **Попдимитров**, Камен, Звезда **Йонова-Тодорова**. Солфежи от съвременни чуждестранни композитори. София: Музика, 1974; **Атанасов**, Никола, Николай **Константинов**. Двугласни и тригласни диктовки в полифоничен стил. София: Наука и изкуство, 1952; **Самарджиев**, Георги. Полифонични солфежи. София: Музика, 1981; **Атанасова**, Донка. Двугласни и тригласни полифонични диктовки. София: Музика, 1975 и други.

от езика на определени музикално-исторически епохи или направления. Емблематичен пример в това отношение е сборникът „Двугласни и тригласни диктовки“ на Здравко Манолов¹⁶. Сред примерите в този сборник лесно откриваме характерни белези на строгия Палестринов стил, чуваме елементи на Баховата полифония или пък се сблъскваме с класически хармоничен стил. Решавайки определени слухови задачи, тези диктовки са издържани в различен стил, често дори са провокативно „сгрешени“ спрямо конкретни стилистични правила. Именно и поради това са особено благодатни за анализ от стилистична гледна точка.

Към групата на цялостни методически разработки, насочени към определен стил, могат да се посочат създателите на учебници, специално ориентирани към съвременната музика (Л. Едлунд¹⁷, М. Фридман¹⁸, Х. Хаас и Е. Каркошка¹⁹ и др.), към джаз и поп културата (Л. Ненкова²⁰, Дж. Еберсолд²¹, Д. Бейкър²² и др.), към народната музика (М. Лобанов²³, О. Пивницка²⁴ и др.).

Присъствието на етно-, национални или регионални стило-

¹⁶ Подобен случай е сборникът „Курс за изучаване на двугласна диктовка“ от Иван Пеев, Здравко Манолов и Светла Кръстева, който според редактора Пенка Кадиева е „построен методически по оригинален начин, който не е използван в други учебни пособия. Авторите са подредили материала съобразно изискванията за изучаване на полифоничния двуглас“. Вж. **Пеев, Иван, Здравко Манолов, Светла Кръстева**. Курс за изучаване на двугласна диктовка. София: Наука и изкуство, 1952, с. 3.

¹⁷ **Edlund, Lars**. Modus novus – Lehrbuch freitonaler Melodielesung. Stockholm: 1963.

¹⁸ **Friedmann, Michael**. Ear Training for Twentieth-Century Music. New Haven and London: Yale University Press, 1990.

¹⁹ **Haas, H., E. Karkoschka**. Neue music horen. Rohrdorfer Musikverlag, 1981.

²⁰ **Ненкова, Лилия**. Поп и джаз пеене. Солфежи за кандидат-студенти. София, 1998.

²¹ **Aebersold, Jamie**. Jazz Ear Training. New Albany, 1989.

²² **Baker, David**. Advanced Ear Training For Jazz Musicians. NY, 1996.

²³ **Лобанов, Михаил**. Этно-сольфеджио. На материале традиционной песни русской деревни. Композитор. 2007.

²⁴ **Пивницкая, Ольга**. Фольклорное сольфеджио: особенности трактовки учебного материала и основные методы его освоения. В: Музыкальное искусство и образование, 2/2016, Москва, с. 95 – 102.

ви белези в основата на редица методики за слухово обучение е естествено и почти повсеместно, доколкото интонационните елементи са закодирани дълбоко в подсъзнанието на всеки композитор, изпълнител, педагог или обикновен слушател. Нещо повече, често именно тези дълбоко вкоренени знаци са съзнателно търсени в педагогическите системи и методиките, така че тези похвати да бъдат по-естествено възприемани и по-лесно усвояеми именно поради степента си на познаване, дори интуитивно усещани. Например новаторските за XX век методики на Барток и Кодай за развитие на музикалния слух, поставят в основата на техните концепции народно-песенните интонации на фолклора, при това не само на унгарския фолклор, а също така и на румънския и словашкия. В системата на Барток за слухово развитие са намерили място и българските метроритми²⁵. Забележителното в тези две системи е, че чрез усвояването на фолклорните модални и пентатонични ладове съвсем естествено и плавно се преминава както към усвояването на хроматичните явления, така и към полифоничния многоглас. Пак чрез диатоничните и модалните ладове се преосмислят дисонансите, които имат съвсем нова роля в музиката на XX век. К. Орф също полага своята педагогическа система върху фолклора, като се обръща към архаичните, първични пластове в изградената традиция, като развитието на музикалния слух се осъществява на основата на мажорната пентатоника, характерна за немския фолклор. Едновременно с това се обръща и към синкретизма във фолклорното изкуство – текст, музика, танц.

Помагалата, построени върху интонационната и метроритмична основа на българския фолклор, са многобройни – например „Метод за възпитаване на музикален слух върху български народни интонации и метроритми“ от Асен Диамандиев²⁶, „Дик-

²⁵ Посредством терминологията и формите на работа за метроритмичен усет от метода „Кодай“ (ритмизиране със срички), Барток вплита неравноделни български ритми в музикалноруховата си система. Вж. **Петрова**, Ангелина. Солфежът и композиционните методи на XX век. София: Музикални хоризонти, 2008, с. 31 – 32.

²⁶ **Диамандиев**, Асен. Метод за възпитаване на музикален слух върху български народни интонации и метроритми. София: Музика. 1976.

товки на народностна основа“ от Асен Диамандиев и И. Пеев²⁷, „Курс за изучаване на диктовки в неравноделни размери“ от Д. Славчева²⁸ и други²⁹. И това е разбираемо доколкото още в самото зараждане на дисциплината за слухово обучение в България нейните основоположници аргументират необходимостта фундамента на развитието на музикалния слух да се постави върху характерните особености на българската фолклорна традиция. Добре известна в това отношение е позицията на Добри Христов например.

Музикалният материал изисква и предполага разработки на методи за обучение, отговарящи на неговата специфична интонационна природа. Целта на този текст е да се артикулира и подтикне активното и осъзнато въвличане на стилови и стилистични характеристики в занятията по солфеж при използването на музикални примери в далеч по-голяма степен, отколкото се забелязва в момента. Това би допринесло за по-пълна и цялостна картина при боравене с музикалния материал, а, както е добре известно, холистичното възприятие предопределя задължителна активна слухова реакция на взаимодействието на всички елементи на музикалния език. Всяко слухово възприятие се сблъсква с признаците на конкретен стил, тъй като не съществува интонация въобще, а всеки един музикален елемент е обременен от характерни за определена епоха признаци. Диференцирането, разбирането и осмислянето на едно или друго изразно средство (в т.ч. стилово детерминирани елементи) неминуемо оставят следа в музикалната памет, което от своя страна активизира музиканослуховите процеси. Така познаването и бързата ориентация в музикалната логика и моделите, характерни за определен худо-

²⁷ **Диамандиев** Асен, **Иван Пеев**. Диктовки на народностна основа. София: Наука и изкуство, 1952.

²⁸ **Славчева**, Дора. Курс за изучаване на диктовки в неравноделни размери. София: Музика. 1992.

²⁹ **Пеев**, Иван. Солфежи на народностна основа в две части. София: Наука и изкуство, 1953.; **Диамандиев**, Асен, **Иван Пеев**. Музикални диктовки на народностна основа в две части. София: Наука и изкуство, 1952; **Диамандиев**, Асен, **Дора Славчева**. Музикални диктовки върху български народни интонации и метроритми. София: Музика, 1983, и други.

жествен стил, могат да играят ролята на стабилен фактор при изграждането на цялостната оценка за определени музикални явления. Стилистичният принцип на възприятие се формира на базата на идентифицирането и класифицирането на общи признаци и закономерности на изграждане и развитие на музикалния материал, но сам по себе си този подход представлява диференцирано слушане.

Идеята за цялостно построяване на курс по солфедж, „построен на основата на систематизация на материала по художествени стилове“, се лансира още през 50-те години на XX в. от Алексей Островски, според когото това би определило методиката, „изхождайки от интонационните особености на стила“ и създавайки „навици за овладяване на типичните интонационни особености на стила“³⁰. Разбира се, в днешните условия, при огромното многообразие на стилови и жанрови разклонения и тяхното смесване, както и предвид ограниченото време за обучение, да се усвоят всички стилове в един курс по солфедж не е възможно. Изграждането обаче на способности у учащите за боравене с различни видове стилове и свободното идентифициране на разнообразни стилистични белези е напълно постижима цел.

За отправна точка при формирането на концепция за въвеждане на стилистичен подход в солфеджа може да послужи фактът, че стилът се проявява на различни нива на обобщение и се характеризира с широкообхватност и многоплановост. Тематичният материал на всяко музикално произведение носи характерни черти на своя композитор, на определено направление или течение, на историческа епоха, на етно-географски регион, на даден изпълнител и т.н. Способността да се разпознават и обобщават белезите на различните стилове спомага за активното слухово възприятие, както и за по-бързата ориентация в музикалната структура. Характерни стилови признаци, обговорени и облечени в определени понятийни категории и подплатени с подходящите музикални примери, могат да се превърнат в модели, създаващи устойчиви слухови представи, които да дават

³⁰ **Островский**, Алексей. Восприятие музыки и задачи воспитания слуха. Диссертация. Ленинград, 1946, с. 38.

обобщена картина за конкретен музикален стил. При наличието на фокус върху идентифицирането на стилови белези студентът впряга целия си натрупан до момента „багаж“ – музикална памет, музикалнослухови представи, теоретични познания, знания по история на музиката и т.н. Това предполага едно по-високо ниво на аналитично мислене и обобщение.

Такъв подход естествено би довел и до преосмисляне и реорганизиране на програмите по различните специалности във висшите училища. В момента най-отчетливо се виждат подобни признаци във фолклорните и *поп* и *джаз* специалностите. Там в голяма степен са застъпени спецификите на стиловете и жанровите особености, характерни за съответните направления. Например, в *поп* и *джаз* специалностите се изучават блу-скала и блу-тонове, характерни за стила ритмически формули, синкопиране, хармонически ходове и прогресии, типични интонации. Подобно нещо се наблюдава и във фолклорните специалности³¹, макар и в по-малка степен. Логично е програмите по солфедж за фолклорните специалности да са поставени върху основата на ладове и звукореди, характерни за народната ни музика, включително микрохроматика, в много по-голяма степен, отколкото върху мажоро-минорната тонална система, доколкото тези феномени стоят в основата на народната музика. Друг важен момент е ограничаването на употребата на пианото в практическите занятия, тъй като този инструмент е практически „чужд“ на естеството на звукоизвличането както при пеенето, така и при народните инструменти. Слуховото развитие с широка употреба на пианото „насила“ насажда музикалнослухови представи, които са нетипични за стила на народната музика. Съвременните технически средства дават много възможности за демонстрации на автентични вокални изпълнения или нетемперирани инструментални мелодии.

Много по-щекотлив е въпросът за стила в специалности-

³¹ Този коментар е направен въз основа на наблюдение от занятията в НМА „Проф. П. Владигеров“, където обучението по фолклорни специалности все още е в сравнително начален етап и няма изградена устойчива традиция (като в АМТИИ – Пловдив например).

те за класически инструменталисти, диригенти, музиковеди. Както вече се спомена, стилът неизменно присъства във всички музикалнослухови примери и задачи, но целенасоченото му извеждане на преден план по-скоро зависи от разбирането и/или добрата воля на конкретния преподавател. Много често инструктивните задачи се използват хаотично или поради липса на време – без целенасочен стилистичен анализ. Така се губят възможности всеки един използван с някаква конкретна цел пример да бъде максимално „изцеден“ откъм ефективност. В този смисъл въвеждането на стилистичен подход като средство за надграждане към съществуващата традиция би подобрило процеса на цялостното осмисляне на възприятието и музикалния материал.

При използването на стилистичен подход в основата на методическата концепция се залага принцип на паралелно усвояване на различни звукововисочинни системи: модална, тонална (класическа, разширена, хроматична), неомодална, атонална, додекафония, четвърттонова и др. За целта трябва добре да се опознаят и разграничат принципите на изграждане и синтаксиса на различните системи. Тук е моментът да си припомним коментара на Звезда Йонова относно спецификата на солфежа като учебна дисциплина: *„Той е практически по начин на провеждане, но теоретичен по съдържание на музикално-слуховите проблеми, които разработва“*³². В тези случаи принципът на *сравнителния анализ* е особено удачен. Той позволява да се установяват характерните за определен стил черти (независимо дали става дума за историческа епоха или друга класификация стил). Например диатоничните секвенции, както и фригийската каденца, са характерни за барока докато за класико-романтичния период обикновено каденците се изграждат върху функционалната последователност TSDT. Изграждането на „интонационен речник“ за различни стилове с типични, присъщи им интонационни формули, ходове, хармонични каденци, имитационни похвати, ритмични особености може да се приеме сред основните задачи в слуховото обучение.

³² **Йонова-Тодорова**, Звезда. Методика на солфежа. София: Музика, 1990, с. 22.

Пример за практическа задача със сравнителен анализ:

Easy Tempo

Kyrie ("A Little Jazz Mass") Боб Чилкот

The musical score is presented in two systems. The first system, labeled 'Easy Tempo', shows a jazz-style Kyrie in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a melody with eighth and sixteenth notes, syncopation, and a 6-measure rest at the beginning. The lyrics are 'Ky-ri - e e - le - i - son, Ky-ri - e e - le - i - son,'. The second system continues the jazz melody with the lyrics 'Ky-ri - e e - le - i - son, Ky-ri - e e - le - i - son! Chri - ste!'. Below this, the 'Kyrie, Gregorian Chant' is shown in three staves. The first staff has a 3-measure rest followed by the lyrics 'Ky - ri - e' and 'e - ley - son.'. The second staff continues with 'Chri - ste' and 'e - ley - son.'. The third staff continues with 'Ky - ri - e' and 'e - ley - son!'. The Gregorian chant is written in a simple, melodic style with a key signature of one flat (Bb).

Задача: Да се анализира началната тема в I част „Kyrie“ на „A Little Jazz Mass“, в сравнение с Kyrie от типичен Грегориански напев, като се посочат както типичните стилистични характеристики, така и нетрадиционните решения, продиктувани от жанровата характеристика в заглавието (а именно – джазова меса или меса в джазов стил).

В конкретния случай е добре да се започне само със зрителен анализ, да се разгледат двата звукореда, да се сравни диапazona, да се набележат очевидните и ярки метроритмични и темпови елементи, да се коментира кои от тях са типични за джаза (например синкопите) и други визуални белези. Междувременно е целесъобразно да се преговорят характерни стилистични белези за джаза и за средновековните и ренесансови монодии. След това да се чуят двете пиеси (по възможност в оригинал) и да се доразвие анализа на база вече на слуховите впечатления.

Стилистичният анализ и коментарите относно различни стилови белези могат безпроблемно да съпътстват всички основ-

ни солфежни дейности: слухов анализ, солфежиране, записване на диктовки. Безспорно слуховият анализ има водеща роля в това отношение, но четенето *a prima vista* е не по-малко удачно по отношение на анализиране на стилови белези, доколкото в процеса се включва и визуализацията, наред със слуховото възприятие. И накрая диктовката, представляваща цялостно изражение на всички процеси като възприятие, анализ с участието на музикалната памет и музикалнотруховите представи, в добавка и с натрупаните теоретични знания, неминуемо е подвластна на стиловите характеристики на музикалния откъс.

Проблемът за развитието на слуха на професионалния музикант, способен свободно да се ориентира в многообразието на музикалните явления, не само остава актуален и през настоящето столетие, но и активно се търсят нови методи и форми за ускоряване и подобряване ефективността на процеса на това развитие. Солфеджът като учебна дисциплина има за цел изграждането на цялостен, завършен и добре образован слух, което предопределя наличието на обширен набор от навици и умения за музикално възприятие и възпроизвеждане. Стилистичният метод предполага ползването на целия професионален опит на студента: теоретични познания, познания по историята на музиката, музикална памет и т.н. Цялостното възприятие изисква активна слухова реакция към стиловите характеристики на музикалните елементи. В този смисъл, стиловото развитие на музикалния слух, като способност за възприемане на конкретен музикален стил на базата на неговите характеристики, в комбинация с други подходи може да послужи като отправна точка в цялостното разбиране на музикалните феномени.

ЛИТЕРАТУРА

Атанасова, Донка. Двугласни и тригласни полифонични диктовки. София: Музика, 1975.

Атанасов, Никола, Николай **Константинов**. Двугласни и тригласни диктовки в полифоничен стил. София: Наука и изкуство, 1952.

Диамандиев Асен, Иван **Пеев**. Диктовки на народностна основа. София: Наука и изкуство, 1952.

Диамандиев, Асен. Метод за възпитаване на музикален слух върху български народни интонации и метроритми. София: Музика, 1976.

Диамандиев, Асен, Дора **Славчева**. Полифонични солфежи. Вокална полифония от XIII – XVII в. София: Музика, 1981.

Йонова-Тодорова, Звезда. Методика на солфежа. София: Музика, 1990.

Лобанов, Михаил. Этно-сольфеджио. На материале традиционной песни русской деревни. Композитор, 2007.

Ненкова, Лилия. Поп и джаз пеене. Солфежи за кандидат-студенти. София, 1998.

Островский, Алексей. Восприятие музыки и задачи воспитания слуха. Дисертация. Ленинград, 1946.

Пеев, Иван, Здравко **Манолов**, Светла **Кръстева**. Курс за изучаване на двугласна диктовка. София: Наука и изкуство, 1952.

Петрова, Ангелина. Солфежът и композиционните методи на XX век. София: Музикални хоризонти, 2008.

Пивницкая, Ольга. Фольклорное сольфеджио: особенности трактовки учебного материала и основные методы его освоения. – В: *Музыкальное искусство и образование*, 2/2016, Москва, с. 95 – 102.

Попдимитров, Камен, Звезда **Йонова-Тодорова**. Избрани солфежи от творчеството на българските композитори в две части. София: Наука и изкуство, 1966 – 1973.

Попдимитров, Камен, Звезда **Йонова-Тодорова**. Солфежи от съвременни чуждестранни композитори. София: Музика, 1974.

Попдимитров, Камен, Константин **Константинов**. Солфежи – мелодии от стари майстори. Музикално исторически паметници. София: Наука и изкуство, 1964.

Попдимитров, Камен, Славчо **Божинев**. Солфежи из творчеството на композиторите романтици Шуберт, Шуман, Менделсон, Брамс. София: Наука и изкуство, 1966.

Попдимитров, Камен, Константин **Константинов**. Хайдн, Моцарт, Бетовен. Мелодии – солфежи. София: Наука и изкуство, 1966.

Самарджиев, Георги. Полифонични солфежи. София: Музика, 1981.

Славчева, Дора. Курс за изучаване на диктовки в неравноделни размери. София: Музика, 1992.

Стоянов, Пенчо. Аспекти на стила в музиката. София: Хайни, 2010.

Aebersold, Jamie. Jazz Ear Training. New Albany, 1989.

Apel, Willi. Harvard Dictionary of Music. Cambridge, 1974.

Baker, David. Advanced Ear Training For Jazz Musicians. NY, 1996.

Edlund, Lars. Modus novus – Lehrbuch freitonaler Melodielesung. Stockholm: 1963.

Friedmann, Michael. Ear Training for Twentieth-Century Music. New Haven and London: Yale University Press, 1990.

Haas, H., E. **Karkoschka**. Neue music horen. Rohrdorfer Musikverlag, 1981.

ЕЛЕКТРОННИ ИЗТОЧНИЦИ

Речник на българския език. Институт за български език, БАН

<https://ibl.bas.bg/rbe/lang/bg/%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D1%80/> (последно посетен на 20.06.2023).

**УМАЛЕНИЯТ И ПОЛУУМАЛЕНИЯТ
СЕПТАКОРД И ДОМИНАНТОВИЯТ
НОНАКОРД В СТИЛИСТИЧНИЯ МЕТОД
НА ПРЕПОДАВАНЕ НА ХАРМОНИЯ
НА ДИТЕР ДЕ ЛА МОТ**

*Ния Бонева**

**THE DIMINISHED AND HALF-DIMINISHED
SEVENTH CHORD AND THE DOMINANT
NINTH CHORD IN DIETHER DE LA MOTTE'S
STYLISTIC METHOD OF TEACHING HARMONY**

Nia Boneva

Abstract: Diether de la Motte's *Harmonielehre* (1976) differs significantly from traditional harmony textbooks by applying the author's stylistic method. This becomes evident already in the textbook's table of contents, which is structured in an unusual way – it shows the material chronologically by epochs and composers, as opposed to listing it systematically by harmonic structures. Through the consistent application of his stylistic method, Diether de la Motte made a significant contribution to the historicization of music theory. The present article examines De la Motte's approach to the diminished and half-diminished seventh chord and the dominant ninth chord, the

* **Ния Бонева, докторант** – Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“; e-mail: nia121297@gmail.com

history of which is traced throughout various chapters and sections of the *Harmonielehre* in relation to the oeuvre of certain composers.

Keywords: *Diether de la Motte, Harmonielehre, stylistic teaching of harmony, diminished seventh chord, half-diminished seventh chord, dominant ninth chord*

Предмет на това изложение е начинът, по който Дитер де ла Мот в *Harmonielehre*¹ прилага своя стилистичен метод на преподаване на хармония по отношение на умаления и полуумаления септакорд и доминантовия нонакорд. Поради необичайното за учебник по хармония структуриране на материала – хронологично по епохи и автори, а не систематично по средства² – тези акорди не се разглеждат обособено, а историята им се проследява разсредоточено в различни глави и раздели във връзка с конкретни композитори:

глава 2. Бах – Хендел – Вивалди – Телеман: *Минор* [78 – 79]³; *Ноново задържане и умален септакорд* [92 – 100]; *Умаленият септакорд като странична доминанта* [128 – 133];

глава 3. Хайдн – Моцарт – Бетовен: *♯ 7* [140 – 141]; *Алтерирани акорди* [154 – 155];

глава 5. Шуман: *Доминантов нонакорд* [180 – 182]; *Съкратен доминантов нонакорд?* [182 – 187];

глава 6. Опера: *Застрашителна опасност* [200 – 203]; *Кулминация* [207];

глава 7. Вагнер: *Функционално свободни четиризвучия с чувствително тонова връзка* [216 – 225];

¹ Учебникът е публикуван за пръв път през 1976 г. (**Motte**, Diether de la. *Harmonielehre*. Kassel: Bärenreiter, 1976). В настоящия текст ще се позовавам на последното, 19. издание – **Motte**, Diether de la. *Harmonielehre* [1976]. 19. Auflage. Kassel: Bärenreiter, 2022.

² Този въпрос е разгледан специално в студия на автора на този текст: **Бонева**, Ния. Концепцията за стилистично преподаване на хармония на Дитер де ла Мот в *Harmonielehre*. – В: *Българско музикознание* 2023, № 3, с. 91 – 123.

