

НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ
ТЕОРЕТИКО-КОМПОЗИТОРСКИ И ДИРИГЕНСКИ
ФАКУЛТЕТ

- тук -

РЕЦЕНЗИЯ

на

хабилитационния труд на доц. д-р Весела Наумова на тема:

**„Хармонични структури в музиката на XX век – подходи и
интерпретации“**

за заемане длъжността „професор по хармония“

от

Андрей Василев Диамандиев – проф. д-р по хармония и доц. по
оркестрация

Весела Наумова завършва Средно музикално училище "Любомир Пипков" със специалност „Пиано” (1983 г.) и Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров” (1983-1988 г.) - магистър по „Музикознание” с профил „Музикален анализ“ при проф. д. изк. Пенчо Стоянов. През учебната 1999 – 2000 г. специализира хармония при проф. Георги Костов. От 2000 г. е хоноруван асистент по хармония, а от 2003 г. - щатен преподавател. През 2013 г. защитава дисертационен труд на тема: „Особености на хармоничния език във вокалните форми в оперите на Пучини.“ за придобиване на образователната и научна степен „доктор“. През 2017 г. придобива академичната длъжност „доцент“ по хармония в Национална музикална академия „Проф. П. Владигеров“ с хабилитационен

труд на тема: „Диафонията в творчеството на българските композитори през 60-те и 70-те години на ХХ век. Хармонични особености и композиторски похвати.“

Хабилитационният труд на Весела Наумова на тема: „Хармонични структури в музиката на ХХ век – подходи и интерпретации ” се състои (спрямо електронния вариант в pdf формат) от предговор, 7 глави и заключение в 147 страници с 3 примера в първа глава, 60 примера във втора глава (17 примера в раздел 2.1, 27 примера в 2.2. (16 примера) и 2.3 (10 примера)), 2 примера в 3 глава, 8 примера в 5 глава, 1 пример в 6 глава и 4 примера в седма глава, общо: 78 примера, като някои от тях са разделени на подпримери (например примери 1.а, 1.в и 1.с от раздел 1.3 от първа глава). Библиографията включва 56 заглавия на кирилица, 32 на латиница и 4 интернет източници.

В предговора Весела Наумова представя основната тематична линия на нейния труд на „обобщение и систематизация на многообразните явления на съвременната хармония, в контекста на общия исторически процес и еволюцията на музикалното мислене“ (с. 5). Тя акцентира изследването си върху структурния пласт на съвременната хармония, като анонсирано резюмира съдържанието на труда по глави.

В първа глава „Категорията акорд като вертикална организация на музикалния материал“ се установява невъзможността за единен структурен принцип на акордовите структури в съвременната хармония, откъдето и – плурализма в принципите на техните систематизации и класификации. Независимо че терцовият принцип в много голяма степен прониква в съвременната хармония, в настоящата глава се прави извода, че „хармоничното родство вътре в тризвучията и връзките между тях се оказват не от решаващо значение, а по-скоро [такова има] интонационно-тематичното единство, в което хармонията придобива нова тематична функция“ (с. 13). Също така липсата на единство на принципи не означава

тяхното отсъствие, а извеждане на нови структурни принципи като: акорди с нетерцов строеж, сложни акордови комплекси, вертикали характерни за конкретни композитори, превес на линеарността, полифоничната организация и тембровото осмисляне на акордиката, като някои от тях намират по-всеобхватно приложение в сравнение с по-тясната им употреба в композиционни техники и направления (например квартовата хармония при Шьонберг и други автори от началото на XX век). В своето изследване авторката Весела Наумова се опира на автори като: А. Шьонберг, Е. Курт, Х. Ерпф, Ю. Холопов, Д. Шульгин, Л. Дячкова, М. Карасьова, С. Слонимски, С. Танеев, О. Месиен, Т. Бершадска, П. Арабов, И. Рачева и др. В сложната конфигурация от най-разнообразни систематизации са избрани няколко ясни и лесно разбираеми класификации на различните структурни типове от различни автори. При Ю. Холопов това са моноакорди, нетерцови акорди и акорди със смесена структура, при Л. Дячкова – еднородни, разнородни и контрастни структури, както и при П. Арабов като моноинтервалови, полиинтервалови и конструирани по определен или по смесен интервалов принцип структурни единици с други интервалови проекции, като например: от проекция върху обертонов ред; от теоретична доктрина (напр. при Месиен и Хиндемит). Посочени са и акорди, които носят специфична образна натовареност: "Прометеев акорд", "Тристанов акорд", „Електра акорд“, „Петрушка акорд“, "Рахманинова субдоминанта", "Прокофиева доминанта", „Шубертова шеста степен“. Заедно с това са засегнати някои основни акценти при акордовите структури в новата музика като: принципът на избрана интервалика, изменената фоничната характеристика на съвременната акордика, фонични модели на определен интервал, фонизъм на структурата, тематична функция на хармонията, както и насочване на вниманието към параметрите обем, плътност на звучене, графичен план на съзвучията, сила на динамиката и артикулация, темброва характеристика на вертикала,