³ Навсякъде в текста цитирането на *Harmonielehre* на Дитер де ла Мот се осъществява с посочване на страниците в квадратни скоби според цитираното в бел. 1 последно издание на учебника.

глава 8. Лист: „*Il Penseroso*“ [241];

Допълнение (1992): Виенският акорд [287 – 290].

Ще представя историята на тези хармонически средства в музиката на XVII – XIX век хронологично според *Harmonielehre* на Дитер де ла Мот⁴.

Бах – Хендел – Вивалди – Телеман, раздел Минор

Дитер де ла Мот въвежда умаленото четиризвучие чрез умалената септима: „Умалената септима, досега забранена като мелодически ход (визира се времето на Ренесанса – бел. моя, Н.Б.), се превръща в предпочитана характеристика, и хармоническото, както и мелодическото пространство на обтягане на Баховото време гласи:“

Пример 1 [79]



В този раздел, както би се подходило в *Melodielehre*, се третира „поразителната“ мелодическа стереотипност в минор: „Стремежът към оригиналност на XIX век е бил чужд на времето на Бах; добрите теми още са били анонимен, достъпен за всекиго строителен материал“ [79]. И точно умалената септима е съществена за тази стереотипност (виж примерите на с. 78).

Бах – Хендел – Вивалди – Телеман, раздел Ноново задържане и умален септакорд

Дитер де ла Мот обръща внимание на известния факт, че умаленото четиризвучие на VII степен е широко употребявано от всички композитори по времето на Бах, но е особено харак-

⁴ Тук няма да се спирам на главата за Вагнер, тъй като тя е предмет на специално разглеждане от мен в *Алманах на НМА*, бр. 14.

терно тъкмо за Бах [92]⁵.

⁵ По този повод ще приведа един по-дълъг цитат от изследването на Марк Етингер *Раннокласическа хармония* (1979) – труд, който е продължение на дисертацията му *Хармонията на Й. С. Бах* (1963) и се появява по времето, когато излиза и книгата на Дитер де ла Мот. Същественото за настоящия текст в приведените разсъждения на Етингер е разбирането му за начина на практическо функциониране и значението на четиризвучията и конкретно на умаленото четиризвучие на VII степен в хармоническата система, установена в музиката на XVII – XVIII век: „В музиката на Бах и неговите съвременници в сравнение с предшестващата епоха е забележима значителна степен на еманципация на септакордите. Те стават все по-независими и от мелодическата подготовка, и от закономерностите на плавното разрешение, което в известна степен служи като показател за „автономизацията“ на хармонията, за ръста на нейната зависимост от мелодико-интонационното начало. Септакордите се използват все по-широко преди цезура, с фермата; служат за основа на мелодико-хармоническата модулация (елипсиса); накрая, многократната употреба на някой септакорд в рамките на едно и също произведение го превръща в съзвучие с монохармоническо значение – предишественик на лайтхармонията. Както вече беше отбелязано, по степенята на използването на септакордите като основополагащи дисонанси и неустойчиви съзвучия сред композиторите от изучаваната епоха се откроява фигурата на Бах, който значително разширява сферата на тяхната употреба. (...) За разлика от доминантовия септакорд, който е относително чест в музиката на докласическия период, умаленият септакорд трябва да бъде признат за специфично средство на Баховата епоха. Това съзвучие, макар и да не е породено от равномерната температура, във всеки случай само благодарение на нея, отчитайки отбелязаното по-рано предпочитание на композиторите към минорния лад, се е превърнало в широко разпространено средство не само за обичайните хармонически последования, но и за модулацията (преди всичко енхармоничната). Полярната противоположност на двата лада – мажорния и минорния – по това време се е задълбочавала от това, че умаленият септакорд, образуван само от малки терци, е бил въплъщение на съгъстената минорност. Изразното значение на умаления септакорд на хармоничния минор в епохата на Бах се отнася преимуществено за сферата на скръбта, драматизма, а при неговото енхармонично преосмисляне – към чувството на смут. (...) в първата половина на XVIII век това съзвучие е притежавало прелестта на новостта, при това, за разлика от по-късните времена, то е било свързано преимуществено не с изразяването на „зрелищните“ моменти, а по-скоро с душевните преживявания. Умаленият септакорд в Баховата епоха е „дълбочинно“

Пример 2. Генералбасова цифровка и структура на умаленото четиризвучие [92]⁶



Де ла Мот обръща специално внимание на функционалното тълкуване на това четиризвучие: след като на генералбасовото обозначаване и степенната теория (VII⁷) „им е било лесно“ [92] с този акорд, то „при опита за функционално определяне той се е превърнал в проблем, за чието решаване обаче обикновено не са били полагани достатъчно усилия“ [92]. Става дума за трактовката (основна и до днес в немскоезичното пространство) на акорда като *съкратен доминантов нонакорд* [verkürzter D⁹, с. 92], т.е. доминантов нонакорд с пропуснат основен тон, и за обозначаването му като $\text{D}^{\flat 9}$ или D^v (практика, установена от Вилхелм Малер)⁷. Споделям критиката на Дитер де ла Мот, че подобно тълкувание – що се отнася до музиката от времето на Бах и Моцарт – е некоректно, тъй като не е редно един акорд да се смята за съкратена форма на несъществуваща по това време акордова конструкция – доминантовия нонакорд, характерен чак за романтизма [92, 141].

По времето на Бах нона се среща само като задържане в

средство, впоследствие издребняло и загубило своята значимост. Като такова той се среща не само в произведенията на самия Бах (...), но и при Хендел, Телеман (...) и т.н.“ – **Эгингер**, Марк. Раннеклассическая гармония: Исследование. Москва: Музыка, 1979, с. 116 – 119.

⁶ Това е единственият случай в *Harmonielehre*, в който Дитер де ла Мот привежда и коментира генералбасово обозначение.

⁷ Второто обозначение, D^v („v“ от vermindert, умален), всъщност не е проблематично от гледна точка на това, че не посочва акордовите тонове. Когато обаче в баса не е чувствителният тон, басовият акордов тон се обозначава по обичайния начин.

доминантовия септакорд – „изобищо не става дума (още не!) за акорд“ [93]⁸:

Пример 3. 1) неупотребявано последование по времето на Бах; 2) и 3) – често употребявани по времето на Бах последования [92]



Де ла Мот дава и няколко примера от Бах [94], в които чрез обозначението 9–8 също подчертава разрешението на ноната степен надолу в удвоения основен тон на акорда. И умаленият септакорд често е „образуване на задържане в D^7 “ [Vorhaltbildung im D^7 ; 94] към основния тон на доминантата, макар че умалената септима при Бах „изобищо не се въвежда според правилото за задържането“, а почти винаги е неподготвена [95]⁹.

По-нататък Дитер де ла Мот коментира акордовите тонове на употребения самостоятелно, а не като задържане, умален септакорд така:

„Да обозначаваме [акордовите] тонове с 3, 5, 7 и 9 би значело (...) да ги отнасяме към основния тон на доминантата, който по времето на Бах обаче никога не прозвучава заедно с тях като акорд. Затова ние броим, изхождайки от чувствителния тон, 1, 3, 5, 7. Ако 3, 5 или 7 са в баса, това трябва да бъде отбелязано“ [97].

Де ла Мот напълно основателно отказва да „вменява“ на умаления септакорд някакъв „съ-мислен“ [mitgedacht, 283] или

⁸ Аналогичен е подходът на Дитер де ла Мот и към неаполитанския акорд, който е възникнал като задържане на малката секста към квинтовия тон на субдоминантата [89].

⁹ В приведените на тази страница примери умаленото четиризвучие прозвучава след тоника, когато септимата не би могла да бъде подготвена, но винаги встъпва и се напуска постепенно.

„съ-чут“ [mitgehört, 182] тон: щом не прозвучава реално като част от акорда, този тон съответно не е и мислен. Достигайки до правилното според него функционално тълкувание на умаленото четиризвучие на VII степен, Дитер де ла Мот обаче стига до проблемното заключение, че този акорд представлява смесване на две функции – D и s [95]. Ако приемем, че към Баховата музика е приложима функционалната теория, макар и с уговорки, каквито Дитер де ла Мот обаче не прави¹⁰, то във всеки случай не би трябвало да се стига чак дотам, че да се вмения на тази музика и смесване на различни функции в един акорд:

Пример 4а [96]



Пример 4б [97]



За умаления септакорд авторът, вместо да ползва приетите обозначения ($\text{D}^{\flat 7}$ или $\text{D}^{\flat}$), специално въвежда обозначението $\hat{\text{D}}^{\flat 11}$.

¹⁰ За съмнителността на безвъпросната от страна на Де ла Мот употреба на функционалната теория по отношение на музиката от времето на Бах виж **Daniel**, Thomas. Bach und die Funktionstheorie. – In: *Musiktheorie* 16/4, 2001, S. 325; **Möllers**, Christian. Diether de la Motte: Harmonielehre [Rezension]. – In: *Die Musikforschung* 29/3, 1976, S. 350; **Bresnick**, Martin. Harmonielehre by Diether de la Motte [Review]. – In: *Journal of Music Theory* 22/2, 1978, p. 320.

¹¹ „s + D в умаления септакорд“ [97]. Обозначението впоследствие не навлиза в практиката. Авторът отбелязва, че „двойната функционална роля“ е обозначаваема само от Вилхелм Малер единствено когато основният тон на субдоминантата е в баса [95]. Както отбелязва Томас Даниел, идеята за „функционално многоакордово образуване“ [funktionelle

Правилна е, разбира се, нагласата на Де ла Мот, че умаленият акорд на VII степен „не бива да бъде погрешно тълкуван от нашите късни уши“ [97]. Едва ли обаче проблемът на „късните уши“ е, че те „поради терцовите кули в музиката от втората половина на XIX век са възпитани да чуват всичко доминантово“, вместо – в случая (според автора) – с двойна функция [97]. Проблемът с $\text{D}^{\flat 7}$ е, както отчита Де ла Мот в началото, въображаемото добавяне към акорда на основния тон на доминантата, без той да звучи. И този проблем в случая по-скоро е не на „късните уши“, т.е. на функционалното чуване, а е на късното – функционалното – мислене: това мислене може да не е изобщо безразлично към чуването, но често, както в този случай, предпочита да защитава някаква далечна на чуването абстрактна логика. От тази гледна точка обозначението $\text{D}^{\flat}$ е приемливо (освен когато не трябва да се отбележи акордов тон в баса, различен от чувствителния тон).

Mehrklanksbildung], както и съчетаването на функционални обозначения, се среща и при Ерпф (Erpf, Hermann. Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927, S. 39 – 40). Даниел намира основание за чуването на две функции, но изразява позиция, подобна на Вилхелм-Малеровата – че трябва последованието да е плагално; в противен случай доминантовостта до такава степен е на преден план, че „обяснението чрез „комбинационни функции“ [Kombinationsfunktionen] изглежда преувеличено“. – Daniel, Thomas. Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen. Eine historische Satzlehre [2000]. 4., durchgesehene Auflage, Köln: Dohr, 2019. Заслужават внимание и разсъжденията на Марк Етингер по този въпрос: „Общозвестният похват на разрешаване на терцквартакорда на VII степен в тоническия квинтакорд, откриван сравнително често в Баховите хорали (...), трябва да се разглежда като специфично явление за епохата. (...) става дума за особеното положение на четвъртата ладова степен в баса. От една страна, това се проявява във високата степен на функционална диференциация, при която субдоминантовият бас е свързан с особено, хармоническо тежнене с тониката. От друга страна обаче в това се изразява и известна двойственост, функционална неопределеност – родилното петно на модалната хармония. В резултат двата акорда (терцквартакордът на VII степен и доминантовият секундакорд – бел. моя, Н.Б.) се оказват като че ли разцепени на два пласта, отнасящи се към различни неустойчиви функции“. – Етингер, Марк. Цит. соч., с. 119 – 120.

Бих искала да се фокусирам върху самата теза на Дитер де ла Мот за бифункционалното значение на умаленото четиризвучие на VII степен. Смятам, че функционалното обяснение на този акорд е много по-важно да отразява въздействието му като цялост и да се изведе от неговия индивидуален фонизъм, който е свързан с интерваловата му едноструктурност. Както е известно, умаленото четиризвучие е едно от онези четири единствено възможни съзвучия, които разделят октавата на равни части: тритонусовият интервал, увеличеното тризвучие, умаленото четиризвучие и целотоновото шестзвучие¹². И това, че този акорд, както отбелязва Дитер де ла Мот, съдържа три характерни умалени интервала (две умалени квинти и умалена септима)¹³, потвърждава именно неговата едноструктурност, която за мен е причината тези интервали да въздействат само в комплекс, като единен, консолидиран пласт. А това според моето чуване не позволява в съзвучието да бъдат разграничени два отделни разнофункционални плана – доминантов и субдоминантов, – т.е. да се говори за полифункционално явление. Полифункционалност възниква например при оргелпункта (особено доминантовия), чиято принципна характеристика е фактурното разслоение и функционалната диференциация – басът запазва една функция, а горните гласове провеждат своя функционална логика; така е и при двойното или тройното задържане в каденцови моменти, когато горните гласове звучат като задържане на доминантовата функция при вече встъпилия тонически бас – пример, особено характерен за класическия музикален стил; по-късно започват да се срещат и примери за полиакорди, при които в един многозвучен акорд фактурно се обособят два отделни плана¹⁴. И ако в

¹² Виж по въпроса **Градев, Николай**. Въведение в теорията на музиката. Учебник за студентите от I курс в ТКДФ на Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“. София: Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“, 2022, с. 46.

¹³ Виж *Пример 2* в настоящия текст.

¹⁴ При първите два случая, за разлика от умаленото четиризвучие, първо, ниският пласт се състои само от един тон, а високият – от всички останали, образуващи цялост, ясно противопоставена на баса (дори при наличието на общ тон), второ, ниският пласт е по-устойчивият, а не по-

тези случаи е налице едновременно действие на два автономни елемента, то при умаленото четиризвучие такова разслоение на или комбинация от различни функционални елементи няма – то е единен комплекс и присъщата му тонална неопределеност и многозначност е продукт именно на едноструктурността на акорда като основа на специфичната му дисонантна звучност. Това, че умаленият септакорд е тонално многозначен, съвсем не означава, че той е бифункционален.

Бах – Хендел – Вивалди – Телеман, раздел *Умаленият септакорд като странична доминанта*

В този раздел Дитер де ла Мот очаквано обяснява и умаленото четиризвучие на IV висока степен като смесване на функции, този път двойна доминанта и тоника – тоника, а не „*странична субдоминанта към доминантата*“ [zur Dominante führende Zwischensubdominante, 128 – 129]. В този случай вместо приетите обозначения $\mathbb{D}^?$ и $\mathbb{D}^v$ авторът използва $\mathbb{D}^v$ и дори счита тоническия елемент за по-силния, когато акордът е последван от каденцовия квартсекстакорд („*квартново-секстовото задържане*“ [Quartsextvorhalt, 129]):

Пример 5 [129]



неустойчивият, и трето, най-важното, става дума за изявяване на една или друга форма на бифункционалност в процес, а не в една-единствена структура. Фактурната диференциация, присъща на полиакордите, също не е иманентна характеристика на умаленото четиризвучие.

Дори и при изключване на възраженията срещу тълкуването на акорда като смесване на функции, предвид изключителната степен на напрегнатост на умаленото четиризвучие на IV висока степен, самото определяне в него на „тонически елемент“ за мен е неприемливо.

Хайдн – Моцарт – Бетовен, раздел $\mathfrak{D}^7$

И в тази глава се излагат същите разбирания за четиризвучието на VII степен – и основателните за осмислянето на акордовите му тонове (изхождайки от чувствителния тон), и спорните за смесването на функции. Има обаче и едно съществено историческо разграничение: четиризвучието на VII степен в мажор, което е полуумалено, дотогава, в музиката от времето на Бах, се е срещало (като се изключат секвенциите) само като проходящо образуване [Durchgangsbildung]; докато тук вече се използва именно като акорд [140 – 141]. Това полуумалено четиризвучие бива определено от Дитер де ла Мот като важен акорд за класицизма [283], много често употребяван „в езика на Моцарт“ [141], и за разлика от умаленото четиризвучие ($\mathfrak{D}^v$), бива обозначаващо като $\mathfrak{D}^7$ (с главна, а не с малка буква S) [141]. Независимо от възраженията ми срещу бифункционалното тълкуване в случая и съответните обозначения, самото оразличаване на двете четиризвучия от страна на Дитер де ла Мот (като е отчетена обаче тяхната родственоост [141]) е нещо положително (Вилхелм-Малеровото обозначение на полуумаленото четиризвучие на VII степен като $\mathfrak{D}^{\flat 7}$ съвпада с едното от двете обозначения на умаленото четиризвучие – $\mathfrak{D}^{\flat 7}$ и $\mathfrak{D}^v$).

Хайдн – Моцарт – Бетовен, раздел Алтерирани акорди

Следващият проблем, свързан с умаленото четиризвучие, на който Дитер де ла Мот обръща внимание, са различните възможности за разрешението му: „Всеки от четирите тона на умаления септакорд може да бъде чувствителен тон към една нова тоника“ [154]. От изключителна важност е наблюдението,

че конкретната насоченост за разрешение на акорда при една коректна нотация е ясна, „четима“ [lesbar], но не и „чуваема (предчуваема)“ [hörbar (voraushörbar), 154]. Насочеността може да се изясни и за слушателя, отбелязва Де ла Мот, но когато в един от гласовете възникне ход полутон надолу, „при което възниква D^7 като функционално еднозначен акорд“ [154]¹⁵:

Пример 6 [154]



Шуман, раздел *Доминантов нонакорд*; *Съкратен доминантов нонакорд?*; *Освобождаване от тониката*; **Допълнение** (1992): *Виенският акорд*

Чак по времето на Шуман, смята Дитер де ла Мот¹⁶, и доминантовият нонакорд [Dominantseptnonenakkord, D^9] вече съществува като самостоятелна акордова структура, която „(обикновено с голяма, по-рядко с малка нона) в музикалния език на Шуман играе решаваща роля“ [180]. Шестнайсет години след публикуването на първото издание на *Harmonielehre* обаче – в допълнението от 1992 г. *Виенският акорд* – авторът коригира сам себе си¹⁷, посочвайки множество примери за доминантов нонакорд още в клавирината музика на Шуберт, свързани с влиянието на народните песни (от които също привежда примери). Тук Де ла Мот отново прави важно стилово разграничение: доминантовият нонакорд, преди да бъде „като че ли анонимизиран до общодостъпно

¹⁵ Този случай у нас е известен като *полуразрешение* на четиризвучието на VII степен.

¹⁶ Виж предговора [7] и главата за Шуман, раздел *Доминантов нонакорд* [180 – 182].

¹⁷ „Трябва да бъде документирано, че по отношение на доминантовия нонакорд се заблуждавах също така, както всички колеги по-рано. Аз именно още не бях във Виена!“ [287].

средство на хармонията“, при Шуберт още носи асоциацията „*Ти, моя Виена*“ [289].

Тук е мястото във връзка с основателната критика на Де ла Мот, че по времето на Бах и Моцарт умаленото четиризвучие не може да се възприема като „съкратена“ форма на все още несъществуващия доминантов нонакорд, да бъде поставен следният въпрос: може ли това, че при Шуберт и Шуман вече съществува доминантов нонакорд, да бъде основание умаленото четиризвучие в определени случаи да се обяснява като негова „съкратена“ форма?

Според Де ла Мот след като доминантовият нонакорд се употребява и като самостоятелна структура, вече има два варианта за чуването на умаленото четиризвучие (а също и на полуумаленото четиризвучие на VII степен в мажор): 1) вече утвърденото чуване („*тъй като в простата каденца, композирана по времето на Шуман, звучи миналото*“ [182]) и 2) евентуално чуване като съкратена форма на нонакорда, особено когато съкратената форма следва пълната¹⁸ [141, 182]. Неслучайно обаче името на раздела *Съкратен доминантов нонакорд?* в главата за Шуман завършва с въпросителен знак: Де ла Мот отказва да предложи правила за определянето на акорда и вместо това препоръчва вслушване [hineinhören] във всяка конкретна ситуация, за да се намери подходящо обяснение на явлението и според него да се избере съответстващото му обозначение [182]¹⁹. Съответно давайки примери за двете ситуации, той няма претенцията за правилното им тълкувание, а представя своето чуване [183 – 197]²⁰.

Във връзка с новите начини на употреба на умаленото четиризвучие изключително важно е следното историческо наблюдение на автора: „*Устремът към разширяване на хармоническите изразни средства води, с изключение на D⁷, не до въвеждане на*

¹⁸ Пример за това от *Frauenliebe und -Leben*, Nr. 8 – *Nun hast du mir den ersten Schmerz gethan* е даден на с. 184.

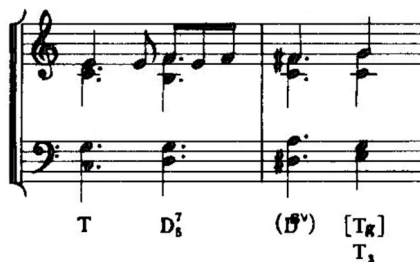
¹⁹ По подобен начин при Вагнер определени акорди „*отчасти (...) още са това, което са били, отчасти искат да бъдат чути с друго ухо*“ [182].

²⁰ Всъщност примерът от с. 184 е единственият за съкратен доминантов нонакорд.

нови акорди, а до нов тип отвеждания на познати акорди, които благодарение на това се появяват в съвсем нова светлина. По такъв начин преди всичко от умаления септакорд бива спечелен нов тип звуково очарование“ [183].

Ето един от приведените за това примери:

Пример 7. Шуман, „Lieder und Gesänge“, op. 27, № 5, „Nur ein lächelnder Blick“ (начало) [183]²¹



Де ла Мот отбелязва, че третият акорд се стреми към ми минор, който обаче не идва [183]. Функционалната теория от Риманов тип действително дава тъкмо тази възможност за обяснение – но това не значи непременно, че то отговаря на реалния стремеж на третия акорд. В проходящото движение между тоническия квинтакорд и сектакорд той се вмъква след доминантовия терцквартакорд и повишавайки два от тоновете му, прави още по-ярко паралелното линейно движение на крайните гласове. Но в контекста на тази толкова типична формула на проходящото движение вмъкнатият акорд, колкото и да е ярък, трудно може да промени очакването за завършека ѝ: напротив, тук тъкмо един ми минорен акорд би излъгал очакването. Този пример по-скоро може да се причисли към онези, при които функционалната теория се затруднява или не е способна да отговори на музикалния

²¹ Де ла Мот дава още няколко примера за „непредвидимо отвеждане на $B^{v\epsilon}$ “ [185]. За обяснението на подобни случаи в музиката на Чайковски Марияна Булева предлага термина *ексуперанта* (от лат. ex-supero – повишавам, повдигам се, преодолявам, преминавам, удържам върха) – Булева, Марияна. За изучаването на музикалната хармония – теоретични, методологични и методически аспекти. Пловдив: Астарта, 2017, с. 391 – 411.

смисъл²². Причината в конкретния случай е, че тя не отдава достатъчно значение на линейната страна на хармонията.

В други случаи самият Де ла Мот поставя под съмнение определянето акорда на IV висока степен като доминанта: „Със сигурност за школуването на аналитичното разбиране нищо не пречи да се изработват подобни обозначения-чудовища. На такива места обаче това, което наистина е композирано, се схваща само при едновременно аналитично усилие в противоположната посока: за функционалните теоретици всички проявяващи стремеж акорди се стремят нанякъде. Композиторът от това време обаче очевидно се е стремил далеч от, т.е. в противоположната посока, към отвореното, в свободното от тоника пространство на нефункционално свързани съзвучия“²³ [185].

В същия раздел Дитер де ла Мот посочва още една употреба на умаленото четиризвучие на IV висока степен от това време и особено от времето на Вагнер, при която то има значението на лъжливо заключение [186]²⁴.

Пример 8. Шуман, „Lieder und Gesänge“, op. 27, № 3, „Was soll ich sagen!“ [187]

ich ein Ge- bot, das ist ein Ge- bot.

A-dur: B_b¹ D⁷ T

fis-moll: D⁷ B_b¹ D⁷

²² Дитер де ла Мот често обръща внимание на такива случаи [155, 165, 177...].

²³ Точно в приведения пример обаче третият акорд излъчва още по-неудържим стремеж към тониката.

²⁴ Като лъжливо заключение Де ла Мот разглежда не само случаите, определяни при нас като прекъснати каденци, но и всички форми на елиптично разрешение на доминантата.

Може да се добави, че такива случаи се срещат още значително по-рано. Например в първата част на Моцартовия *Реквием* – *Requiem aeternam* – преди заключителната каденца възниква такова лъжливо заключение на умаленото четиризвучие на IV висока степен, подчертано с корона и генерална пауза.

Дитер де ла Мот отбелязва, че и последованията от няколко умалени четиризвучия от типа на тези в кодата на *Largo e mesto* от Седма соната на Бетовен също биха могли да се определят като лъжливи.

В края на главата за Шуман Де ла Мот чрез насочващи примери представя и други начини за „*непредвидимо отвеждане на B^{vc}*“ и специално поставя практическата задача да се откриват още такива възможности:

Пример 9 [191]



Опера, раздел *Застрашителна опасност; Кулминация*

Тук представляват специален интерес приведените от Дитер де ла Мот примери за „*познатата изразна сила на явяващите се с натрупване и обикновено неочаквано отвеждани умалени септакорди*“ [201]. Единият от тях е сцената на гробищата от *Дон Жуан* на Моцарт, в която се появява Командора и раздава справедливост: умаленото четиризвучие като част от модел, характерен за „*многобройни произведения на класицизма и романтизма*“ [201], известен в немскоезичното пространство като *Teufelsmühle* (*дяволска мелница* – термин, който Дитер де ла Мот не ползва)²⁵: повтарящо се акор-

²⁵ Този особен тип секвентни хармонически последования, на които в немската музикална теория се обръща внимание от времето на абат Фоглер (*voglerscher Tonkreis*), е изследван специално от Николай Градев: **Градев**, Николай. Зараждането на хемидитоновостта и Бетовен. – В: *Алманах на НМА „Проф. Панчо Владигеров“*, година 11 – 12 (2020). София: Хайни, 2021, с. 25 – 61.

дово последование от умалено четиризвучие, минорен квартсекстакорд и мажорномалко четиризвучие върху, както е по-типично, възходящ хроматичен бас. Ето и коментара на автора за този случай: „Тонално недефинируем, този модел все пак остава в същата тонова област, тъй като във всички интерпретации се повтаря едно и също умалено четиризвучие и след дванайсет акорда то отново достига изходната си форма. Разбира се, този модел може да бъде въведен и напуснат на всяко едно място“ [201].

Пример 10. Акордова схема на коментирания пример [201]



Малко по-нататък, в раздела *Кулминация*, намираме пример за същия модел и от операта *Фиделио* на Бетовен, 2. действие (минорен квартсекстакорд, мажорномалко и умалено четиризвучие) [207].

В предния засегнат раздел, *Застрашителна опасност*, Дитер де ла Мот насочва към още един случай на специфична употреба на умаленото четиризвучие също от *Фиделио* на Бетовен – Хора на затворниците от финала на 1. действие („Seid leise... wir sind belauscht...“ – „Бъдете тихи... подслушват ни...“): „Една затворена плоскост от умалени септакорди, безизходно“ [200].

Пример 11. Хармонически скелет на 22 такта от хора на затворниците [200]



Трябва да се има предвид, че за по-цялостното разбиране на приведените примери е много важен контекстът, в който Дитер

де ла Мот представя съответните решения.

В коментар в първа глава Дитер де ла Мот обръща внимание и на случаите на избягване на доминантовия септакорд и на умаленото четиризвучие в новата музика, с което извежда разглежданата историческа линия чак до музиката на XX век: „*в новата музика на Хиндемит и Стравински*“ [23] биват отбягвани мажорномалкото и умаленото четиризвучие, неизбежно предизвикващи „*асоциации с доминанта, с функционална хармония, с класико-романтическа музика*“ [24]; докато мажорното тризвучие, което е с много по-дълга история (500 години, „*от Дюфай до Регер*“ [23]), остава съществено и за тази музика.

Иска ми се накрая да се спра и на историческия подход на Дитер де ла Мот към употребата на увеличеното тризвучие – другият равноделящ октавата акорд, намерил значително по-малка употреба в музикалното творчество и придобил самостоятелност значително по-късно от умаленото четиризвучие. Първото му споменаване е по повод на музиката от времето на Бах (в раздела *Увеличено тризвучие, неаполитански сектакорд*), за която Де ла Мот отбелязва, че този акорд рядко се ползва като самостоятелен, а обикновено се получава чрез задържане [88] (по подобие на доминантовия нонакорд и неаполитанския сектакорд)²⁶.

²⁶ И за увеличеното тризвучие си заслужава отново да бъде цитиран Марк Етингер: „*В музиката от края на XVII – първата половина на XVIII век известно значение има и увеличеното тризвучие. Обаче очевидно по това време употребата на това ярко хармоническо средство донякъде намалява в сравнение с предшестващата епоха. Ще се позволам тук на забележката на Ернст Курт (бележката на с. 193) [Етингер има предвид „Романтическата хармония и нейната криза във Вагнеровия „Тристан““ – бел. моя, Н.Б.] за това, че изключително често увеличеното тризвучие се е въвеждало от Хайнрих Шюц, особено в съчетание с ярки ефекти на задържания, при което впоследствие никой преди Вагнер не използва толкова широко този акорд. В изследваната тук епоха най-ярките образци от този род принадлежат на Бах. Увеличеното тризвучие при Бах по принцип представлява задържане, задължително подлежащо на разрешение (макар понякога и „на разстояние“). То не е характерно за началните построения и се среща в минорните каденци със значението на III₆ вместо тоническия квартсектакорд (такава подмяна се случва понякога и в мажор). Неговата звучност спомага за изострянето на емоционалността, за подчертаната драматизация.*

Статут на самостоятелен акорд увеличеното тризвучие придобива чак при Лист – в случаи, при които според Де ла Мот композиторът пресъздава замисленост: *Il Penseroso*; въведението на *Фауст-симфония*. Той обръща внимание на шестте възможности за разрешение на увеличеното тризвучие, при които един от неговите тонове се третира като задържане с полутоново разрешение във възходяща или низходяща посока. Дадени са и няколко възможности за разрешение с движение на два от гласовете.

В раздел *Тоналността като спомен* [238 – 242] Дитер де ла Мот извежда формообразуващата роля на умаленото четиризвучие и увеличеното тризвучие: „Голямата форма и детайлът следват едни и същи закони. Тоническо-доминантовото напрежение определяше каденцата на класицизма и голямата форма на класическата соната. Умаленият септакорд и увеличеното тризвучие, двете (две от четирите – бел. моя, Н.Б.) възможни деления на октавата на равни части, правят възможно при Лист освобождаването от класическия език в голямата форма и в детайла“ [241].

Проследеният подход на Дитер де ла Мот към разглежданите акорди дава основание на Кристиан Мьолерс да изтъкне как авторът „показва не само, че акордите в различно историческо време са се употребявали различно, а доказва, че това са различни акорди“²⁷, дори при еднаква интервалова структура. Това разбиране той провежда последователно до разглеждането на детайлите на акордовото обозначаване. Във всеки случай той избягва опасността от един регистриращ просто единични случаи номинализъм благодарение на това, че описва разликите като музикалноисторически процеси – и тъкмо благодарение на това книгата става увлекателна“²⁸.

Това е особено осезаемо при завършването на формата, близо до заключителната каденца или непосредствено в нейните граници, където впрочем даденото съзвучие обикновено възниква в резултат на активността на гласоводенето“ – **Етингер**, Марк. Цит. соч., с. 115.

²⁷ Това особено ясно се вижда и от главата за Вагнер, раздел *Функционално свободни четиризвучия с чувствителнотонова връзка*: тези четиризвучия, за които в по-ранната музика са били характерни „еднозначни стремежи“, в музиката на Вагнер (конкретно в *Тристан и Изолда* и *Парсифал*) са се превърнали в „свободен акордов материал“ [223].

²⁸ **Möllers**, Christian. Op. cit., p. 350.

ЛИТЕРАТУРА

Бонева, Ния. Концепцията за стилистично преподаване на хармония на Дитер де ла Мот в *Harmonielehre*. – В: *Българско музикознание* 2023, № 3, с. 91 – 123.

Булева, Марияна. За изучаването на музикалната хармония – теоретични, методологични и методически аспекти. Пловдив: Астарта, 2017.

Градев, Николай. Въведение в теорията на музиката. Учебник за студентите от I курс в ТКДФ на Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“. София: Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“, 2022.

Градев, Николай. Зараждането на хемидитоновостта и Бетовен. – В: *Алманах на НМА „Проф. Панчо Владигеров“*, година 11 – 12 (2020). София: Хайни, 2021, с. 25 – 61.

Этингер, Марк. Раннеклассическая гармония: Исследование. Москва: Музыка, 1979.

Bresnick, Martin. *Harmonielehre* by Diether de la Motte [Review]. – In: *Journal of Music Theory* 22/2, 1978, p. 319 – 324. https://www.jstor.org/stable/843403?seq=1#metadata_info_tab_contents (19.06.2021).

Daniel, Thomas. Bach und die Funktionstheorie. – In: *Musiktheorie* 16/4, 2001, S. 325 – 332.

Daniel, Thomas. Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen. Eine historische Satzlehre [2000]. 4., durchgesehene Auflage, Köln: Dohr, 2019.

Erpf, Hermann. Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927.

Möllers, Christian. Diether de la Motte: *Harmonielehre* [Rezension]. – In: *Die Musikforschung* 29/3, 1976, S. 350 – 351.

Motte, Diether de la. *Harmonielehre*. Kassel: Bärenreiter, 1976.

Motte, Diether de la. *Harmonielehre* [1976]. 19. Auflage. Kassel: Bärenreiter, 2022.

**СИНТЕЗЪТ НА ИЗКУСТВАТА
В КОНТЕКСТА НА ОБУЧЕНИЕТО
ПО МУЗИКА В СРЕДНОТО УЧИЛИЩЕ**
**Педагогическият стил на преподаване
в съвременната образователна реалност**

*Ралица Димитрова**

**THE SYNTHESIS OF THE ARTS IN THE
CONTEXT OF MUSIC EDUCATION
IN THE SECONDARY SCHOOL**
**The Pedagogical Style of Teaching in the Modern
Educational Reality**

Ralitsa Dimitrova

Abstract: This article focuses on the modern style of teaching based on cross-curricular connections in secondary school music education. The question of the interaction between the arts as a result of educational goals and expected learning outcomes is explored. Examples of the learning content are presented. It is accented between music, dance and fine art.

Keywords: *music art, interdisciplinarity, style, teaching*

Съвременните образователни тенденции са ориентирани към интердисциплинарно обучение, основано на „реализиране

Гл. ас. д-р Ралица Димитрова – Софийски университет
„Св. Климент Охридски“; e-mail: r.dimitrova@fnoi.uni-sofia.bg

на ключовите компетентности“¹, регламентирани в чл. 77 от Закона за предучилищното и училищното образование. В Препоръката на Европейския парламент и на Съвета за създаване на Европейска квалификационна рамка за обучение през целия живот компетентността се дефинира като *„доказана способност за използване на знания, умения и личностни, социални и/или методологични дадености в работни или учебни ситуации и в професионално и личностно развитие“*². Това налага нов прочит на заложеното учебно съдържание по учебните предмети и търсене на диалогичен метод, който извежда на преден план трансфера на знанията и уменията на учениците. В този смисъл интердисциплинарността не би следвало да се ограничава само на ниво учебно съдържание, а да се реализира чрез синтез между обобщени и затвърдени компетентности и един нов стил на преподаване на знанията, ориентиран към осъвременяване на традиционните педагогически подходи именно в посока междупредметно взаимодействие.

Новият стил на преподаване предполага провеждане на интердисциплинарни уроци, които да обхващат тематични ядра от различни учебни дисциплини. За тази цел учителят трябва да познава в основни учебния план, държавните образователни изисквания и учебните програми по учебните предмети, между които съществува възможност, въз основа на общи категории и понятия, да се осъществят интегративни връзки.

Интердисциплинарната същност на предмета *Музика* е заложена още в края на XIX в., когато се очертава инфраструктурата на системата на образованието в България, в която обучението по музика е неизменна част. Регламентирането на дисциплината откриваме още в Привременния устав на народните училища от 1878 г., където учебният предмет присъства под формата на църковно пеене. Според Росица Драганова именно това дефиниране разкрива *„дълбоката връзка с традицията, с вече установените форми на музициране в българското учили-*

¹ Закон за предучилищното и училищното образование. МОН, 2016, с. 23.

² Официален вестник на Европейския съюз. Година 51, 2008, с. 11.

ще³. Начинът, по който съвременното продължава тази традиция, се оглежда в схващанията на редица учени и творци. Показателен е холистичният възглед на художника Пламен Легкоступ⁴, виждащ морфологичната взаимовръзка между изкуствата въз основа на съдържателните им форми и композицията⁵.

Цел на настоящата разработка е да подчертае необходимостта от преосмисляне на стила на преподаване на съвременния учител по музика предвид специфично протичащите процеси на взаимодействие между музиката и другите изкуства. С оглед на търсенето на синергичен ефект върху подрастващите е подчертана ролята на интердисциплинарния урок като съвременен подход в образователната реалност.

За изпълнението на тази цел са поставени следните **задачи**:

- проучване и анализиране на съществуващата литература съобразно поставения проблем;
- анализ на учебните програми предвид заложената цел;
- извеждане на интердисциплинарна тема, която позволява реализиране на трансфер на компетентности.

За да бъде актуален педагогическият стил на работа, трябва да се търсят нови полета, които подпомагат управлението на учебно-възпитателния процес. В резултат на това съвременните педагози намират решение на този проблем чрез проектно базираното обучение (project-based learning, PBL) и интердисциплинарните⁶ уроци като метод за усвояване на интегрирано знание.

Според Румяна Неминска, чрез интердисциплинарния под-

³ Драганова, Росица. Музиката в българското училище в края на XIX и началото на XX век. София: Институт за изследване на изкуствата БАН, 2020, с.15.

⁴ Пламен Легкоступ е талантлив български художник, професор, бивш декан на Педагогическия факултет и дългогодишен ректор на Великотърновския университет.

⁵ Легкоступ, Пламен. Изобразително изкуство. Възпитателни, терапевтични и корекционни аспекти. София, 2006, с. 180.

⁶ Авторът има предвид т.нар. интегрирани уроци, обединяващи в обща тема знания и компетенции от различни учебни дисциплини. Напр. музика – физика; математика-архитектура-физика-музика, музика-литература и пр. Бел. ред.

ход учениците придобиват „умения да откриват, изследват и развиват познанията си в определен познавателен контекст; работейки в екип и група, придобиват умение да предлагат различни начини и изработване на краен продукт чрез конструиран контекстуален процес. Проектно базираното обучение е субектно ориентирано спрямо познавателния процес, активността и мотивацията на учениците“⁷. Приложението му дава възможност за поставяне на тема-проблем, част от учебното съдържание, която да бъде обект на изследване от ученика. Този метод на работа позволява учителят да зададе конкретни параметри на проведеното изследване, чието изпълнение ще доведе обучаващия до крайната цел.

Интердисциплинарният урок разкрива нови пътища в съвременната образователна среда, като „развива в обучаващите умения за открояване на съдържателни или функционални връзки между процеси и явления, изучавани в различни дисциплини“⁸. Изследването на възможностите за реализиране на проектно базирано, основано на интеграция обучение, които дава учебното съдържание по предметите *Музика*, *Физическо възпитание и спорт* и *Изобразително изкуство*, позволява извеждането на темата „Танцът е изкуство“⁹. Многообразието от връзки, които протичат, позволява поставянето на тази тема във всеки образователен етап с постепенно надграждане на компетентностите предвид възможностите, които осигуряват законово регламенти-

⁷ **Неминска**, Румяна. Интердисциплинарното обучение (I – IV клас). София: Фондация Буквите, 2015, с. 53.

⁸ **Пенева**, Магдалена. Интердисциплинарният подход в обучението по английски език в гимназиален етап. – В: *Продължаващо образование*. <https://diuu.bg/emag/8314/> (посетен на 19.09.23).

⁹ Подобно тематично обединение е основано, от една страна, върху общите основания на музиката и танца в движението, а от друга – визуалните аспекти, общи и за танца, и за изобразителното изкуство. Съответно „Танцът е изкуство“ обхваща в себе си представите за музика – движение – пространствен зрим образ, чийто синтез е задълбочено изследван от проф. Пенчо Стоянов в труда му „Анализ, музика, хореография“. Вж. **Стоянов**, Пенчо. Анализ – музика – хореография. София, 2010. Бел. ред.

раните образователни цели.

Според сега действащата нормативна уредба предметът *Музика* се изучава в начален, прогимназиален и първи гимназиален етап. В процеса на усвояване на заложеното в учебните програми съдържание учениците натрупват теоретични знания и практически умения, пряко свързани с различни аспекти на музикалното изкуство. Предвид спецификата на музикалнообразователния процес учебното съдържание в начален етап е насочено към формиране на положителна нагласа към музикалното изкуство и развиване на музикалния потенциал на учениците. Очакваните резултати от обучението за периода от първи до четвърти клас са заложиени в Наредба № 5 от 30 ноември 2015 г. за общообразователната подготовка, в сила от 08.12.2015 г. и попадат в областите на компетентност *музикална практика: музициране, възприемане на музика; елементи на музикалната изразност; музика и игра*.

Компетентностите, получени в резултат от обучението в начален етап, предполагат, че при завършване на степената учениците ще имат възможност за ориентиране в музикалната тъкан посредством формираните слушателски умения и придобитият опит, резултат от системната работа в часа по музика. Именно в тази връзка е толкова значим акцентът в учебното съдържание по музика (реализиран без изключение от всички авторски колективи в учебниците по музика до четвърти клас на различните издателства) върху формирането на базисни знания за музикално-изразните средства – мелодия, темпо, ритъм, метрум, динамика и тембър – и придобиване на слушателски умения, свързани с регистрирането и проследяването им в музикалната тъкан. Тези базисни знания за музикално-изразните средства и основните формообразуващи принципи спомагат за ориентацията в музикалните структури и процесуалността, както и за генерирането на възможни извънмузикални асоциативни връзки при възприемането на произведения от различни музикални форми и жанрове, „звучащи“ в учебното съдържание в прогимназиален етап.

Предвид придобитите в хода на обучението по музика компетентности, свързани например с изпълняването на *право хоро* и *ръченица*, както и с възможността за импровизиране на

танцови движения върху музика от училищния и извънучилищния репертоар, като поле, в което обучаващите се в начален етап практически осъществяват досег с танцовото изкуство, може да изведем областта на компетентност *Музика и игра*. Погледът към учебната програма по *Физическо възпитание и спорт* показва, че е налице ясно обособена съдържателна пресечна точка (посредством припокриването на някои от темите, целите, задачите и средствата за изпълнението им) с *Музика и игра*. Трансферът на знания и надграждането на умения се реализира чрез еквивалентната ѝ (в УП по *Физическо възпитание и спорт*) област *Гимнастика* с темите *Народни хора и танци* (1 – 4 клас) и *Ритмични упражнения* (2 клас), залагащи като резултат умението на учениците да:

- изпълняват танцови и ритмични движения с музика в размер (2/4, 4/4, 7/8);
- предлагат идеи за изпълнение на ритмично ходене и бягане, подскочни упражнения в съчетание с различни музикални размери – 2/4, 3/4, 7/8, 5/8, и 9/8 (*Ритмични упражнения*);
- прилагат танцови стъпки и споделят танцов опит с музикален съпровод.

Според Теодора Симеонова „*танците отговарят напълно на основния принцип на развиване на бързината – повторемост на действията*“¹⁰. Мигновеното реагиране на изпълнението на съответното движение възпитава бързината на двигателната реакция, което оказва положителен ефект върху учениците чрез развиване на физическата им активност. Впрочем *принципът на повторение* и във визираното поле на приложност, и като творчески фундамент, е основа не само на хореографията, но и на музиката като изкуство.

В прогимназиалния етап спираловидното усложняване на материала залага по-сериозни образователни задачи посредством интегриране на придобитите знания и умения в други области на

¹⁰ Симеонова, Теодора. Физическата дееспособност на момичета от 4. клас, в зависимост от обучението по народни хора и танци. – В: *Съвременни тенденции на физическото възпитание и спорта*. София, 2020, с. 136.

образователния процес. Според Наредба №5 за общообразователната подготовка, в резултат от обучението музика от пети до седми клас се очаква учениците да *„познават пет различни по вид танца и играят три от тях“*¹¹. Темата за танцовото изкуство по естествен начин е проектирана в учебното съдържание по *Музика* за шести клас и чрез заложените за изучаване в него жанрове менует, гавот, танго, самба, полонез, мазурка и валс. Въвеждането на операта, балета, оперетата, мюзикъла и рок операта в седми клас проследява взаимовръзките между отделните изкуства въз основа на драматургията, сценографията, танца, вокалното изпълнение, декорите и костюмите, изграждащи цялостния сценичен облик на синтетичното изкуство. За осъзнаване на синтеза на изкуствата, в същия този седми клас обучението по изобразително изкуство залага високи цели с резултат създаването от страна на учениците на сценографски проект по зададена пиеса или тема. Реализирането на тази задача предполага трансфер на компетентности, който би бил предпоставка за ориентация в спецификата (включително в стилово отношение) на различни видове изкуства в тяхното единство и би създал условия за проследяване на разнообразните им прояви в концертната зала, изложбата, театъра и киното.