единство на вертикал и хоризонтал в хармоничните комплекси. В толкова сложна конфигурация от стилове и направления да се намерят алгоритми за обединяване и систематизиране на различни теоретични концепции и автори е предизвикателство от гледна точка на това да се обхване почти всичко по-важно и съществено, от една страна, а от друга – то да бъде ясно и разбираемо. Весела Наумова се справя с такова предизвикателство като представя широка палитра от автори, както теоретици, така и композитори, а от друга страна в ясно и подредено изложение, в разбираем език редуцира сложната картина на акордиката на новата музика и нейните структурни особености, което може да бъде особено полезно за студенти от различните факултети на НМА „Панчо Владигеров“, за студенти и ученици от специализираните висши и средни музикални училища, а защо не и за всякакви любители на музиката. Вместо да се ровят в различни теоретични трудове и източници, могат лесно и бързо да се ориентират в труд, в който тематично са събрани и подредени различни подходи и интерпретации за хармоничните структури в музиката на XX век.

Във втора глава „Акордите с увеличена секста и неаполитанският акорд в контекста на хармонията на XX век“ изследваните акорди се разглеждат в смисъла на: исторически ракурси, структурна систематизация, акордова многостранност, модулационна функционалност, тоникализация, еднотерцови връзки, тритонусови замени и теоретични интерпретации. Прави впечатление, че спрямо заглавието изследваните акорди би трябвало да се разглеждат само в контекста на XX век, докато в настоящата глава те са разгледани от епохата на бароковата хармония на Бах през всички следващи епохи до хармонията на XX век. Такъв подход методически е особено ценен, за да се види произходът на акорда, неговото развитие и трансформация в контекста на различните стилове и епохи, и да се разбере в дълбочина неговата функционалност и съответстваща структура. По отношение на акордите с увеличена секста методически трябва да се

направи доуточнението (разбира се това се отнася за преподаващите този материал, за да може да бъде правилно разбран и усвоен от обучаваните, които в случая ще се сблъскат с различни теоретични постановки, но обединени от единен принцип в системата на преподаване), че под такива акорди разбираме структури на принципа на генералбаса, т.е. с интервали построени от басовия им тон, а не като структури на акорди в основно хармоническо положение със съответните обръщения. Така под увеличен секстакорд като първо обръщение на увеличеното тризвучие (квинтакорд) разбираме един акорд (енхармонично изравнен с увеличения квинтакорд), докато под увеличен секстакорд като акорд с италианска секста разбираме съвсем друг акорд (секстакорд с голяма терца и увеличена секста от баса). Не случайно Риман, както правилно е отбелязано в труда, нарича тези акорди „увеличени секстакорди“, като ги назовава по два начина: в тяхната основна форма спрямо тяхната прима и като увеличени секстакорди построени от баса, в които се получава интервалът увеличена секста. Например мажорния септакорд с увеличена квинта той нарича и увеличен секундквартсекстакорд. От друга страна в труда тези акорди имплицитно се подразбират като построени от шеста ниска степен в мажор и шеста натурална степен в минор, диференцирани на: „италиански“, „немски“, „френски“ и „швейцарски“ акорд под влияние на съвременната англоезична теоретична литература. Така тълкува и Холопов т.н. „Секста на Чайковски“, но е необходимо уточнение дали при споменаване само на термина „увеличен секстакорд“ трябва да подразбираме само тези акорди. В учебника на Парашкев Хаджиев са споменати и като „акорди с увеличена секста“ повечето т.н. действително алтеровани акорди. Авторката прави такова уточнение, но само в смисъла на установените увеличени секстакорди, построени от други степени. „Акорди с увеличена секста могат да бъдат построени и върху други степени, със същата интервалова структура, но съответно това променя тяхната

функционалност“ (с. 33) .От трета страна тези акорди (в случая от шеста (ниска) степен) се тълкуват от авторката като алтеровани субдоминанти. „В музикалнотеоретичните изследвания у нас, както и в по-голяма част от руската литература, не се отделя специално внимание на увеличените секстакорди като сонорен феномен. Те се споменават в групата на алтерованата субдоминанта, независимо на коя степен II или IV, с конкретните означения за алтерованите степени на акорда – напр. $II_7^{\#1\#3b5}$ или $S_7^{\#1}$ или само римски цифри – $II_7^{\#1\#3b5}$; $IV_7^{\#1}$ “ (с. 31). Посочва се и алтернативно тълкувание, като „посоченият акорд може да се обясни по два начина – два енхармонично равни алтеровани акорда – $II_{65}^{\#1\#3b5}$ и $DDvii_7^{b3}$ “ (с. 33). Независимо, че са дадени примери, в които тези акорди се тълкуват с доминантова функция (това са най-вече примери от други автори), собственото тълкуване на авторката е на страната на алтерованата субдоминанта. От методическа гледна точка това е по-доброто решение – преподаващият да има собствена позиция. Трябва обаче да се има предвид, че при немските автори като Рима и Ерпф, особено при Парашкев Хаджиев, тези акорди се тълкуват преимуществено като двойни (странични) доминанти, когато са пред доминанта, както и пред каденцов квартсекстакорд като доминанта с двойно задържане. При Холопов са в смисъла на двойна доминанта на шеста ниска степен и долна медианта с увеличена секста, както е и при .Карг-Елерт, откъдето е взета идеята при Холопов. В този контекст ценното и полезното в изследването на Весела Наумова е, че тя отделя тези акорди, като им придава по-особено значение и тълкувание. В подобен смисъл в нашето музикознание за някои от акордите, които включват четвърта повишена степен Мариана Булева предлага работния термин екссуперанта.