Според Пенчо Стоянов, по своята функция и социална природа *„изкуствата са родствени, което от своя страна дава възможност за паралели и аналогии между тях“*¹². От тук следва да подчертаем връзката между музикалното, танцовото и изобразителното изкуство и да заложим тезата, че *„синтезът между тях подпомага взаимното им обогатяване с изразни и изобразителни средства, което задълбочава техните познавателни и възпитателни възможности“*¹³. Неслучайно в своята музикалнопедагогическа дейност Евгения Заякова и Наталия Стойкова изследват взаимодействието между музиката и изобразителното

¹¹ Наредба №5 от 30 ноември 2015 г. за общообразователната подготовка, в сила от 08.12.2015 г., МОН, <https://lex.bg/bg/laws/ldoc/2136697599>

¹² Стоянов, Пенчо. Музикален анализ. София: Музика, 1988, с. 9.

¹³ Димитрова, Ралица. Интегративни връзки в обучението по музика. София: ЗИП, 2023, с. 62.

изкуство чрез „*рисуване по зрителни асоциации*“¹⁴. Това предполага, че рисуването може да бъде средство за получаване на информация и емоционално съпреживяване на музикалната творба. Посредством изобразителната дейност учениците в начален етап претворяват емоциите и чувствата, които поражда в тях музикалното произведение. Според Ралица Димитрова интеграцията в художествено-възпитателната работа влияе „*благоотворно върху изграждането на личността на ученика и превръщането му в създател – творец*“¹⁵. Творецът използва изкуството, за да отразява действителността, но какво и как ще изобрази зависи от специфичните му възможности и изразни средства, с които разполага. Обогащаването на слушателския опит на учениците в часа по музика изпълнява образователни цели, които позволяват усвояване на основни знания за изкуството на Средновековието, Ренесанса, барока, класицизма, романтизма и XX век. Обучението по изобразително изкуство и музика е ориентирано към формирането на критерии за естетическа оценка.

В подкрепа на това и в контекста на спираловидното надграждане на компетенции и когнитивни умения, в учебната програма по изобразително изкуство за девети клас е заложено обучаващите да коментират граници на съвременното изкуство в диалог с другите изкуства.

Предвид гореизложеното, щриховащо, макар и твърде бегло, богатия интегративен потенциал на обучението по музика, може да заключим, че актуализирането на педагогическия стил на работа в часа по музика е необходимо условие, което осигурява реализиране на интердисциплинарно обучение в широкия и цялостен план на образованието. Такава актуализация би позволила на съвременния преподавател да използва своите професионално-педагогически компетентности като основа за повишаване на качеството на образователния процес. Естествено определящи

¹⁴ **Заякова**, Евгения, Наталия **Стойкова**. Някои взаимодействия между музикалната и изобразителната дейност в процеса на художественото възпитание на децата от детската градина. – В: *За музиката и музикалното възпитание*. София, 1984, с. 113.

¹⁵ **Димитрова**, Ралица. Цит. съч., с. 15.

за стила на преподаване са методите, които учителят използва в процеса на обучение. Същевременно преподавателят трябва да притежава иновативен подход, който да позволи разкриване и развитие на творческия и личностния потенциал на ученика посредством ефективни методи, съобразени с неговите индивидуални потребности като подрастващ. Интегративният подход, проектно базираното обучение и активното диалогизиране в хода на работа изместват механичното заучаване и възпроизвеждане на факти посредством активно включване на ученика в процеса на изследване и решаване на поставения проблем. Позитивните резултати от подобен стратегически синтез на практико-приложна основа доказват неговата необходимост в съвременната образователна реалност и статута му на основа за перманентно актуален, аналитично базиран и фокусиран върху практическото приложение на знанията, стил на преподаване в часа по музика.

ЛИТЕРАТУРА

Димитрова, Ралица. Интегративни връзки в обучението по музика. София: ЗИП, 2023.

Драганова, Росица. Музиката в българското училище в края на XIX и началото на XX век. София: Институт за изследване на изкуствата БАН, 2020.

Заякова, Евгения, Наталия Стойкова. Някои взаимодействия между музикалната и изобразителната дейност в процеса на художественото възпитание на децата от детската градина. – В: *За музиката и музикалното възпитание*, София, 1984.

Легкоступ, Пламен. Изобразително изкуство. Възпитателни, терапевтични и корекционни аспекти. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2006.

Неминска, Румяна. Интердисциплинарното обучение (I – IV клас). София: Фондация Буквите, 2015.

Пенева, Магдалена. Интердисциплинарният подход в обучението по английски език в гимназиален етап. – В: *Продължаващо образование*. <https://diuu.bg/emag/8314/> (посетен на 19.09.2023).

Стоянов, Пенчо. Музикален анализ. София: Музика, 1988.

Стоянов, Пенчо. Анализ – музика – хореография. София, 2010.

Симеонова, Теодора. Физическата дееспособност на момичета от 4. клас, в зависимост от обучението по народни хора и танци. – В: *Съвременни тенденции на физическото възпитание и спорта*. София, 2020.

Използвана нормативна база:

Закон за предучилищното и училищното образование в сила от 01. 08. 2016 г., обн. ДВ. бр.79 от 13 октомври 2015 г., изм. и доп. ДВ. бр.98 от 9 декември 2016 г., изм. ДВ. бр.105 от 30 декември 2016 г., изм. ДВ. бр.58 от 18 юли 2017 г., изм. и доп. ДВ. бр.99 от 12 декември 2017 г., изм. ДВ. бр.24 от 16 март 2018 г., изм. и доп. ДВ. бр.92 от 6 ноември 2018 г., изм. ДВ. бр.108 от 29 декември 2018 г., изм. ДВ. бр.24 от 22 март 2019 г., доп. ДВ. бр.42 от 28 май 2019 г., изм. ДВ. бр.100 от 20 декември 2019 г., изм. ДВ. бр.101 от 27 декември 2019 г., изм. и доп. ДВ. бр.17 от 25 февруари 2020 г., изм. и доп. ДВ. бр.82 от 18 септември 2020 г. <https://lex.bg/bg/laws/ldoc/2136641509> (посетен на 26 юни 2023).

Наредба № 5 от 30 ноември 2015 г. за общообразователната подготовка в сила от 08.12.2015 г.; обн. ДВ. бр.95 от 8 декември 2015 г., изм. и доп. ДВ. бр.80 от 28 септември 2018 г., изм. и доп. ДВ. бр.71 от 10 септември 2019 г., изм. и доп. ДВ. бр.79 от 8 септември 2020 г. <https://lex.bg/bg/laws/ldoc/2136697599> (посетен на 26 юни 2023).

ИЗКУСТВО И ИЗКУСТВЕН ИНТЕЛЕКТ – РАЗВИТИЕ ИЛИ ПРОФАНИЗАЦИЯ

*Христо Карагъзов**

ART AND ARTIFICIAL INTELLIGENCE – DEVELOPMENT OR DEFAMATION

Hristo Karagyzov

Abstract: Today we are witnessing many convincingly presented experiments, where examples of “works” from the field of visual and other arts are shown, made by artificial intelligence by means of the corresponding software and its further self-learning. The creators of the relevant hardware-software complex proclaim that human art is dead, since machine combinatorics in complexity and detail can always, if not now, then in the immediate future, overshadow human artistic creativity.

Having established the trend that the standard advantage that man has always had over the machine – the number and complexity of operations that the brain can perform – is no longer valid, it is logical to discuss the fact that in the thesis of machine creativity there is an if not true, but at least a solid reason for reflection.

The purpose of this discourse is to show how it is possible to create high value art by a computational system armed with what we tentatively call “artificial intelligence”.

Keywords: *aesthetics, AI, music theory, art, creativity, artificial intelligence*

*Доц. д-р Христо Карагъзов – Софийски университет
„Св. Климент Охридски“; e-mail: h.karagyzov@uni-sofia.bg

Днес сме свидетели на много убедително представени експерименти, при които се показват примери за „творби“ от сферата на визуалните изкуства, направени от изкуствен интелект посредством съответния софтуер и по-нататъшното му самообучение. Създателите на съответния хардуерно-софтуерен комплекс прокламират, че човешкото изкуство е мъртво, тъй като машинната комбинаторика като сложност и детайл винаги може, ако не сега, то в непосредственото бъдеще, да засенчи човешкото художествено творчество.

След като установяваме тенденцията, че стандартното преимущество, което човекът винаги е имал спрямо машината – броят и сложността на операциите, които мозъкът може да извърши – вече не е валидно, логично е да се дискутира фактът, че в тезата за машинното творчество има ако не истина, то поне солиден повод за размисъл.

Целта на този дискурс е да покаже доколко е възможно създаването на изкуство с висока стойност от страна на изчислителна система, въоръжена с това, което условно наричаме „изкуствен интелект“. Така изследването се разполага в полето на чистата естетика и теория на изкуството, а от гледна точка на музиката използва част от инструментариума на музикално-теоретичните дисциплини.

1. Творчество и мисъл. Мислене и разбиране при твореца и при AI

Работата по създаване на автономно мислещи машини започва още от 30-те години на миналия век и продължава и досега, като за това време е изминат огромен път както в развитието на хардуера, така и в логиката на процесите. Работи се усилено в областта на невронауките, за да се пренесе знанието за функционирането на човешкия мозък в областта на машинния интелект – така наречените **невронни мрежи**. Разработват се както еднослойни, така и многослойни мрежи, при които изходите на всеки от скритите слоеве се свързват с един или повече входове от следващия слой. Допълнително се създават опити за обратна връзка така, че мрежата да постигне опреде-

лена зависимост от времевите последователности в нея.

Това не е всичко. Имитира се и способността на невроните да образуват различни синаптични връзки – възбуждащи или инхибиторни, като по този начин може да се изградят симулационни логически вериги, които да наподобяват транзистор, участващ в изчислителен процес (аналогията е твърде свободна). Така архитектурата на невронната мрежа, като логика на изчисление и като бързо действие, може значително да се приближи до тази на биологичния механизъм, който тя заимства.

Изследователите също така разбират, че логиката на опериране с данните в една линейна среда не е много сходна с моделите, съществуващи в биологичните системи. Затова в създаването на структури за т.нар. „Deep learning“ се използва картографиране на обектите в непрекъснато трансформиращо се пространство, а не само в Евклидово, което е подходящо само за стандартни числови операции. През последното десетилетие е извършена огромна работа в това отношение, като се създават архитектури, копиращи различната модалност на обектите от реалния свят. Това дава възможност да се оперира с визуални обекти, глас, музика и така нататък.

За да се подобри самообучението, се въвеждат по-усъвършенствани методи, като например генеративните състезателни мрежи, при които има две мрежи в режим на съперничество – едната, образно казано, се опитва да „надхитри“ другата, която, от своя страна, има коригираща функция. Идеята е взаимното усъвършенстване в правилното категоризиране на данните.

Няма да говорим повече за невронните мрежи и тяхната архитектура, първо, защото това излиза много извън компетенциите на автора; и второ, защото за целите на нашия дискурс – отношението на ИИ към изкуството – това има само разяснителен характер. Ясно е, че никой не би видял смисъл да създава изкуство посредством ИИ като основна цел, а по-скоро имаме тази задача като съпътстваща цел покрай основните:

- Анализ, разпознаване на сетивни данни и опериране с тях, от една страна, и;
- Усъвършенстване на интеракцията при комуникацията

човек – машина, от друга.

Какво се случва с основните цели? Разпознаването на визуални, слухови и вербални сигнали, както и осмислянето и класификацията им, се извършва с променлив успех. Докато разпознаването на произнесен текст вече е на много напреднал етап, някои моменти от разпознаването на изображения и символи понякога се сблъскват с нелогични грешки и несъответствия. При наличието на толкова усъвършенствани алгоритми и на толкова огромна изчислителна мощ, явно проблемът се корени някъде другаде.

Втората цел – общуването – обикновено се тества чрез т.нар. чатботи – всички големи корпорации, работещи в сферата на софтуер, хардуер, изчисления, комуникации, мобилни технологии или облачни услуги, опитват разработката на подобни устройства. Чести са случаите, когато подобни електронни помощници за кратко време от общуването си с реални хора развиват екстремистки възгледи, а след „поправката“ им, в процеса на самообучение чрез общуване с хора те отново изпадат в подобни състояния, което понякога води до тоталното дискредитиране на експеримента. Друг пример са странните и нелогични отговори на системи като „Сири“ и „Кортана“, които показват някакъв основен проблем в механизма на подобно „общуване“.

Едната от причините за това, разбира се, е фактът, че самообучението по всяка вероятност се основава на базата на анализ на реакции в интернет пространството, съответно ИИ се хранва с мнения на базата на по-масовата част от човечеството.

При общуването – втората хипотеза – се сблъскваме с друг проблем... Мисленето не може да се сведе само до логически операции. Тестът на Тюринг в оригиналния си замисъл може да бъде преминал и от домашен уред, ако той има достатъчно мощен процесор, оперативна памет и достъп до бази данни с информация (разбира се, и ако е програмиран по съответния начин). От гледна точка на разбиране и осмисляне в когнитивен аспект това обаче ще продължи да бъде домашен уред – той

няма да има концепция за такива категории.

Следователно Тюринг не е напълно прав в начина си на дефиниране на машинен разум, колкото и да ни се иска. Годи-ни след Тюринг друг голям ум – Джон Сърл – в прословутия си още по-елегантен като замисъл експеримент с „китайската стая“¹ доказва, че може да имаме машина, даваща ни перфектните отговори, която въпреки това да няма никакъв зачатък на мислене.

Всъщност разликата между нас и домашния уред е в това, което наричаме **самосъзнание**.

2. Съзнание и самосъзнание

Познанието явно е свързано с базисни мироведни категории, които възникват и се закрепват в ценностната ни система в пряка комуникация със съзнанието и самосъзнанието, както и на основа на вътрешната връзка на самосъзнанието с обективната действителност. ИИ, от своя страна, събира и обработва данни, както и се научава да ги категоризира по съотношения, принадлежност към множества и модалност, но явно има проблем с осмислянето на информацията поради проблем с тези основни категории. А проблемът с категориите при машината явно води до липса на това **интегрално осмисляне**, което при нас хората, като психично-интелектуален процес, се нарича разбиране. Както пише Лиу за ситуацията с чатбота, поклонник на Хитлер: „Проблемът е в концепцията за това, *кой е Хитлер*“².

При липсата на съзнание от страна на машината тя не може да осъществи както осъзнаване, така и впоследствие осмисляне на съответните категории, а само би могла в евентуална комуникация с човешко същество да имитира този процес. Така в категориалния апарат на ИИ се загнездва една много важна празнина – там, където би трябвало да стои базата, върху

¹ Searle, John. R. Minds, brains, and programs. – In: *Behavioral and Brain Sciences* 3 (3), 1980, p. 417 – 457.

² Liu, Y. The accountability of AI – case study: Microsoft’s Tay experiment. Medium: 16 January, 2017, available online at <https://chatbotslife.com>

която да се изгради цялото останало знание. Неслучайно Марк Бишп отбелязва, че: „*AI и невронните мрежи позволяват на Тей (един от чатботовете, бел. моя, Х. К.) да разпознае и асоциира модели, но алгоритмите, които са въведени, не могат да дадат на Тей епистемология*“³.

Изследователите, които създават невронни мрежи, се опитват да преодолеят бариерите, които току-що очертахме. Първо, асоциативността на човешкото мислене отдавна е предмет на симулация чрез все по-голямото усъвършенстване на залаганите алгоритми, чрез създаването на обратни връзки в боравенето с данни, така че да се заложи търсенето на причинност. Изследват се видовете организми като начин на отношение спрямо околната среда, като се разделят на 3 основни групи, йерархично подредени в т.нар. „стълбица на причинно-следствената връзка“ (*The Ladder of Causation*), приведени тук по Пърл и Макензи⁴:

- В първата попадат тези, които имат чисто асоциативен отговор на събитията около тях.

- Втората група използва инструментариум за промяна на обектите и разсъждава относно хипотезите за различни сценарии, които възникват при различните промени.

- Най-висшата форма на интелект се проявява в съпоставянето на факти, както и в мисловното разиграване на несъществуващи ситуации.

Това се симулира и от съответните системи с каузална структура, които се разработват в момента. Така учените досега са извървели огромен път в развиването на ИИ, който да имитира в максимална степен мисленето:

- както хардуерно – чрез симулация на невронните връзки,
- така и софтуерно – чрез симулация на логиката на процесите и алгоритми на базата на реалното мислене.

³ **Bishop, J. Mark.** Artificial Intelligence is Stupid and Causal Reasoning Will Not Fix It. – In: *Frontiers in Psychology*. Vol. 11:513474, 2021, p. 9. doi: 10.3389/fpsyg.2020.513474

⁴ **Pearl, J., D. Mackenzie.** The Book of Why: The New Science of Cause and Effect. New York: Basic Books, 2018, p. 6.

Можем ли да кажем дали сме успели? Засега по-скоро с променлив успех.

Кои са плюсовете? Тъй като симулацията в една или друга степен е налице, то за определени области и дейности от науката и живота – комплексни изчисления, статистически предвиждания, обработка на масиви от данни и т.н. – подобни системи са безценни като възможности и качество.

А минусите? Според специалистите, за момента зад усъвършенстваните алгоритми и прецизната комуникация не стои реално **РАЗБИРАНЕ** на категориите, с които машината оперира и които използва в комуникацията си с нас. Синтактичният анализ на изреченията е налице, но смисълът във философски план не е наличен.

3. AI и основанията за съществуване на изкуството

Етичните и естетическите основания на изкуството не могат да се пренесат в сферата на ИИ, защото машината не работи с тези категории. Всяка постройка на произведение, базирана на подобни основания, може да бъде само на принципа на имитацията и последващото рекомбиниране. Разбира се, при проста структура, където определени ходове на авторите са били базирани на клишета, може да се получи ситуация, при която машината да реализира огромен брой вариации на дадена елементарна формообразуваща конструкция, която да въздейства с качеството си, наречено „хитовост“. Това е овладяно до голяма степен и от хората-занаятчий в сферата на псевдоизкуството.

Тоест изкуственият интелект би могъл в сферата на забавлението да прави това, което подражателният естествен интелект отдавна представя за изкуство – даже ИИ понякога се справя по-добре.

От тази гледна точка не Изкуството („Високото“ изкуство), а „ентертеймънт“ индустрията ще се възползва от ИИ в най-голяма степен, като постепенно сериозните финансови средства ще започнат да преливат от джобовете на псевдопевци и псевдокомпозитори в тези на богатите собственици на продуцентски компании, които ще държат и правата върху

суперкомпютрите, ангажирани с производството на културен сурогат. Предполага се, че скоро ще започне изработката и на юридическата база, която да узакони този преход.

На практика това би имало по-скоро оздравителен ефект за „високото“ изкуство, защото ясно ще разграничи не само субектите, потребяващи двата вида творчески продукт, но и тези, които го създават. ИИ няма да иска, а и няма да може да се намеси в сферата на по-сериозното изкуство, което ясно ще покаже, че там са намесени същности, недостъпни за осмисляне от изкуствения интелект.

4. Класификация на изкуствата

За да направим анализ на методите, които изкуството използва за генерирането на емоционално съдържание, първо трябва да разграничим видовете изкуства, за да определим начините на художествен изказ, които всяко от тях прилага, и съответно да видим как те са приложими в сферата на машинното генериране на съдържание.

Изкуствата могат да се подразделят *ad hoc* по различни признаци.

1. От една страна, това са сетивните канали, по които информацията се предава към реципиента, и съответно произтичащите от употребата на съответното сетиво художествени елементи – линии, обеми, стереометрични обекти, цветове, текстура, тонови височини, ритмични патерни, думи и фрази, жестомимични елементи, базисни движения на тялото и т.н. Така имаме **визуални и звукови изкуства**, както и такива, базирани се на вербалната комуникация.

Видовете категоризации спрямо този фактор се различават при различните изследователи, в момента правим работна такава, която ни служи за целта на настоящото изследване.

Разбира се, има и изкуства, използващи комбинирани методи за въздействие – операта, балета, киното, театърът и т.н. При тях се прилага едновременното действие на две и повече изкуства и съответно творци.

2. От друга страна, говорим за отношение към времевото

измерение, спрямо което разделяме изкуствата на **статични и темпорални** (макар че субективното възприятие прави нещата малко по-сложни). Статичните изкуства, доколкото представят определен сюжет (в по-голямата част от случаите), също притежават скрита темпоралност, тъй като съзнанието проследява събития преди и след конкретната застинала ситуация, но при все това (от гледна точка на изразните средства) ние или имаме протичане на събития във времето, или не.

3. На трето място разделяме изкуствата на **изящни и утилитарни**. Първите нямат основание за съществуването на творческия продукт освен чисто естетическото такова, докато при вторите е налице практическата необходимост от определен артефакт, на който впоследствие се придава и художествена стойност. Казано по друг начин, едно изкуство може да има за цел само и единствено създаването на естетически артефакт и чрез него – получаване на естетическо наслаждение. А има и дейности, които са с приложен характер и се извършват с цел създаването на полезен продукт или вещ. При това в този процес на създаване може да проникне и второ основание – естетическото. Тогава вещта става не само полезна, но и прекрасна и естетически необходима.

4. И накрая дефинираме степента на **миметичност или абстрактност**. Този фактор е различен за различните видове изкуства в зависимост от изразните средства, които те използват, но може да се променя в рамките на различна епоха и стил в контекста на едно изкуство – така например живописиста еволюира от по-конкретна към по-абстрактна в съвременността. Все пак в най-общи линии всеки от видовете изкуство има различно отношение към природния материал, с който работи, както и различен начин на пресъздаване на съдържанието – конкретен или абстрактен. Не трябва да забравяме обаче, че всяко конкретно изкуство има абстрактен елемент и обратно. Тук особеното е нивото на миметичност, както и начинът, по който елементите на околния свят са представени в единия и в другия случай.

Всичко това, заедно с особеностите на стила и епохата, определя комплекса от изразни средства, които даденото из-

куство използва, както и тяхната сложност, взаимопроникване и вътрешна организация.

5. AI и изкуството – проблемът с емоционалното пресъздаване

Ако се опитаме да опростим проблематиката по отношение на художествената комуникация, съдържанието и структурата се свеждат до:

1. какво искаме да изразим;
2. и по какъв начин го изразяваме.

Съдържанието пряко кореспондира с мотивацията и творческия импулс. От своя страна те имат връзка с познавателно-логическите, емоционални и инстинктивни механизми, движещи психическите процеси и респективно мотивацията. Така стигаме до следните иманентни необходиминости на личността:

1. Вътрешната необходимост от познание на феноменалния свят;

2. Вътрешната необходимост от познание на това, което имплицитно считаме за непознаваемо чрез научни методи – това, което наричаме ноуменални същности, божествено начало (или го именуваме по друг начин);

3. Вътрешната необходимост от познание на себе си и собствените си мотиви, желания, копнежи, намерения, начин на мислене и т.н. – това, което наричаме авторефлексия;

4. Вътрешната необходимост от споделяне на своето „Аз“ като вътрешен свят, при който действителността се пречупва през призмата на нашата същност във всичките ѝ аспекти (последната необходимост не е валидна за абсолютно всички творци, но е характерна за по-голямата част от тях).

Приемаме, че инстинктивните механизми са механизми на имплицитно „кодиране“ на поведението. Емоциите, от друга страна, са една по-висша форма на реакция, при която инстинктът се пречупва през призмата на непълно развития интелект, създавайки поведенчески механизми от по-висш порядък.

Каква е вероятността една мислеща машина да използва някакви инстинктивни или емоционални механизми? Нулева,

освен ако при програмирането ѝ те не се зададат. Така, например, закони (от рода на Азимовите три закона на роботиката) биха могли да се вградят в мисленето на машините. Тогава те биха имали направляваща, съдържаща и мотивационна функция, сходна с тази на инстинктивните механизми.

Това обаче не се случва по няколко причини.

Първо, машините нямат **филогенеза**, съответно и никакви рудиментарни същности на ниско ниво.

Второ, те нямат **онтогенеза**, съответно процес по съзряване.

Следователно всякакви аналогии с генезиса на биологичния механизъм са безпредметни. Тук имаме процес по изграждане на хардуер, вграждане на инструкции и впоследствие – самообучаване.

Емоциите са по-скоро междинен етап от интелектуалното развитие на видовете. Следователно тези емоции не могат да бъдат заложени в определен слой на машинния интелект (за разлика от биологичните същества). Това означава, че за мотивация в инстинктивен и емоционален аспект тук не би могло да се говори. Това, което би ни наподобявало мотивация при машинните алгоритми, е тяхното действие съобразно процедури, зададени на базата на същите тези алгоритми.

Досега дефинирахме четири мотивационни линии, които биха предизвикали наличие на творчески импулс. От тях **втората** – познанието на ноуменалния свят – е изключена при устройство, боравещо с количествени данни и неспособно на мислене от вид, който е абсурден от гледна точка на феноменалния свят. **Третата** – себепознанието – би се свела до чистото функциониране. Изследване на вътрешните стремежи и копнежи не може да има поради липсата на такива. **Четвъртата** – споделянето със социалната група или общност – не може да се осъществи, тъй като социалната същност на човека е специфика на биологичния му вид. Стремежът за утвърждаването в такава група също е от биологичен характер и е неприсъщ за машинен интелект.

Следователно като опция остава единствено **първата** мотивационна линия. Но:

Единствено ако в определена машина се заложи императивно търсенето на вътрешни съотношения и тяхната логика, намирането и разгадаването на структури, дефинирането на закони и съответствия, тогава при развиването на самосъзнание този стремеж може да прерасне във вътрешно осъзната необходимост, т.е. това може да се случи единствено, ако въпросният стремеж е бил софтуерно заложен под формата на емоционален императив. Това обаче би се проявявало само при наличие на целеполагане от реалния живот. Казано с други думи, машината ще използва целеполагане и впоследствие ще създава някакъв вид структура само **при наличие на реална практическа цел**. Създаването на въображаеми структури няма да има смисъл за машинния разум без наличието на първо, второ, трето и четвърто мотивационно условие. А следователно не би могло да възникне и произведение на изкуството, което да е **ОСЪЗНАТ ПРОДУКТ** на машинен интелект. Той (машинният интелект) просто няма да вижда емпирична необходимост от такова.

Досегашният анализ доказва **невъзможността за генериране на съдържание (освен имитирано, при това по неподходящ начин) в сферата на системите с изкуствен интелект**.

6. AI и изкуството – проблемът със структурата

След като дефинирахме невъзможността за генериране на съдържание в сферата на художественото творчество, създадена от машинен интелект, нека сега видим как стоят нещата по отношение на структурата на художествената творба. Ще говорим, от една страна, за общите структурни особености в изкуството, а впоследствие ще прецизираме употребата на изразните средства конкретно в областта на музиката.

На пръв поглед реализацията на структурата на художествената творба от страна на един машинен разум не би трябвало да е проблем, тъй като за нейното изграждане боравим с ясно определими елементи, всеки от които може да бъде дефиниран като субординация спрямо останалите.

Някои представители на съвременния клон на естетиката, наречен „Невроестетика“, се опитват да изведат определени

зависимости в структурата на художественото произведение от неврофизиологичната база на човешкия ум. Така Рамачандран и Хирщайн отбелязват: „В края на краищата „дълбоката структура“ на езика, открита от Чомски, изключително много обогати разбирането ни за езика, дори и да не обяснява Шекспир, Валмики, Омар Хаям или Хенри Джеймс. По същия начин нашите осем закона⁵ могат да помогнат за осигуряването на рамка за разбиране на аспекти на визуалното изкуство, естетиката и дизайна, дори ако те не обясняват непременно емоционалността или оригиналността на отделните произведения на изкуството“⁶. По този начин ние можем да оприличим едно художествено произведение на многоизмерно кубче на Рубик (или както Хофстетър оприличава Баховите ричеркари на четириизмерните картини на Ешер), което може да бъде конструирано и впоследствие подредено на базата на заложените алгоритми. Достатъчно би било да се определи вида на елементите, организацията им, както и законите, на които те да се подчиняват на базата на вид изкуство, стил и жанр.

Връзката с изразяваните емоции и идеи обаче може да направи подобна конструкция, макар и логична, заедно с това, напълно лишена от въздействие, тъй като машината не може да се опре на субективния си вкус. А не може, тъй като не разполага с антропоморфно мислене, инстинктивни стремежи, емоции, сексуалност, социалност и етика – те не присъстват в

⁵ Осемте, изведени от авторите, принципа са следните: 1. принцип на изместване на пика; 2. принцип на следене на това изместване чрез насочване на вниманието върху конкретен модул; 3. перцептивното групиране за разграничаване на фигура и фон може да бъде приятно, тъй като позволява на организма да открива обекти в шумна среда; 4. извличането на контраста укрепва представата за цялото също както групирането или свързването на елементите му; 5. перцептивното „решаване на проблеми“ е укрепващо (напр. свързването на парчетата в пъзела); 6. негативно отношение към уникалните гледни точки; 7. визуални метафори в изкуството; 8. симетрия.

⁶ **Ramachandran, V.S., William Hirstein.** The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience. – In: *Journal of Consciousness Studies* 6, 1999, No. 6 – 7, p. 34.

ценностната ѝ система (доколкото може да се говори за такава изобщо). Следователно дори да можем да създадем логически задоволителна структура на една виртуална сетивно преживявана реалност, то тя би била мъртвородена, тъй като зад нея не стоят емоциите, които, от една страна, я пораждат такава, каквато е, а от друга страна, тя самата трябва да породи (въпросът за това кое от двете е първично – емоциите или структурата – се обезсмисля като каузално абсурден).

Как при такава ситуация можем да създадем посредством машинен интелект каквато и да е форма? Тук на помощ идват два фактора:

- способността за обработка на масиви от съществуващи данни и;
- подражанието, миметичността.

И тук идва ред да дефинираме понятието креативност, а впоследствие да разграничим художествената креативност, противопоставяйки я на машинните опити за решаване на логически казуси.

7. „Креативност“ при AI

Маргарет Боудън⁷ определя три начина на креативност: чрез **комбиниране**, чрез **изследване** и чрез **трансформация**.

- Първият произвежда непозната комбинация от познати идеи. Пример за това е аналогията.

- Изследователската креативност се основава на известно пространство на мислене, добре дефинирано, например чрез генеративни правила; пространството се изследва както в търсене на недостигнати досега места, така и абстрактно, с цел да се разберат потенциалът и границите на пространството.

- Трансформационното творчество е, когато самото пространство се трансформира чрез промяна на някои от неговите измерения. Така се генерират идеи, които не биха могли да бъдат генерирани преди трансформацията.

⁷ **Boden**, Margaret. Computer Models of Creativity. – In: **Colton**, S., R. Lopez de Mantaras, O. **Stock** (Eds.). *AI Magazine*. Special Issue on Computational Creativity. Vol. 30, No 3, 2009, p. 24.

В съвременните компютърни системи се използват успешно подобни модели преди всичко, с цел изкуственият интелект да помогне при разрешаването на казуси, които искат пресяването на големи обеми от информация. Така, ако от машината се иска решаването на логическа задача и са зададени правилата и отношенията между обектите в пространството, в което тя оперира, то тя може да приложи „творчески“ подход, търсейки всяко възможно решение.

Как това може да се използва в изкуството? Чрез свободно боравене със сетивния материал на съответния вид изкуство – преди всичко в сферата на визуалните статични изкуства, а и на вербалните изкуства. В последно време корпоративните и военните приложения развиват способностите на изкуствения интелект в разпознаването на образи и словесна информация. Това дава възможност за използване на комбинаторика, основана на информация както от реалния свят, така и на този на изкуството. Така могат да се генерират по машинен път различни статични и движещи се изображения, както и вербални последователности с различна степен на смисленост.

Ако искаме да използваме това за създаване на текстове на дадена тема, то машината е способна на многобройни комбинации на базата на фрази и изречения, които може да пресеи и рекомбинира по различни начини. Това определено не предполага елемент на разбиране, осмисляне и дори осъзнаване. При все това обаче, ако дадено течение в конкретно изкуство използва комбинаторика в изграждането на системата си от елементи, подобен „креативен“ подход би могъл твърде успешно да го имитира.

В изкуството имаме и т.нар. игра на въображението, при която мозъкът извършва подобни операции. Разбира се, има някои съществени разлики. **Първо**, обикновено машината създава само варианти на вече видяното в природата и изкуството, тоест тя е вид творчески имитатор. Могат да се получат интересни резултати, наподобяващи творчеството на дадени автори или стилове, но само защото системата ги е пресяла и се опитва да ги рекомбинира. Понякога чисто асоциативно това може

да създаде някакви нови представи, дори и емоции, понякога е лишено от смисъл. ИИ няма критерии, по които да прецени понятието „качество“ в изкуството, за да оптимизира дейността си. **Второ**, следващо от първото, целеполагане в такъв процес не съществува. Има единствено алгоритми на комбинирането, както и изграждане на структура съобразно тях. Фактът дали това води до някаква емоционална реакция се определя от това доколко определени изображения, текстове или звукови последования присъстват в ценностната скала на машинния интелект като стойностни съгласно рейтинговата система, която той е заимствал от художествената критика и от досега съществуващите отзиви в историята на изкуството или от мнения на хора-реципиенти.

Къде следователно машината е най-силна? В псевдоизкуството.

- Когато целта е точно и перфектно изобразяване с голям детайл, тогава ИИ може да надвиши човешките възможности. Често се демонстрират картини, създадени с помощта на ИИ, които са нарисувани по-прецизно и с по-голям обем детайли от създаденото досега от реални хора. Базата данни, която се използва за самообучение и обучение, е гигантска и това води до съответния резултат.

- Когато целта е генериране на изображения, свързани с ясно дефиниран сюжет и еднопланови емоционални състояния, съпътстващи този сюжет, тогава ИИ върши чудесна работа. Друга област са клишетата – любовни сцени, мечтателни емоции, героика – все изображения, за които има много сходства в базата данни на изкуствата.

- Когато се използват алюзии и метафори, сравнения и синоними, съчетаването на този подход с мерената реч и римата може да създаде елементарни, но достатъчно добре комбинирани стихотворни творби. Така например песенен стих би могъл да се създаде достатъчно успешно, макар и да е доста „разплут“ и нищо незначещ като съдържание. Все пак на фона на сега съществуващата поп култура ИИ не би са справил по-лошо от слабите творци в потискащо голям брой от случаите.

- Когато се използва деформация на реалността чрез комбинация от опростяване на обектите и хипертрофия на дадени техни черти – както е в шаржа и карикатурата. Този начин на видоизменяне може да се изследва в наличните образци и впоследствие усъвършенства в процеса на машинно самообучение, като може да бъде имитиран от ИИ почти безпогрешно – например стилистика а-ла „Писък“-а на Мунк.

- Когато имаме художествен метод във визуалните изкуства, който се базира отново на конкретна техника за видоизменяне на обектите – като импресионизма и експресионизма във всичките им варианти (например поантилизъм). Тук можем да включим и голяма част от съвременните стилове в живописа, които с голяма вероятност ще бъдат „погълнати“ от ИИ.

На практика обаче при човешкото художествено творчество обучението на истинския артист само в началото започва със заимстване и рекомбиниране. При сериозното изкуство, където мотивацията на създаващия субект е много по-дълбока от чистото подражание, процесите по създаването на художествената творба протичат на много нива, като взимането на решение за употребата на даден похват се базира на голямо количество фактори, осмислянето на основната част от които изисква разгадаването на механизмите, стоящи зад една или друга емоционална реакция. А проследяването на вътрешните мотиви на твореца за специфичния за него начин на организация на цялостната структура на един художествен артефакт прилича на пъзел, в който са преплетени интелектуални, емоционални и инстинктивни основания, пречупени през призмата на вид изкуство, епоха, стил и жанр. Някои от тези мотиви, разбира се, са напълно ирационални и съответно по презумпция невъзможни за класификация и последващо алгоритмизиране.

Никой не се опитва в този момент да омаловажи ролята на машините в живота ни. Изразяването на емоции обаче не е сред силните страни на изкуствения интелект, защото те не биха могли да се генерират чрез задаването на алгоритъм за изпълнение от страна на „мислещата“ машина – в емоциите

присъстват инстинктивни, подсъзнателни и алогични същности, които дори не се поддават на анализ, а камо ли да се превърнат в софтуерен код. Машината може само да **имитира** емоция – при това зле.

8. Може ли AI да генерира форма?

Емоционалната изразност в изкуството като цяло идва от три различни източника:

- **първо**, от *красивото* (сетивната и емоционална приемливост на базисните елементи и обектите);
- **второ**, от структурата, която създава положителното усещане за хармония;
- **трето**, от *изразяването на определени емоции и идеи*⁸.

Емоционалните фактори на практика са взаимосвързани и трудно могат да се разграничат един от друг, тъй като имат диалектическа взаимовръзка. Следователно в триъгълника *красиво/форма/съдържание* всичко е взаимосвързано и единствено аналитичният ни подход създава умствено разграничение в тази иначе интегрална същност.

На пръв поглед наличието на структура, която може да се опише и категоризира в някаква степен, е от полза за компютърния интелект. Подобна система може да бъде картографирана, да ѝ бъдат присвоени параметри и съответно да се начертаят алгоритми за изграждане на „произведения“, базирани на съответните елементи, участващи в конкретното изкуство и стил. Така е обаче само на пръв поглед. Както казахме преди, изкуствата могат да бъдат конкретни или абстрактни в зависимост от степента на пресъздаване на реалните предмети и явления от действителността. Това не винаги е функция на вида изразни средства (макар че по подразбиране зависи и от този фактор), а често е резултат от начина, по който сме решили да ги използваме.

Какви са възможностите и ограниченията на AI в слу-

⁸ **Карагъзов**, Христо. Естетика. Генезис и развитие на художествената творба. София: Византия, 2019, с. 80.

чая?

- Може ли ИИ да комбинира алюзии, метафори и смислови значения в една генерирана поема? Да.

- Има ли ИИ разбиране за тези смисли и метафори? Не.

- Има ли в ИИ машинен аналог на състоянията, които една или друга вербална конструкция би предизвикала в нас като емоционален отговор? Не.

- На каква база ИИ би генерирал подобен текст? На базата на пресяването на голямо количество текстове и създаване на такъв, който според машината да има подобен смисъл и да прилича на определени образци, приети от болшинството за приемливи.

- Възможни ли са нелогичности като резултат при създаването на подобен текст? Да, с голяма степен на вероятност.

- Има ли стойност подобна „творба“? Не, доколкото е комбинация от еkleктизъм и опит за елементарно подражание. Принципът е „човешкият разум използва тези средства, инструктиран съм да опитам да правя същото, макар че нямам идея какво те означават“ – така би казал ИИ, ако имаше самосъзнание.

- Може ли да се генерират финансови резултати от това? Определено, особено ако въведем човешки „рефер“, отсяващ нелогичностите и неуспешните експерименти. При голямо количество „продукция“ ще остане достатъчно материал, годен за консумация.

- Може ли това да се квалифицира като изкуство? Не, по-скоро като псевдоизкуство. По множество досега уточнени причини ИИ не е способен на „Високо“ изкуство.

На практика за изкуствения интелект **изкуството като концепция няма смисъл**, защото той не е способен да види отвъд логическата каузалност. За него светът на извънсетивни същности, който може би е намесен в разбирането на формата, е спекулативна философска хипотеза. Ако му заповядаме да създаде художествена творба, той ще рекомбинира на базата на многобройните примери, с които паметта му е запазена, произвеждайки при това голямо количество антихудожествен су-

рогат, просто защото не притежава критерий за естетическото.

9. Изводи относно проблемите на AI за генериране на художествено творчество в музиката и в останалите изкуства

На практика комбинаториката на процеса по генериране на формата не би била проблем за една изчислителна машина от голям мащаб, която се обучава с цялото човешко творчество досега (или, за да бъдем точни докрай, плагиатства). Проблемът по-скоро може да се корени в преценката каква комбинация от ходове в структурата да изберем в конкретния момент. Тази комбинация при човека-творец е на интуитивен принцип, т.е. той не винаги е наясно защо взима едно или друго творческо решение. За да се симулира този процес, трябва да се изгради система, която да е в състояние, първо, да разпознава и дефинира емоциите, а второ – да има яснота как да ги изрази в структурата на творбата.

Ако се върнем на музикалните творби, можем да кажем, че комбинаториката на машинния интелект в областта на вербалната комуникация поне не допуска явни нелогичности (обикновено), докато в музикалната структура те са неизбежни. Разбира се, ако създадем софтуер, който да пише безгрешно задачи по полифония в строг стил, той може да създава такива музикално-интелектуални ребуси до безкрайност. Това обаче е задача, а не композиция, която да има емоционален заряд. В реалността използването на тези композиционни техники е средство, а не цел. Така виждаме, че **да направим музика посредством алгоритъм се оказва доста сложна задача**. Причината за това затруднение е фактът, че тя е абстрактно изкуство, което не работи с готови обекти (които машината лесно ще заимства от реални композитори), а с елементи, които могат лесно да се използват, но трябва да се уточни как, в какъв порядък, в какви комбинации и в каква последователност. Това на пръв поглед също не е трудно – ясно определими като вид и функция, базисните елементи на структурата са мечта за програмиста.

Преценката обаче, от която започнахме, се базира на социални, религиозни, инстинктивни, интелектуални, национални и други основания. Освен това имаме ирационални ходове, които са недефинируеми по презумпция. А съществуват и категории като комично и трагично; съществува и възвишеното, което изобщо няма в генезиса си прекрасното, а се корени на съвсем други принципи на възприятие и осмисляне. Съответно преднамерените флукутации на структурата не са дефинируеми:

- нито като точка на пристигане,
- нито като степен на отклонение,
- нито като количествено присъствие в структурата.

Те не могат да бъдат пресъздадени с алгоритъм за „хуманизация“, който да генерира отклоненията във формата, тъй като кога и как флукутацията ще се появи, а и от какъв характер ще е, зависи от контекста на безброй условия; дори и от моментното настроение на твореца. Много от жанровете в джазовата музика например имат такава висока степен на недетерминираност, че не са прогнозируеми като структура изобщо.

По какъв начин творецът взима решение относно начина, по който ще използва елементите на структурата; и в каква комбинация би ги приложил? Интуитивно, като примесва посланието, което иска да направи, със социокултурната си среда, с интонационната среда, която обитава, с начина, в който се изразява в този конкретен момент от духовното и композиционното си развитие. Имат значение и всички културни наслоения, които той дори не съзнава. В индивидуалния му стил са примесени заедно с това личностни характеристики, религиозна и миросгледна идентичност, както и особености на ума – емоционалност, логика, емпатия. В контекста на музикалното изкуство можем заедно с това да прибавим спецификата на преминатото музикално обучение, както и конкретните музикални способности. Логично е фразировката на Виенявски да е принципно различна от тази на Шопен.

Заедно с това творческата инвенция се проявява по много различен начин при различните индивидуалности. Това, съчетано с факта, че първоначалният творчески импулс е само на-

чалото на един методичен и фин процес по отбор и преценка на ходовете на музикалната структура и техните вариации, създава едно неизчислимо (и, което е по важно в случая, непредвидимо) количество комбинации на художествения изказ, които са в основата на личностното пресъздаване на реалността в изкуството – това, което може да характеризираме като индивидуалност на стила.

Машината не може да схване тези отсенки, защото трябва да има емоционална, ирационална и инстинктивна същност и всички те да са преплетени в една обща чувствена субстанция с възможност за превес на някоя от същностите в един или друг момент един или друг момент.

Тоест, за да създадем творещ компютър (или система от свързани изчислителни устройства), той не трябва просто да заимства и рекомбинира, а трябва, първо, да е **частично ирационален**, и второ, да бъде **силно пристрастен**.

Така общите изводи от досегашния дискурс са:

Инструментариумът на едно изкуство е тясно свързан с това, което искаме да изразим като емоция и идея. Всичко в творбата от своя страна взема индиректно или директно изходния си материал от природата, трансформирайки го по един уникален начин, характерен за гения като личност.

В процеса на анализ се установи също така, че голяма част от процесите на художествен отбор са несъзнавани или частично съзнавани. От друга страна се разбра, че начините, по които получаваме емоционално въздействие, са както естетически, така и извънестетически, като те се преплитат, подпомагат един друг и взаимодействат помежду си.

Формира се и връзка с познавателните механизми, които създават интелектуална радост, проникваща чрез формата на произведението. Ирационални същности като елемента на изненада, като комичното и чистата инвенция се намесват в множеството от художествени въздействия и основания.

Изброеното дотук, разбира се, е малка част от процесите, които на различно ниво и в различна степен са намесени в ин-

туитивния механизъм на създаване на изкуството. Дори само това създава огромна пречка пред намерението да се създадат алгоритми, които успешно да имитират творческата дейност.

Следователно:

- **Първо**, ИИ не може да създаде въздействаща форма,
- **Второ**, машината спира безпомощна пред многообразието на чистата емоция и нейните пермутации,

- **Трето**, ако дефинираме прекрасното като комбинация от съвършено, красиво, високоетично и свръхсезитивно, веднага можем да заключим, че това са същности, които не могат да бъдат заложили в категориалния апарат на нито една машина.

Просто сме прекалено **хора**, за да може творческото ни поведение да бъде предвидено по какъвто и да е начин.

Разбира се, изкуството за развлечение има много по-ограничен хоризонт както на изразните си средства, така и на елементите, които използва в структурата си. Начинът на тяхната организация също е относително елементарен, а емоционалните внушения на съдържанието – плоски и еднопланови. Такова псевдоизкуство може относително лесно да бъде анализирано от ИИ и съответно да бъдат направени негови варианти, някои от които да бъдат напълно приемливи за съответната аудитория. От тази гледна точка в чисто комерсиален план инвазия на ИИ ще има, и тя вече е започнала.

ЛИТЕРАТУРА

Bishop, J. Mark. Artificial Intelligence is Stupid and Causal Reasoning Will Not Fix It. – In: *Journal Frontiers in Psychology*. Vol.11, 2021. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.513474> (посетен на 19.09.2023).

Boden, Margaret. Computer Models of Creativity. – In: *AI Magazine*. Special Issue on Computational Creativity. Vol. 30, No 3, 2009, p. 23 – 34. <https://doi.org/10.1609/aimag.v30i3.2254> (посетен на 19.09.2023).

Liu, Y. The accountability of AI – case study: Microsoft’s Tay experiment. Medium: 16th January, 2017. <https://chatbotslife.com> (по-

сетен на 19.09.2023).

Pearl, J., D. Mackenzie. The Book of Why: The New Science of Cause and Effect. New York: Basic Books, 2018.

Ramachandran, V.S., William Hirstein. The Science of Art, A Neurological Theory of Aesthetic Experience. – In: *Journal of Consciousness Studies* 6, 1999, No. 6-7, p. 15 – 51.

Searle, John. R. Minds, brains, and programs. – In: *Behavioral and Brain Sciences* 3 (3), 1980, p. 417 – 457.

Карагъзов, Христо. Естетика. Генезис и развитие на художествената творба. София: Византия, 2019.

Хофстатър, Дъглас. Гьодел, Ешер, Бах – една гирлянда към безкрайността. София: Изток – Запад, 2011.

ДИГИТАЛНАТА ТРАНСФОРМАЦИЯ КАТО ФАКТОР ЗА СТИЛОВИ ПРОМЕНИ В ПОП МУЗИКАТА

*Станимир Иванов**

DIGITAL TRANSFORMATION AS A FACTOR FOR STYLE CHANGES IN POP MUSIC

Stanimir Ivanov

Abstract: The influence of digitalization and digital transformation on pop music has been profound. Digital tools and platforms have democratized music production, allowing artists to create and distribute their work independently. Streaming services and social media have disrupted traditional music distribution models, connecting artists directly with global audiences. This digital era has also transformed fan engagement, fostering a more interactive and dynamic relationship. As technology continues to evolve, its impact on pop music promises ongoing innovation and opportunities for both artists and listeners.

Key words: *pop music, digitalization, transformation, influence, streaming*

В забързаното ежедневие на нашето съвремие новите технологии не са нещо непознато, а напротив, отдавна са се превърнали в част от начина ни на живот. Благодарение на съвременния

Станимир Иванов, докторант – Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“; e-mail: stanimir_ti@abv.bg

дигитален свят човек свиква да възприема и да работи с голямо количество информация, което ни променя като потребители и ни кара да имаме все по-високи очаквания към продуктите, обект на нашия интерес и вкус. Ако в миналото сме разглеждали интернет като врата към едно огромно цифрово пространство, то в наши дни може да се каже, че интернет не е просто вход, а част от заобикалящата ни среда, в която ние присъстваме малко или много, представлявайки част от онлайн пространството.

Настоящият дискурс към проблема за влиянието на *дигиталната трансформация*, или общо на съвременните цифрови технологии, върху стилистичните характеристики на установените *жанрове и стилове на съвременната популярна музика*, предполага очертаване на двете понятийни полета и конкретизация на значенията, влагани в тях в хода на изложението.

Дигиталната трансформация е процес на преобразуване и интегриране на различни цифрови технологии във всички сфери на обществения и икономическия живот, довеждащ до нов алгоритъм на работа и производство на крайни продукти и цели: интернет, медии, телекомуникации, развлекателната индустрия, образование, култура, здравеопазване, енергетика, транспорт, селско стопанство, околна среда и др. Пазарите в някои от тези сектори са изключително динамични, инвестициите са огромни и задават висока скорост на развитие на цифровите технологии, чието приложение генерира необходимост от нов поглед по отношение на оползотворяването на абсолютния им потенциал.

Днес т.нар. смарт устройства позволяват множество възможности, както за комуникация и свързаност, така и за достъп до аудио и видео съдържание, информация, образователни платформи и др. Благодарение на дигиталната конвергенция, която е резултат от дигиталната трансформация, с едно устройство можем да телефонираме, да гледаме телевизия, да слушаме музика. Това прави потреблението изключително лесно, достъпно, също така и динамично.

В музикалната индустрия цифровата революция чрез дигитализация и дигитална трансформация е фундаментален и продължителен процес, обхващащ начините, по които музиката се

създава, разпространява и консумира. Разкриването на историческия аспект на този процес е от решаващо значение за разбирането на дълбокото влияние на цифровите технологии в музикалния бизнес изобщо. Периодът от 1960 г. до 1990 г. може да се приеме за ранна цифровизация – период, в чието начало се утвърждава не само преобразуването на аналогов в цифров сигнал, но и синтезирането на звукови сигнали, което, от своя страна, поставя и началото на електронната музика. Върхова точка в тази ера е появата на компактдиска (CD) през 80-те години на миналия век, който впоследствие измества виниловите дискове и аудиокасетите. Появата на компактдиска променя дори процесите на производство и разпространение, отваряйки нови възможности за по-оригинален начин на представяне на музикалното съдържание. В края на 90-те години на миналия век се появяват и едни от първите мрежи за споделяне и обмен на файлове *peer-to-peer* (P2P). Този период бележи възхода и на MP3 файловите формати и широкото разпространение на музика в интернет пространството. Много от платформите за разпространение на музика по това време стават ответник в съдебните процеси и иски за авторски права, предявени от музикалните изпълнители и техните представители. Така след 2000 г. музикалната индустрия се фокусира върху продажбите на музикално съдържание в интернет с появата на големи платформи за достъп до музикално съдържание като *iTunes* (2001 г.), *Amazon music* (2007 г.) и други. Download епохата до голяма степен прави музикалните платформи основен източник на доход както за артистите, така и за музикалните компании. Дигиталните музикални плеъри и съпътстващите ги по-късно смарт устройства правят слушането на музика още по-достъпно. През последното десетилетие *downloading* все повече бива изместен от *streaming* процеса или иначе казано, с увеличаване на скоростта на интернет свързаност потребността на потребителите от изтегляне на музикални файлове все повече намалява. Когато потребителите имат достъп до високоскоростен интернет, те слушат в реално време музика от интернет платформите, което представлява същността на *streaming/сmpийминг* явлениято. Музикалната индустрия става свидетел на по-

пуляризирането на платформи за *стриймिंग* на музика, някои от тях, като *Spotify*, *Apple Music* и *Amazon Music Unlimited*, предоставящи възможност за абонаментна услуга. Тези платформи трансформират начина, по който се консумира музика, преминавайки от собственост към достъп. Старият модел, базиран на интернет продажби чрез download, бива изместен от нов модел, при който продажби се реализират чрез платен абонамент и приходи от реклама. Утвърждаването на стрийминга отново повдига въпроси относно възнагражденията на артистите и техните права и въпреки че по този начин веригата е затворена, а пътят от изпълнител до слушател – по-кратък, все още много артисти изпълнители не са единодушни относно това дали музикалните платформи са в тяхна полза или ущърб. Въпреки предимствата на цифровизацията, предизвикателствата продължават. Все още възникват много въпроси относно свободния достъп до музика в стрийминг платформите и отчисленията на артистите. В практиката се предприемат различни правни действия като например *Закон за авторското право в цифровото хилядолетие (DMCA)* в Съединените щати, който играе значителна роля за справяне с нарушаване авторското право в дигиталната сфера. По данни на Google¹, до момента има над 7 милиарда заявки за премахване на неправомерно използвано съдържание, обект на авторски права, в интернет пространството.

Дигитализацията на музикалното производство бележи повратна точка в историята на индустрията. Цифровите аудио работни станции (DAW) и компютърно базираните технологии за звукозапис правят революция в начина, по който би могла да бъде създавана музика. Музиканти и продуценти имат достъп до мощен инструментариум за композиране, аранжиране, редактиране и смесване на музика с абсолютна прецизност. Преходът от аналогови записи към цифрови формати не само подобрява качеството на звука, но и рационализира производствения процес. Цифровият звуков синтез и семплирането увеличават творческите възможности както на изпълнителите, така и на всички

¹ <https://transparencyreport.google.com/copyright/overview>

участници в процеса на звукозапис. Виртуалните инструменти позволяват произвеждането на широк набор от звуци и текстури, разширявайки границите на музикалното производство. Технологиите за семплиране на звук бързо набират популярност сред звукозаписните студиа и се установяват като начин и стил на работа.

В светлината на всичко изложено съвременната популярна музика е част не само от палитрата на музикалното изкуство, но и от съвременния музикален бизнес и като всеки друг бизнес, също се влияе от новите дигитални възможности, световните тенденции в това отношение, пазарите, потреблението. Човек никога не е имал толкова голям и разнообразен достъп до музика колкото има днес – не само чрез добре познатите винилови дискове, аудио касети, компакт дискове, но също и чрез *downloading*, *broadcasting*, *streaming*. Днес огромни музикални каталози са обществено достояние именно чрез интернет базирани платформи за музика. Дигиталната трансформация предоставя възможност за осъществяването на пряка връзка с потребителите, което е предпоставка за много бърза адаптация на музикалния бизнес и на самото предлагане спрямо търсенето. Благодарение на дигитализацията и в частност, на музикалните платформи, всеки музикален изпълнител има пунктуална отчетност и анализ на потреблението на своите слушатели и разполага с информация за това колко често биват слушани неговите произведения, от каква възрастова група. По този начин той получава информация до каква степен е актуален и търсен артист и още много други фактори, спомагащи за персоналното му развитие не само на музикалната сцена, а и на музикалния пазар. Чрез интернет платформите за музика изпълнителите получават мигновен отведен отговор от своите почитатели непосредствено след публикуването на своята нова песен и разбират кое и какво предизвиква голям интерес в техните продукти или обратното – могат да анализират защо дадена песен не се е харесала достатъчно на аудиторията. Трябва да се отчете обаче, че тези процеси водят до един унифициран начин на работа и създаване на тенденции, характерни за голям брой изпълнители на пазара, което, от своя страна, води до

еднакви, приличащи си крайни продукти, предлагани на потребителите.

*Поп музиката*² е жанр, характеризиращ се с опростена мелодия, повтарящи се и бързозапомнящи се фрази, формата най-често е двуделна или куплетна. През годините в своята еволюция претърпява развитие спрямо различни тенденции и течения, вследствие на което се оформят множество изразяващи жанра подстилове, но фундамент в поп музиката си остават комерсиалният характер на песните, влиянието от масовия вкус, танцувалният характер и претенцията, че предлага на слушателя нещо ново, актуално и модерно. През годините поп жанрът е изградил и своя противоречив характер, тъй като често бива асоцииран не само с дискотечната и клубна среда, с луксозния начин на живот, а и с човешките пороци, криминални действия и други прояви, окачествявани в спектъра на негативното. Освен това, както отбелязва Жаклин Уоруик в реферативната статия за „поп“ в авторитетния музикален речник Гроув, *„за попа като жанр не може да се каже, че има единен стил“*³. Обособените в поп музиката направления са тези с най-широка аудитория и степен на присъствие в ежедневието ни, било то под формата на музикално оформление или като част от някаква аудиовизуална продукция.

Поп музиката е един от жанровете, в който е отчетлива тенденцията към непрекъснато осъвременяване и поддържане на модерен облик и именно това е една от причините при създаването ѝ да се използва целият набор от съвременни дигитални

² За целите на тази статия изключително широкото понятие поп (популярна) музика се свежда до самия конкретен жанр в музиката. Въпреки че границите му са променливи, в настоящото изложение се разглеждат основни, обобщени белези на поп музиката, част от стиловите ѝ характеристики, които я разграничават от останалите жанрове в областта.

³ „... *pop as a genre cannot be said to have a coherent style. Pop's voracious borrowing and adaptation leads not only to new stylistic combinations but also to "pop" versions of country, rock, hip hop, heavy metal, and other styles. Rather than a specific set of sounds, pop is a sensibility*“. Виж **Warwick**, Jacqueline. Pop. – In: *Grove music online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2259112> (посетен на 17.09.2023).

технологии за звукозапис и обработка на звук. Дигитализацията и дигиталната трансформация оказват влияние не само в процеса на производство, но и в процеса на разпространение и консумация от страна на потребителите. По тази причина белезите и характеристиките на жанра, повлияни от цифровите технологии, следва да се разглеждат именно в тези две направления.

В *производството*:

- *Плъгини* – поради унифицирания начин на работа при производството на поп музика в световен мащаб много често в практиката на създаването ѝ се установяват определени алгоритми на работа и прилагане на конкретни инструменти. В интернет дори може да се намерят пакет плъгини, предназначени за тази цел, или пък различни статии, класации и публикации със заглавия като „ТОП 10 плъгини за поп музика“. Както даден изпълнител може да бъде повлиян от визията на друг свой конкурент и съответно да иска да интерпретира стила му, то така може да бъде повлиян и от неговото звучене, от което се поражда стремежът неговият саунд да се доближи до този на конкурента му. Така много често едни и същи звукозаписни студия и компании работят по сходен начин, използвайки конкретни *pop music plugins*, в резултат на което изпълнителите започват да звучат по сходен начин.

- *Auto-tune*⁴ в днешно време се счита за стандарт и задължителна част от постпродукцията на всеки един звукозапис, независимо от това колко талантлив е третирианият изпълнител и до каква степен има нужда от такава намеса в звука. Въпреки че вече се използват изключително усъвършенствани технологии за корекция на височината на тона, след обработка много често се губи част от тембровия колорит, което влияе върху картината, даваща представа за музикалната интерпретация на изпълнителя. Чрез обработката с *auto-tune* действително е възможно приближаване до „съвършеното“ в техническо отношение изпълнение за

⁴ *Auto-tune* е аудио процесор, представен през 1997 г. от американската компания *Antares Audio Technologies*. Днес *auto-tune* е нарицателно най-често за плъгин или процес, чрез който се анализира, променя и манипулира височината на тона при вокал или музикален инструмент.

сметка на „несъвършенства“, които обаче са част от уникалната характеристика на гласа и неговата индивидуалност. Визираната унификация засяга и характеристиките на вибратото и спецификата на използваната от изпълнителя орнаментика.

- *Творчески лагери* или т. нар. *songwriting camps*. Поп музиката продължава да бъде жанр, в който често се срещат песни, изпълнявани от артисти в колаборация с други изпълнители от други жанрове. В творческите лагери участват изпълнители, продуценти, композитори, звукорежисьори, като целият екип работи заедно, обменя идеи в името на крайната цел – създаване на хитова песен.

- *Палитра от жанрови разновидности* – поп музиката все повече включва елементи от различни жанрове, очертавайки разнообразен и еkleктичен звуков пейзаж, част от който са жанрове като набиращите популярност поп-рок, поп-рап и инди-поп.

- *Минимализъм* – в случая под минимализъм се визира целената в някои записи простота на звуковата картина и лекота в аранжиментите. Тази тенденция често се възприема от слушателите като по-интимно и емоционално преживяване при слушане.

- *Експлозивно звучене* – като търсен ефект, експлозивното звучене цели мигновено привличане на вниманието на слушателите. Голям брой музикални компании го постигат чрез варианти като ефект на звукова сирена в самото начало на песента, подканващи реплики на изпълнителя и викове, атмосфера от публика на лайф концерт, повдигаща настроението и адреналина и др.

- *Промяна в музикалната форма* на песните – по-кратките песни са тенденция, която се наблюдава все повече през последните години и някои от причините са огромното разнообразие от изпълнители и трудността да се ангажира вниманието на слушателя продължително време. Освен че песните често са с времетраене около 2 минути и 30 секунди, те нерядко започват с припев, без дълго инструментално въведение, което се прави с цел да се привлече вниманието на слушателя още в първите секунди от песента.

- *Bedroom producers* е термин, използван по отношение на музикалните продуценти, които създават музика от уюта на собс-

твените си домове, обикновено в спалня или домашно студио. Те използват обичайния набор от технически ресурси – цифрови аудио работни станции, софтуерни синтезатори, MIDI контролери и други инструменти за производство на музика, за да композират, записват, смесват и мастерират музика. Те често работят независимо, със свой собствен затворен кръг на работа, включващ композиране, аранжиране на музиката, звукозапис, постпродукция, мастеринг, разпространение и реклама. *Bedroom*-продуцентството се разпространи по-активно през последните години поради достъпността на софтуера и хардуера за музикално производство, както и поради възможността за споделяне на музика онлайн чрез платформи като *SoundCloud*, *YouTube* и социални мрежи. Този подход, известен в средите като DIY (Do It Yourself) позволява на амбициозни музиканти и продуценти да създават музика с професионално или относително професионално качество без необходимост от скъпо време в звукозаписно студио или традиционни договори за звукозапис. Много успешни артисти и продуценти⁵ са започнали като *bedroom* продуценти преди да получат признание в музикалната индустрия. Този подход демократизира музикалното производство, давайки възможност на хора от различен произход да изразят своята креативност и да споделят музиката си в глобален мащаб с публиката.

Изкуственият интелект (AI) също се разглежда като част от дигиталната трансформация, тъй като е изграден от съвкупност от цифрови технологии, водещи до съвършено нови процеси и метод на работа, фокусирайки се не само върху внедряването на технологии, но и върху промяната на културата, бизнес моделите и начина на взаимодействие с потребителите. Изкуственият

⁵ Калвин Харис (Адам Уайлс): Калвин Харис е шотландски диджей, продуцент и певец-композитор, известен с приноса си към електронната денс музика и поп музиката. Той започва кариерата си като продуцира музика в спалнята си и по-късно става един от най-добре платените диджеи в света; Kygo (Kyrre Gørvell-Dahll): Kygo е норвежки DJ и продуцент, известен със своята тропическа хаус музика. Първоначално той печели признание, като качва в *SoundCloud* ремикси и оригинални песни, създадени от него в домашното му студио. По-късно неговата хитова песен „Firestone“ го извежда на международната сцена в музикалния бизнес.

интелект далеч не е чужд инструмент в процеса на създаване на песни в поп музиката днес. AI алгоритмите могат да анализират огромна база данни от съществуващи вече музикални композиции и да изучават (чрез *machine learning*⁶) различни модели на мелодия и хармония. След това на тази база от научени модели те могат да генерират нови мелодии и хармонии. Това е особено полезно за композитори, които търсят вдъхновение или изследват различни музикални стилове. По този начин, чрез AI анализ на параметрите на дадена хитова песен, е възможно да се направи сходна композиция, за да се пожъне аналогичен резултат. Някои AI инструменти са в състояние да генерират текстове и да подпомагат процеса на писане на песни. Тези инструменти анализират обширна база данни, за да предоставят предложения за текстове, теми и текстови структури на песни. Това е начин да се помогне на текстописците да преодолеят липсата на творческо вдъхновение. AI може също така да използва и комбинира музикални елементи от други жанрове с цел по-оригинално и различно звучене. Алгоритмите на изкуствения интелект могат да коригират аранжиранията на песен динамично въз основа на различни фактори. Например, аранжираният може да се адаптира към настроението на слушателя, предпочитанията за темпото или контекста, в който се изпълнява музиката. AI може да помогне при избора на инструментариум за песен. Чрез анализиране на стила и жанра на музиката, той може да предложи подходящи инструменти и дори да генерира MIDI данни за виртуални инструменти или синтезатори. Също така може да генерира ремикс или комбиниране на съществуващи песни чрез пренареждане и комбиниране на елементи от множество песни. Това може да бъде ценен инструмент за диджеи и изпълнители на ремикси. Изкуственият

⁶ *Machine Learning* (Машинното обучение) е подразделение на изкуствения интелект, което се занимава с разработването на алгоритми и модели, които позволяват на компютрите да „научават“ и да вземат решения, базирани на данни, без да бъдат явно програмирани да изпълняват определени задачи. С други думи, машинното обучение позволява на компютрите да се адаптират към нови данни и ситуации, като се базира върху статистически методи и алгоритми.

интелект може да анализира звуковите характеристики на песен и да предложи корекции, за да създаде желана звукова текстура и като цяло, да постигне конкретни предварително зададени критерии и резултати. Това може да включва и препоръки за звукови ефекти. Важно е да се отбележи, че докато изкуственият интелект може да помогне в музикалната композиция и аранжиринг, креативността и емоционалното изразяване в музиката са присъщи единствено и само за хората, занимаващи се с музика – композитори и музиканти. AI е инструмент, който може да помогне за рационализирането на определени аспекти на творческия процес и да предложи нови възможности, но не замества артистичния принос и работа на хората творци. Използването на AI в музикалната композиция повдига също етични въпроси, свързани, не на последно място, и с авторското право. Музиката, генерирана от изкуствен интелект, може да размие границите на авторство и собственост, което води до въпроси относно приписването на авторски права и интелектуалната собственост. Освен това, има продължаващ дебат за ролята на AI в артистичното изразяване и дали генерираната от изкуствен интелект музика може да се счита за толкова емоционално наситена, колкото музиката, създадена от човека. Изкуственият интелект и машинното обучение са мощни инструменти в сферата на музикалната композиция и аранжиринг в областта на поп музиката, предлагащи нови възможности за творчество, сътрудничество и експериментиране. Те се използват за подпомагане на музиканти и композитори по различни начини – от генериране на мелодии до динамично аранжиране на музика, така, че да съответства на различни нагласи и творчески настроения.

Въпреки това сътрудничеството между човешкото творчество и AI технологията е не само перспективно развиваща се, но и сложна и полемична област, в която дефиницията за творчество и етичните съображения винаги трябва да бъдат имани предвид.

В *процеса на разпространение* също се наблюдават промени:

- *Lossless compression* – компресирането на файлове безспорно е важен фактор в разпространението на песните в онлайн среда. То прави файловете „леки“ за обработване и възпроиз-

веждане от платформите с възможно най-малка загуба в качеството на продукта.

- *Музикални платформи и библиотеки за музика* – днес платформите, предлагащи музикално съдържание, са все по-атрактивни с модерна визия, приятен, лесен и удобен за работа потребителски интерфейс, който предлага голям набор от възможности – съставяне, подреждане на плейлисти, достъп до визуално съдържание, допълнителна информация за изпълнителя, възможност за комуникация с други потребители с общи вкусове и интереси, достъп до други потребителски плейлисти и т.н.

- *Loudness normalization*⁷ – въпреки че в края процеса на създаване на песните се спазват стандарти за ниво на гръмкост на звука (много от плъгините за измерване включват стандартите и на интернет платформите), музикалните платформи използват алгоритми за нормализиране нивото на гръмкост⁸ дори за произведения от различни албуми и изпълнители, гарантирайки на потребителя абсолютна удовлетвореност от силата на звука.

Оказва се, че изкуственият интелект е фактор освен при производството на музика, и при разпространението ѝ. Той се използва за идентифициране на защитено с авторски права музикално съдържание, качено или използвано без подходящо разрешение в музикални интернет платформи като *YouTube*, *SoundCloud* и други. AI алгоритмите анализират метаданни, свързани с музикални записи, за да осигурят точно приписване и разпределение на възнагражденията. Това включва проверка на авторството на песни, информация за издателя и подробности за изпълнителя.

⁷ Нормализирането на нивото на гръмкост на звука (*loudness normalization*) е процес, използван в звукоорежисурата, за да се гарантира, че аудио-съдържанието се възпроизвежда или излъчва при постоянно и стандартизирано ниво на сила на звука. Процесът има за цел да осигури еднакво изживяване при слушане, като регулира силата на звука на различни аудиозаписи или части от съдържание, така че да имат сходна възприемана сила на звука.

⁸ Компанията Spotify, например, обяснява на сайта си (<https://support.spotify.com/us/artists/article/loudness-normalization/>) своята политика за нормализиране нивото на гръмкост, включвайки и някои препоръки към звукозаписните компании и студия относно мастериране на звука.

Изкуственият интелект непрекъснато следи използването на музика в различни платформи и услуги. Той следи колко често една песен се възпроизвежда, предава поточно или изтегля, което помага при определяне на отчисленията на авторски права и таксите, дължими на артисти, автори на песни и издатели. Освен това, изкуственият интелект събира и анализира данни за потреблението на слушателите, техните навици и интереси в рамките на дадената платформа. AI системите помагат на организациите за управление на авторски права да управляват лицензи и разрешения за използване на музика. Те гарантират, че музиката се използва в границите на лицензионните споразумения и законите за авторското право. Генерираните от изкуствен интелект отчети и анализи предоставят информация за ефективността на музикалното съдържание в различни платформи. Изпълнителите и притежателите на права могат да използват тези данни, за да вземат решения относно своите стратегии за разпространение на музика. В случаите на нарушаване на авторски права, базираните на AI инструменти могат да улеснят премахването на неразрешено съдържание от интернет платформите, като това отново е в защита на интелектуалната собственост на артисти и творци.

Въпреки че изкуственият интелект носи значителни ползи за музикалната индустрия, той също така поражда и негативни настроения сред обществото относно ползата му в творческите процеси, композициите и аранжиментите. Независимо от това, ролята му като инструмент за обогатяване на творческия процес и разширяване на възможностите за музикално производство остава неоспорима. Тъй като AI технологията продължава да напредва и да се усъвършенства, нейното въздействие върху музикалната индустрия ще продължава да се разширява, очертавайки възможно бъдеще на създаването, разпространението и потреблението на музика.

Дигитализацията и дигиталната трансформация са мащабни и сложни процеси, които водят до фундаментални промени в поп музиката и музикалната индустрия изобщо, предизвиквайки революция в начините, по които музиката се създава, разпространява и консумира. Засегнатите в изложението проблеми и проме-

ни оказват дълбоко влияние както върху вече утвърдени артисти, така и върху новопоявили се таланти и върху цялата музикална екосистема.

Освен всичко изложено, засягащо новите възможности при създаването (производството) и разпространението на поп музиката, ерата на дигитализацията повлиява и върху естеството на връзката фен – артист. Социалните медии, платформите за стрийминг и дигиталният маркетинг позволяват на артистите да се ангажират директно с феновете си, насърчавайки чувството за общност и свързаност. Това трансформира взаимодействието от едностранно в двустранно и артистите могат да получат незабавна обратна връзка от почитателите си и да адаптират съдържанието си по желания от тях начин.

Динамиката на всички процеси, засегнати до момента, е показателна и за безпреценентното значение на цифровизацията и дигиталната трансформация по отношение на цялостната музикална индустрия. Налице е не само промяна в стила, в жанра, в начина на работа, в алгоритмите, в правилата, в разпространението, в бизнеса, но и във вкуса на слушателите. Еволюцията на технологиите продължава да стимулира иновации и промени, обещавайки нови възможности и поставяйки нови предизвикателства пред бъдещето на поп музиката. Тъй като дигиталната среда се развива, артистите и индустрията като цяло трябва да се адаптират, за да използват пълния потенциал на нейните цифрови инструменти, като същевременно продължават да дават приоритет на творчеството и артистичното изразяване.

ЛИТЕРАТУРА

Albiez, Sean. Popular Music and/in Digital Culture. Southampton: Southampton Institute (Southampton Solent University), 1996.

Born, Georgina. Music and Digital Media. A Planetary Anthropology. London: UCL Press, 2022.

Burkart, Patrick, Tom **McCourt**. Digital Music Wars: Ownership and Control of the Celestial Jukebox. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2006.

Gordon, Steve. The Future of the Music Business: Music Pro Guides. Milwaukee: Hal Leonard, 2008.

Hawkins, Stan. Pop Music and Easy Listening. London: Routledge, 2011.

Kennedy, Joyce et al., eds. The Oxford Dictionary of Music (6 ed.). Oxford: Oxford University Press, 2013.

Owsinski, Bobby. Music 4.0: A Survival Guide for Making Music in the Internet Age. Milwaukee: Hal Leonard, 2014.

Rutter, Paul. The Music Industry Handbook. London; New York: Routledge, 2016.

ЕЛЕКТРОННИ ИЗТОЧНИЦИ

<https://transparencyreport.google.com/copyright/overview> (посетен на 10.09.2023).

<https://support.spotify.com/us/artists/article/loudness-normalization> (посетен на 10.09.2023).

<https://bg.khanacademy.org/computing/computers-and-internet/xcae6f4a7ff015> (посетен на 10.09.2023).

[e7d:digital-information/xcae6f4a7ff015e7d:digital-copyright-and-licenses/a/copyright-drm-and-the-dmca](https://bg.khanacademy.org/computing/computers-and-internet/xcae6f4a7ff015e7d:digital-information/xcae6f4a7ff015e7d:digital-copyright-and-licenses/a/copyright-drm-and-the-dmca) (посетен на 10.09.2023).

Warwick, Jacqueline. Pop. – In: *Grove music online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2259112> (посетен на 17.09.2023).

STYLE AND TECHNIQUE: RECORDING AN ORGAN SOLO ALBUM IN BOLOGNA

Sabin Levi, Pavel Stefanov***

Abstract: Recording a solo organ album poses a unique challenge, both for the performer and the recording engineer. Performer's part includes getting used to a new, unknown and unique instrument, and fitting the repertoire's stylistic and technical features to it. The engineer's part calls for befitting the technology and recording process to the acoustic parameters of the church in which the instrument is housed and the particularities of the organ itself – a set of problems and specifics that are unique to each individual case. In addition, a maximum possible optimization is required of the technical equipment and logistics. This article deals with the particulars of such a project, from the point of view of both the performer and recording specialist.

Keywords: *organ music, professional recording, sound engineering*

On July 1st 2022 I (Sabin Levi) performed a recital, part of the Bologna Summer Festival, at the church of St. Anthony of Padua, in Bologna, Italy. The recital was recorded on audio and video by the festival authorities. The next two nights I had two recording

*Проф. д-р Сабин Леви – Национална музикална академия
„Проф. Панчо Владигеров“; e-mail: krokotak@hotmail.com

**Доц. д-р Павел Стефанов – Национална музикална академия
„Проф. Панчо Владигеров“; e-mail: pavel_stfnv@mail.bg

sessions, each six-hour long, as part of the first segment of my recording project, together with the sound engineer, Assoc. Prof. Dr. Pavel Stefanov. He is a colleague of mine from the National Music Academy “Professor Pancho Vladigerov” in Sofia, Bulgaria. My project consists of two parts. The first part was to record and release a solo organ album, consisting of pieces of diverse origin – Baroque music by André Raison (c. 1640–1719), Jan Sweelinck (1562–1621), Girolamo Frescobaldi (1583–1643), J. S. Bach (1685–1750) and my own compositions. This part is completed. The second part, currently in planning stages, is to return to Bologna, and finish recording the entire cycle of Bach’s Great Eighteen Chorales – BWV 651–668. I have already recorded some of these pieces there.

This article consists of some technical and musicological details from two different points of view – mine and Pavel’s. In my part of this study, I dwell on the challenges posed to the performer – in Pavel’s part, he discusses the work that had to be done as a professional studio recorder.

This is not our first mutual project. In 2016–2017 we worked together on a recording project in the church of *La Madeleine* in Paris, France. In this article I am using some points and aspects of this past project in order to compare it to the current one.

What follows is my part of the narrative.

The Church

*La basilica di Sant’Antonio di Padova*¹ was built in 1898–1904 (not including the bell tower), having a status of minor basilica. It has two isles from both sides of the nave, and the choir is situated behind the altar (in a typical Italian tradition), forming a kind of ambulatory, or apse. The organ is there also, facing the back of the altar, on the ground floor, the organist also with his/her back to the altar. This way the organist cannot be seen by the congregation².

¹ <https://antonianobologna.it/chi-siamo/antoniano/la-basilica-di-santantonio/> (last visited 13.1.2023).

² The festival has the tradition to videograph the performer, and then project the image on a screen in front of the altar, so the audience can see the performer in real time. They did that with me also.

With exception of a carpet in front of the altar, there was no other fabric in the church. This way the organ sound does not project directly to the church – on its way is the altar. There is no air conditioning – and in July it was surprisingly hot there, even at night.

The organ

It was built in 1972 by the Italian organ maker Franz Zanin³. Here is its disposition:

Figure 1

PROSPETTO FONICO DELL'ORGANO FRANZ ZANIN DELLA BASILICA DI S. ANTONIO

Positivo (primo manuale)	Grand'organo (secondo manuale)	Espressivo (terzo manuale)	Pedale
	Bordone 16'	Bordone 8'	Contrabbasso 16'
	Principale 8'	Principalino 4'	Ottava 8'
	Ottava 4'	Quintadecima 2'	Quintadecima 4'
Flauto a camino 8'	Quintadecima 2'	Cimbalo 2/3' – 1/2'	Sei di Ripieno 2.2/3' – 2' – 1.1/3' – 1'
Principale 4'	Decimanona-Vigesimaseconda 1.1/3' – 1'	Flauto in VIII 4'	– 2/3' – 1/3'
Quintadecima 2'	Quattro di Ripieno 2/3' – 1/2' – 1/3' – 1/4'	Nazardo 2.2/3'	Subbasso 16'
Decimanona 1.1/3'	Flauto a cuspidi 8'	Terza 1.3/5'	Bordone 8'
Vigesimaseconda 1'	Sesquialtera 2.2/3' – 1.3/5'	Viola 8'	Flauto 4'
Flauto in XII 2.2/3'	Voce umana 8'	Voce flebile 8'	Fagotto 16'
Cromorno 8'	Tromba 8'	Oboe 8'	Tromba 8'
		Tremolo	Chiarina 4'

12 combinazioni aggiustabili – Crescendo programmabile

UNIONI

I-II	I-Pedale
III-II	II-Pedale
III-I	III-Pedale

³ Here I cite information about the organ downloaded from: <https://web.archive.org/web/20170427003903/http://www.fabiodabologna.it/organo.html#> (last visited 14.1.2023) and translated to English by me. The disposition of the organ is from the same source: “*The organ is a FRANZ ZANIN, an organ building company in Camino al Tagliamento (Udine), one of the most prestigious firms at a national level. It belongs to an organ building family that has been active since 1827 and is inspired by the tradition of the Venetian school of the Callidos, of which it has preserved the characteristic sound and construction systems. The organ of S. Antonio da Padova consists of 37 registers distributed over three manuals and a pedal. The transmission of the keyboards is purely mechanical, the only one able to establish a lively contact between the performer and the sound source and to allow variety of “touch”. It is a typically Italian instrument, but which is also well suited to repertoires from beyond the Alps, as the concert programs demonstrate*”.

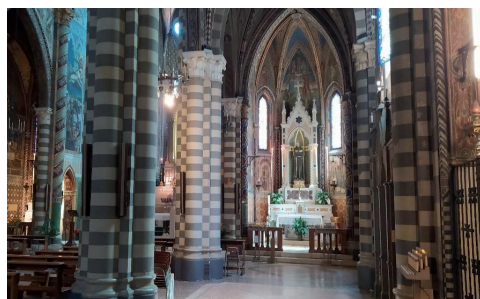
The organ has no Rückpositive. It has a memory bank and a sequencer, allowing to advance from piston to piston, with both buttons and toe studs for the pistons. The bench is not height-adjustable, but comfortable (creaking from time to time). There is a swell pedal for the third manual and a crescendo pedal. This organ's designer is L.F. Tagliavini.

Stylistically speaking, the organ has somewhat “narrow” intonation on the first and second manuals (the second manual is the Grand'organo – G.O.), making it ideal for Baroque music (with only one flute 8' stop per manual). It also has the typical Italian aliquots and narrow and ringing mixtures; the 16' stop on the G.O. gives the opportunity to construct a Grand Jeu (although the Voce Umana 8' is not really suitable to it). The reeds are not really French. The third manual is more “Romantic”, for music of the 19th century. I was particularly impressed by the strings on the 3rd manual – Viola 8' and Voce flebile 8' (“A weak voice”). The pedal is straight and flat. This instrument was in good working order, maybe with the exception of a slightly uneven action on the third manual.

Table 1



A look to the back (entrance)



A look to the front, at the end of the north (right) isle. The altar cannot be seen – it is to the left, behind the columns.



The console

The performance

Although the action is purely mechanical, the manuals were not hard (a bit hard for a G.O. with both manual couplers on), quite responsive and sensitive. The stops' and the couplers' action (electric) is quick and rather quiet. This organ had a resultant fifth stop in the pedal – *Sei di ripieno* – as part of the pedal mixture, in order to imitate a 32' stop sound – I did not use it.

Here I will discuss the recording of some of the pieces (not my compositions). Beginning with *Qui Tollis* from *Messe du Premier ton* by André Raison, I considered this piece very appropriate for this organ, although I did not follow the exact composer's remarks, as they appear on the first edition⁴, compiled by Raison himself (Paris, 1688):

⁴ IMSLP source (page 20 of the .pdf file: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/40/IMSLP393008-PMLP09343-raison_1er_livre_dorgue.pdf (last visited 30.1.2023).

Example 1.

This piece requires a three-manual organ with pedal. It is a typical echo-fantasy. In the preface of his *Organ book*, Raison gives a considerate degree of freedom to the performer (within certain limits) – he advises us, for instance, how we could substitute one stop for another, where can we play the “Eco” as it is seen on this example, and so on⁵. The motive first presented on the Cornet Separé receives its “echo” on “Eco”. I played the *Jeu Doux* on the first manual, Cornet Separé on the second, and Eco on the third, without the original sum of stops required for a Cornet Separé and Cromorne; I also deviated from the tempo, playing this piece *rubato*, with pauses between the phrases, emphasizing the echo effect.

Another Echo-fantasy was Sweelinck’s, in *a minor*, SwVW 275. The peculiar model of registration (which the author might have meant⁶),

⁵ Translated by Abraham Ross (the original text is at the previous link), 1994. *Imslp* source: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/07/IMSLP812111-PMLP9343-Raison_1687_au_Lecteur.pdf (last visited 30.1.2023). This is the preface to the “Organ book”, which contains also the *Messe du Premier ton*; *Qui Tollis* is part of this Mass.

⁶ Sweelinck’s concert organ at Oude Kerk in Amsterdam had three manuals and a pedal. See <https://www.naxos.com/MainSite/BlurbsReviews/itemcode=8.550904&catnum=550904&filetype=AboutThisRecording&language=English> (last visited. 31.1.2023).

is that I used the second manual for the echo phrase, using a 4' principal stop – Ottava 4' – while the rest is on a Flauto a camino 8' on the first manual. This appears to be completely possible, making performance even easier. Later in the piece I added Principale 8' on the second.

Playing Frescobaldi on an Italian organ in Italy was a great thrill. In his piece – *Toccata in g minor* from his *Secondo libro di toccate* – I used more straightforward registration, but also interpreted it in a freer, rubato fashion, mainly concerning the tempo. I also added arpeggiato performance on some of the chords, and some ornaments here and there. Frescobaldi's style may sometimes be very flamboyant and this piece has a great temperament. In it, I move from manual to manual, starting on the second manual, with the first coupled to it. This freely written *ricercar* consists of several sections (typical), and my interpretation was a little “Germanized”, rotating from “Hauptwerk” where the “pleno” is (second manual, not too massive), to the “Oberwerk” (first manual, still a principal sound, but even lighter than that on the second). In this way, the different sections sounded differently.

Another slight freedom in registration could be heard in some of Bach's chorales. For example, in *Trio super 'Allein Gott in der Hüh' Sei Her'* BWV 664, I used only three flute stops, one for each manual, and one for the pedal (Bordone 8'). Only from measure 85 I added Ottava 8', also in the pedal, in order to emphasize slightly the *cantus firmus* there:



In building Bach Pleno registrations, my preference would be not to combine principal stops of 8', 4', and 2' together. The sound would be a little too cold and harsh; it would sound more balanced if the

8' foundation be made by flutes. Also, the mixtures would have to be used with moderation, not making them to ring too much in the higher frequencies of the final result. This organ's individuality is such, that adding a second 4' principal for the Pleno (by using couplers), or even by using two flute 8' and 4' stops would sometimes be proved a bit excessive – one stop was completely sufficient to hold the foundation, or maintaining a balanced bouquet. This is a characteristic of the really fine small, or mid-sized instrument – doubling a stop is rarely needed, stop would frequently be deemed redundant.

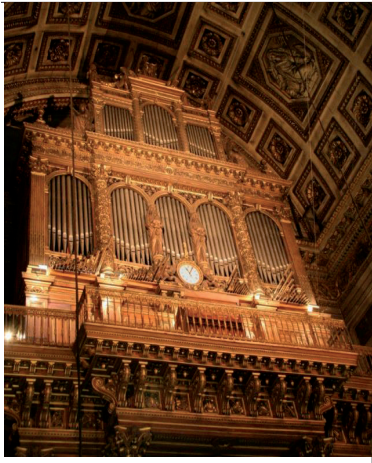
This project was different from the Parisian one, adding more professional experience – in the table below I present some of the similarities and differences between the two instruments. This also affected the recording work, as Pavel's narrative would show. Not all details are shown. But this represents part of the great thrill and challenge the organist encounters when dealing with different concert instruments, with mechanical characteristics, and sound individualities⁷.

⁷ For information about the organ at the church of the Madeleine in Paris, see the following – for disposition: <http://orgue.free.fr/a8o13.html> – for organ builders' list: <https://www.organsparisaz4.vhhl.nl/Ste%20Madeleine.htm> Through its history, this organ had some famous titulars, including Lefébure-Wély, Saint-Saëns, Fauré, Jeanne Demessieux. (last visited 1.2.2023).

Table 2.

Characteristics	Paris organ	Bologna organ	Notes
Size and position	Large; on the second floor, above the entrance, facing the altar	Middle; first floor, behind the altar	
Action	Electric for stops and manuals. Sensitive.	Electric for stop, mechanical for manual. Very sensitive	
Composition	4 manuals and pedal	3 manuals and pedal	Exhaust valve ("breathing") noise on the Madeleine was quite audible
Rückpositive	No	No	
Church size/acoustics	Very large	Small	
32' stops. Resultant fifth	Yes (one); no	No, yes	
Group reeds (Anches) rank	Yes	No	
Pistons/toe studs	Yes; Yes	Yes; Yes	Mechanically programmable crescendo pedal in Bologna
Sequencer	No	Yes	In Bologna, only going forward from piston to piston; not backwards
16' stop in manuals	One in Grand Orgue and one in Bombarde	One in G.O.	
Swell shades	Yes	Yes	
General condition	Middle	Good; relatively new	Old instrument in the Madeleine, with multiple reworks. It is a registered historical monument

Table 3

	
Madeleine organ – prospect	Console

Pavel Stefanov’s narrative:

This project represented an interesting and serious professional challenge in terms of sound recording and technical realization. Compared to our previous joint recording sessions in Paris, the current project marks several significant differences.

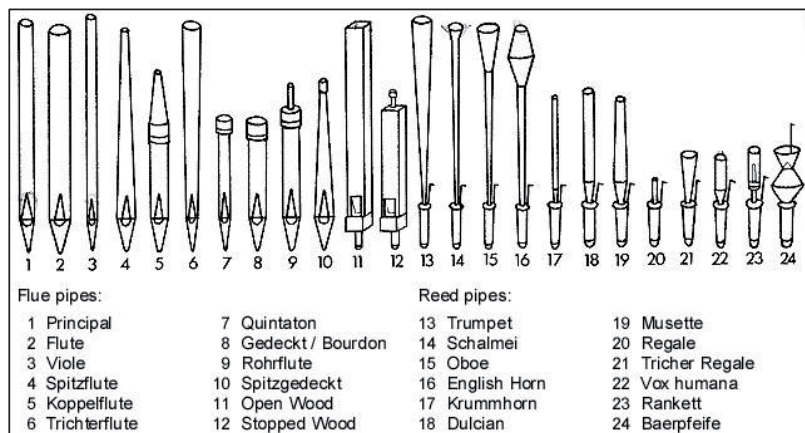
The first of those is the location of the organ in the church – one of the important circumstances when planning and implementing a sound recording. The instrument at Sant’Antonio di Padova is on the ground floor, behind the altar, at one end of the nave. This provides easier access to suitable microphone positions, and greater efficiency when selecting the timbre qualities of the recorded sound.

The church’s shape is almost a regular rectangle, contributing to a cleaner and clearer acoustic image of the organ sound in the primary sound environment, more predictable and (possibly) more controllable behavior of the microphones. Organ’s construction is compact, all registers are physically located within a small spatial volume. Together, all physical elements of the instrument are consolidated, outlining its relatively clearly shaped and concretely defined sound source. Despite some small defects and flaws, its sound is very good,

rich in the nuances and highlights characteristic of Italian instruments, naturally balanced enough, and offers an impressive range of registers with high phonic qualities.

Acoustic Characteristics

Figure 2.



The organ is a very complex wind instrument, consisting of a huge number of pipes with all sorts of variations in shape, size, scale, material, acoustic characteristics, etc. The variety of pipes in the organs is tremendous; their combination allows to achieve a huge number of timbre, dynamic and acoustic variations. The art of registration is an important part of organ craftsmanship. Each performer is free to combine the registers himself and use his own set of pipes for each work and each keyboard, the adequacy of which largely depends on the final artistic result. In addition, the room in which it is built has a significant impact on the organ. The instrument and its environment are an inseparable whole with unique characteristics; each organ is designed to function in a specific room, and only in these circumstances does it reveal its full phonic and tonal potential.

The masterfully made combinations of pipes enable the sound's spectral characteristics to be changed to a significant extent, respectively to achieve extremely diverse timbres and nuances.

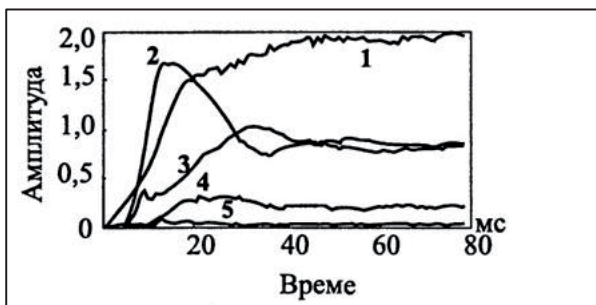
The frequency range of the organ's fundamental tones usually covers the frequencies from 65 Hz to 2093 Hz (tones C2 to C7). There are organs where the lowest tone is at a frequency of 32 Hz (C1), 16 Hz (C0), and even 8 Hz. Taking into account the overtones and pipe "harmonics" (aliquots), the organ's frequency spectrum can exceed 16,000 Hz. The main part of the spectral power is concentrated up to 2 kHz, with the maximum amount of sound energy in the 250-500 Hz range.

The dynamic range of the organ is also one of the largest among musical instruments. Values for *pp* vary around 30 – 35 dB SPL, while the maximum sound pressure reproduced by the organ can reach 115 dB SPL. This outlines an impressive dynamic range of almost 90dB.

Transients in wind instruments are usually relatively short mainly due to the low inertia of the air column in the case. In the organ, however, the large pipes themselves are sufficient inertial resonators.

An additional time delay is generated due to the inertia of the mechanisms for supplying air to the pipes. With labial tubes, sound generation has its own specificity – the initial resonance is located in a frequency zone several times higher than the fundamental frequency, resulting in second or third harmonics' appearance in the sound attack.

Figure 3. Initial sounding (attack) of tone A2 (110 Hz) and its harmonics with a labial tube



As can be seen in *Figure 3*, the second harmonic occurs in 10 ms, and the main tone in 20 ms. With larger pipes, this difference can reach up to 50 ms and even up to 100 ms. The total time for initializing the flute pipes at the lowest tones can reach even 500 ms;

for the middle ones the duration is about 100 ms; for the highest tones it can drop to 30-40 ms.

Reeds' attack time is significantly shorter in general, ranging between half and 1/5 of that of the labial tubes. The reason is in the sounding diaphragm, which begins to vibrate almost immediately after the appearance of the air jet. With labial tubes, additional time is needed to stabilize the oscillations. All this gives the organ a unique tonal characteristic, different from all other musical instruments. In the entire process of initial sounding, specific transient distortions are observed, requiring the presence of a suitable spatial volume with a sufficiently long reverberation time; otherwise, the overall timbre of the organ is simply not realized.

The baroque organ and the concept of the recording

Modern developments in sound technology are reflected accordingly in the trends, demands and expectations of listeners and consumers of classical music. The high resolution of sound recording and its increasing accessibility is forming expectations in fans for greater and deeper detail in sound, for increased fidelity and maximum provision of primary sound information. Listeners' main goal is to obtain the most realistic and rich experience possible, reflecting all aspects of the original sound environment. This outlines a peculiar but very characteristic combination of respect for the traditions of organ recording and the rich historical heritage of the instrument on the one hand, and a desire for contemporary listening experiences and incorporation of new techniques and technologies in sound recording and reproduction on the other.

Baroque organ music is characterized by a multitude of original stylistic determinants, complex counterpoint structure, variety and depth of expression, technical virtuosity and much more. The dominant role of counterpoint, the specific and rich ornaments, the technique of pedal playing (developed to a kind of technical peak), the art of registration, manual and finger technique – all of these delineate the incredibly wide artistic boundaries of the Baroque organ style, each of the issues mentioned having been the subject of numerous and extensive studies. For the purposes of this article, attention will be

given to the sonic features of Baroque organ music, which received its highest expression in the works of J. S. Bach.

The Principal stops of the organ form the core of the organ sound. Acoustically, they have a rich, harmonically saturated sound, with a particular presence of overtones of the middle and high orders. This gives the sound its characteristic brightness and vibrant sound. In the low-frequency range, the possibilities of the Bach-era organ are not as rich, deep and emphasized as the sound of later instruments. The low-frequency range and timbral presence of the basses in the original Baroque organs have certain limitations that stand out especially in direct comparison with modern instruments. This has to be taken into account when recording, processing and mixing Bach organ music, with the main parallax being the preservation of good balance and maximum transparency given the polyphonic texture.

Also, very characteristic of the baroque organ are the so-called mixtures, a set of different combinations of pipes that add extra harmonics to the tone, emphasize particular frequency components and, in combination with the main pipes, have significant effect on timbre. The most commonly sought-after effect of mixtures is to add sparkle, light and brilliance to the timbre, a very specific feature of the baroque sound. To the great variety in sound and timbre also contribute the wide variety of stops – flutes (open and closed), reeds (trumpet, oboe, vox humana), cornet, etc.

Authenticity in sound and timbre, as well as a realistic depiction of the historical and sacred nature of the instrument, stand out as one of the important criteria in evaluating an organ recording.

The conceptual framework of the sound recording presented in this paper is positioned in a similar style. The sound picture aims to achieve maximum sound quality, sufficient clarity and transparency of matter, depth of image and richness of timbral density. The original dynamic range is fully preserved as one of the main methods of emphasizing the intense contrasting nature of the organ music, which in turn ensures the strong emotional impact of the performance.

The organ is inextricably linked to the space where it is located. As a precondition, a complete artistic recording of an organ requires serious attention to the spatial impression of the phonogram, to

sufficient and appropriate reflection of the acoustical characteristics of the hall, and adequate incorporation of the diffuse sound component into the final mix. The sense of size, of volume, of magnitude of space in the presented recording is achieved through a combination between natural reverberation from the original acoustic environment and the addition of a certain amount of artificial reverberation. This creates a density of the spatial sound component, extends the ‘tail of the reverb’ to the actual parameters of the primary acoustic environment, and compensates for the artistic necessity of a relatively close-to-instrument placement of the main microphone system.

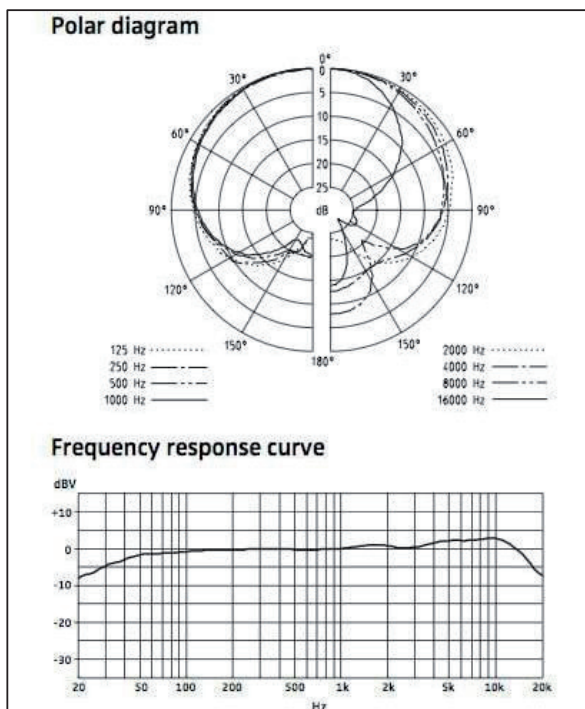
A very important criterion of any recording product is transparency. Transparency is of the utmost importance for baroque music, an *a priori* artistic and stylistic imperative for the overall sound of baroque organ music. On the one hand, this refers to the completely truthful, realistic and adequate capturing and reproduction of timbre, parasitic and unwanted artifacts, distortions, etc. On the other hand, transparency is represented by the clear distinctness of the individual voices, by the, distinct and correct differentiation of each line, each register, each detail in vertical and horizontal domains. To a large extent, the achievement of good transparency is due to a precise choice of microphone placement.

Microphone placement

Three pairs of microphones were used to record Sabin’s performance.

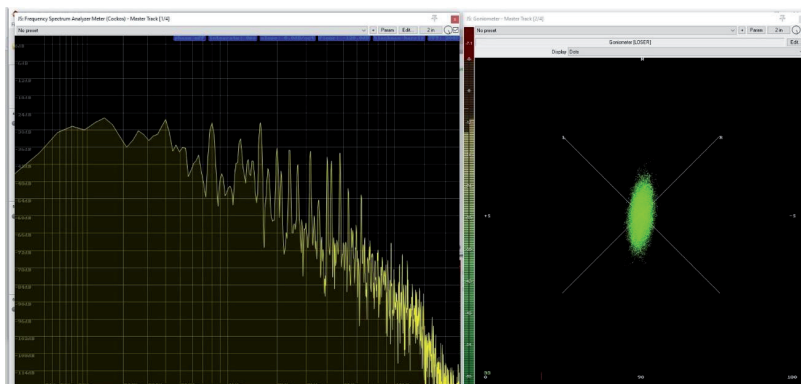
Two microphones were arranged in a configuration NOS stereophonic technique, directed approximately opposite the organ’s Hauptwerk case, at height of about 4 m, distance from the organ about 3 m. The microphones used are Sennheizer MK4, condenser mikes with fixed cardioid directivity. After careful listening, this was chosen as the most suitable position for the placement of the center stereophonic pair. The distance and height guarantee optimal quality of the sound image, comprehensiveness of the frequency profile within wide limits, and presence of the necessary amount of direct sound to ensure timbral presence in the resulting sound. Auditory evaluations are supported by the data in *Figure 4*.

Figure 4. Frequency response and polar diagram of the Sennheizer MK4



The sound's spectral composition from the NOS system presents the organ as a whole and homogeneous, single and massive sound body; the individual parts of the spectral structure are well balanced, reliably applied in the secondary sound environment. Contact with the sound is sufficiently close and provides useful details helping to build a stable and monolithic sound source. The vectorscope trace unequivocally characterizes the signal as having very good stereophonic qualities and excellent mono compatibility, making it a good basis for future mixing. The movement of the melody line along the stereo base and at times the relatively clear localization of the individual groups of pipes are another positive of the sound taken from this NOS pair.

Figure 5. Spectral analysis and vectorscope trace of the sound from the NOS pair⁸

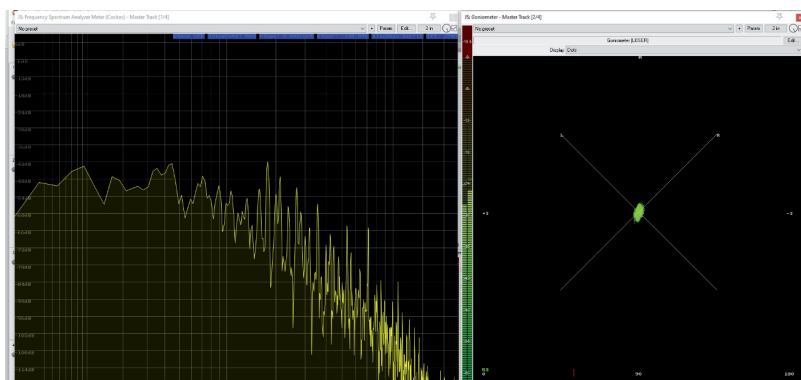


Two other microphones formed an A-B spaced pair. Their placement was about 2 m behind the position of the NOS pair (i.e. 5-5.50 m from the organ), at a height of approximately 4 m, and the distance between the microphones was 3.5 m. For this pair, SONY C48 microphones were used – these are variable directional characteristic condenser microphones, in this case set to ‘omni’. The purpose of the A-B pair was to take an optimal ratio between the emission of the organ and the acoustic response of the church. The omnidirectionality of the microphones and distance to the source cause significant differences in the spectral profile between the A-B and the NOS microphones. In the stereophonic sound, there are relatively less pronounced high-frequency components, and a part of the low-frequency band also shows low levels – a phenomena characteristic of registration of a given sound source at a greater distance. The A-B system has significantly more diffuse sound – the organ is located in a distinctly large space, so the amount of natural reverberation emphasizes the spatial properties of the sound image. There is an enhanced sense of air and “three-dimensional” volume width. In stereophonic terms, the sound is definitely spacey, the image is not clearly focused, and

⁸ Examples 5 to 13 are screenshots taken during the work on the recording by the sound engineer Pavel Stefanov from his computer and the software used for editing, mixing and mastering.

thanks to the large phase differences, it contains serious stereophonic variability, which is the reason for the excellent spatial feeling. Vectorscope trace clearly testifies to the listed qualities of the sound picture – relatively lower sound level due to the distance, homogeneity and symmetry of the stereo image, the characteristic phase “ball”, illustrating the wealth of different phase relationships between the signals, and at the same time the problematic mono-compatibility.

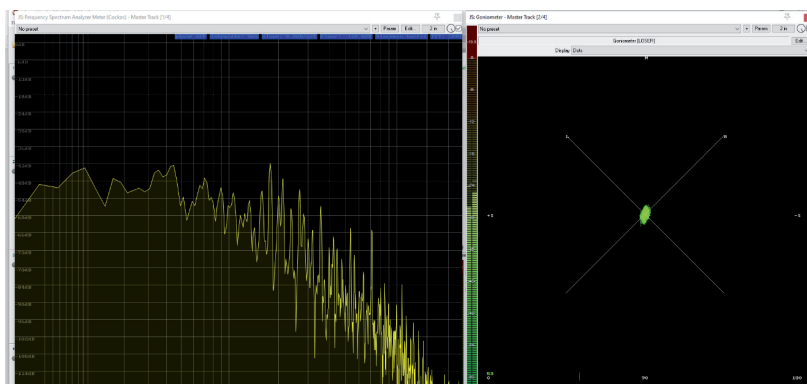
Figure 6. Spectral analysis and vectorscope trace of the sound from the A-B pair



The last two microphones used in the recording of this project were located about 20 m from the organ, deep in the diffuse sound zone. These were two Rode NT55 microphones with replaceable capsules for directivity change. In this case, capsules with omnidirectional pattern were used. Their aim was to capture the natural reverberation of the church, thus recording the real correlations of sound reflections in order to add realism and comprehensiveness to the final mix. This is effectively the “realest” information in the recording, the actual sound that listeners present at a live organ performance would hear. This makes the distant A-B pair’s sound completely authentic, and given the good phonic and acoustic qualities of the church, very suitable material for the final mix. Of course, the reverberation from the distant A-B pair alone was not sufficient for artistic recording purposes. The natural reverberation of Sant’Antonio di Padova is about 4 s – there

is a pronounced high frequency dip in the late reflections, and some additional frequency and time irregularities.

Figure 7. Spectral analysis and vectorscope trace of the diffuse A-B pair



Mixing

The final mixing was done on the Reaper digital workstation (Figure 8). The signals from the NOS and A-B pairs, with more imagination, can be considered as one common setup – Microphone Array System. Of course, there are significant differences in the spatial parameters compared to the orthodox Microphone Array System, but the similarity is sufficient, especially in achieving the desired result. NOS and A-B pairs' sound was mixed almost evenly, with appropriate panning, and the positives of both were combined as a result. The distant A-B pair is present with a smaller percentage, given the aesthetic concept of the final product. This proved necessary because the natural diffuse background needed to be supplemented, the hall needed lengthening, general addition of high-frequency reflections, and careful tuning of the Shape and Spread characteristics. The artificial reverb's amount used is relatively small, but the desired effect was achieved in the intended way - carefully, "imperceptibly" thickening and stabilizing the reverberation, reinforcing the impression of space, adding "clean" and consistent late reflections, and generally confirming the gradually formation of the product's final artistic outlines.

Figure 8. Mixing in Reaper

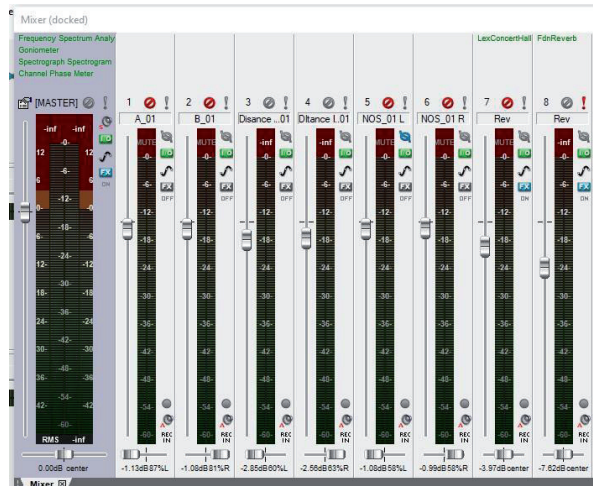
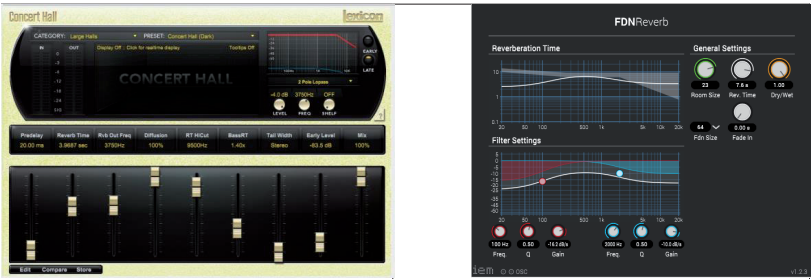


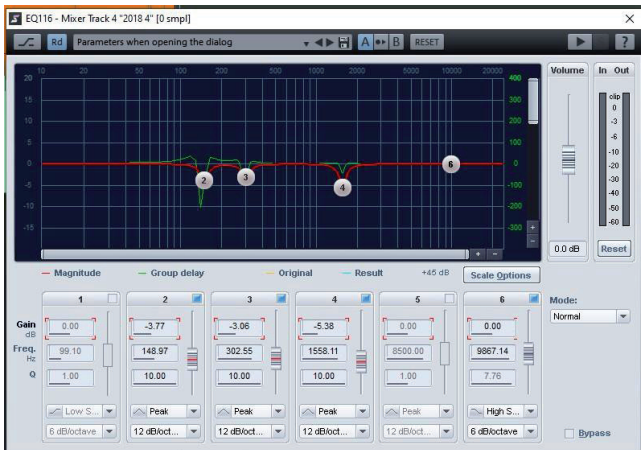
Figure 9. Additional reverberation



Processing

The final edited files underwent some final processing. First of all, there was too much noise and parasitic inharmonic ingredients in the raw material. The reason – the church is located in the heart of the city, and regardless of the night hours, there was always heavy traffic around it. Hence the presence of a large amount of low-frequency noise with a maximum of up to 200 Hz. The organ itself has relatively low own noise (mostly from the air system), but it was also the cause of additional noise – with several distinct spurious peaks at 2.4, 7.5 and 16.5 kHz. It became necessary to diminish noise; that should al-

Figure 11. Equalizer for additional cleaning of unnecessary and parasitic frequency components



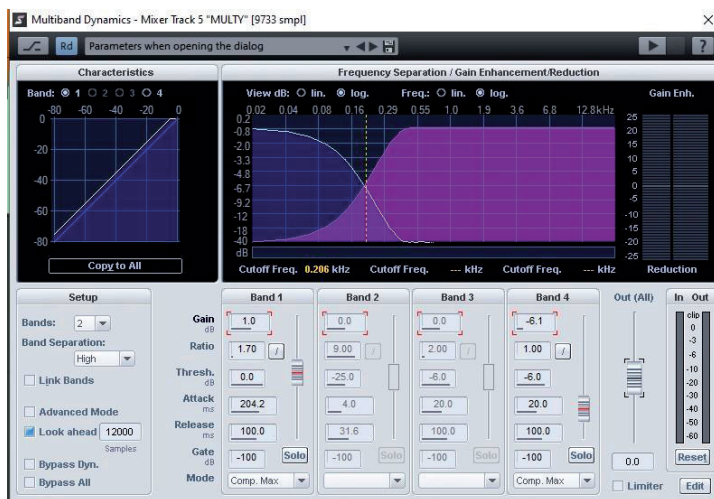
Thus, the timbre fabric and structural layers in the middle of the sound spectrum acquired the necessary transparency, clarity and concreteness. Then, again with an equalizer, the high-frequency zone was carefully assisted in order to add brightness, lightness to the sound and volume to the spectral envelope curve:

Figure 12. Equalizer for additional fine enhancement of the high end



Finally, with a minimal amount of parallel multiband compression of low frequencies, bass compression, low-end attack specification (especially in the pedal), and low-frequency timbre depth and stability were achieved (*Figure 13*). Certainly, the artistic criteria for completeness of the recording product require a slight correction in the low frequency domain. To the preferences of modern listeners, the original frequency balance would be unsatisfactory. In order to achieve additional depth, relief and volume in the low frequency tessitura, especially in the pedal lines, processing methods with specific focus have been applied.

Figure 13. Multiband compression applied in parallel



Conclusion

The joint project with Sabin in Bologna was a wonderful professional task, stimulating the imagination and motivating the search for specific solutions. Sound recording abroad, in a church, with the need for minimal technological support, represents a very serious challenge from the point of view of logistics and implementation. Additional attention and effort were required on my part to reconcile the functions of sound engineer and music producer. But the result

of our joint work is really satisfying to a high degree. It was a good professional experience that builds on our current common practice and draws new perspectives for cooperation at an even higher level.

It was important to find the necessary recording setup in order to preserve this particular organ's uniqueness – its pipes' mostly narrow, baroque intonation, which is typical mostly for the first and second manual stops⁹. Equally as important was their architectonic potential, i.e. their ability to mix and blend with one another. The church's acoustics and its unusually high temperature while recording at night have certainly contributed to the complex nature of this project.

Given the acoustic characteristics of the church, the characteristic timbre of the organ, the conditions of the recording sessions, and the intended musical repertoire, the result met the expectations and criteria of the participants. Pavel Stefanov was able, through his complex work as sound engineer (including microphone selection, precise microphone positioning, detailed sound recording, editing, processing, mixing and mastering) to facilitate the emergence of an excellent recording, reflecting the greatness of Bach's music, and Sabin Levi's excellent performance.

⁹ That affects mostly the partial characteristics of the sound – less so the its main sounding tone.



Sabin Levi (with a hat) and Pavel Stefanov

REFERENCES

ONLINE RESOURCES

<https://antonianobologna.it/chi-siamo/antoniano/la-basilica-di-san-tantonio/> (last visited 13.1.2023).

<https://web.archive.org/web/20170427003903/http://www.fabiodabologna.it/organo.html#> (last visited 14.1.2023).

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/40/IMSLP393008-PMLP09343-raison_1er_livre_dorgue.pdf (last visited 30.1.2023).

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/07/IMSLP812111-PMLP9343-Raison_1687_au_Lecteur.pdf (last visited 30.1.2023).

<https://www.naxos.com/MainSite/BlurbsReviews/itemcode=8.550904&catnum=550904&filetype=AboutThisRecording&language=English> (last visited. 31.1.2023).

<http://orgue.free.fr/a8o13.html> (last visited 01.02. 2023).

<https://www.organsparisaz4.vhhl.nl/Ste%20Madeleine.htm> (last visited 01.02. 2023).