По отношение на неаполитанския акорд се представят различни теоретични интерпретации на акорда от автори като: Х. Рима, Х. Шенкер, А. Шьонберг, Ф. Залцер, Х. Томсън, П. Арабов. За Рима трябва да се

доуточни, че не става въпрос за раздвоение, а за различни начини за назоваване на акорда. Според неговата дуалистична теория той възприема неаполитанския акорд като минорна субдоминанта с водещ тон на мястото на примата (нейната квинта в нашата теория), докато субдоминанта с неаполитанска секста е вече наложил се термин, който той само назовава, като секстата се получава от основния тон на акорда, докато при Риман това е интервал малка секунда над примата на акорда. Тук става въпрос дали акордът е самостоятелен като лъжлив мажорен акорд, според Риман, или е акорд с чужд тон. Иначе процесът на все по-засилваща се тоникализация на акорда е представен много интересно в исторически ракурс. В този смисъл употребата на акорда в процесите на все по-разширяващата се диатоника, като се започне още от уточняването на термините „фригийски“ и „неаполитански акорд“, през еднотерцовите връзки, както правилно е споменато според термина на Карг-Елерт, до тритонусовите замени с акордите с увеличена секста, е исторически коректно, като се показва пътят, по който се достига до употребата на изследваните акорди в контекста на музиката на XX век. Така, както в една музикална форма, акордите се събират в своята пълна взаимозаменяемост като употреба и означения. „В контекста на смесването на класическа и джазова хармония, увеличеният секстакорд, акордът на $^b\Pi$ степен и тритонусовата замяна се приемат за енхармоничен еквивалент“ (с. 68). В този смисъл може да се добави и тълкуванието на Херман Ерпф за акорда на втора ниска степен с увеличена секста като минорна субдоминанта с два водещи тона, който е енхармоничен на мажорно-малкия септакорд от същата степен, с който се правят тритонусовите замени и връзки. В нашата теория този акорд най-често се тълкува като умалено четиризвучие на седма степен с понижен терцов тон с доминантова функция $^+D_{VII}^{b3}$ (акордът е означен в минор). Също така означението $^b\Pi_7$ трябва да се разграничава от N_7 , който се явява мажорно-

голям септакорд и за който е даден много подходящ пример от „Ероиката“ на Бетховен. По отношение на въвеждането на еднотерцовите отношения към тониката в бележка 89, където се цитира Холопов за заслугата на Бетховен, примерът за финал на симфония на Бетховен е останал без номера на симфонията. Може би това е пропуск само в електронния вариант. Иначе това е много важно и интересно позоваване.

В трета глава „Полиакордът – нова звукова структура в музиката на ХХ век“ авторката Весела Наумова се опира на теоретичните постановки на автори като: Х. Коуел, В. Персикетти, Л. Дячкова, Д. Шульгин, Ю. Холопов, Н. Гуляницкая, Ю. Тюлин, Т. Бершадская. Освен дефинитивното извеждане и сравнение се проследяват предпоставките за възникването на полиакордите. Правилно се акцентира върху единното възприятие на полиакорда, като неговото разчакване може да е само априорно. „Целостта трябва да бъде осигурена преди всичко фактурно, тоест акордът трябва да функционира в музикалната тъкан като една единица, а не като две или повече, макар и едновременно“ (с. 71). От друга страна чрез полиакордите се прави закономерната връзка с полифункционалността и полихармонията. Във връзка с цитираната дефиниция на Холопов за полихармонията авторката уточнява, че полиакордът „може да бъде създаден не само чрез добавяне, но и чрез разслояване, което е може би дори за предпочитане“ (с. 70). Авторката правилно посочва връзката на полифункционалността с различните видове оргелпункт. Така в исторически контекст от тълкуването на многозвучните акорди като акорди с чужди тонове се проследява преминаването от терцова към нетерцова хармония по пътя на прибавените тонове, а особено при все по-интензивното съчетание на полифонични и хармонични структури се проправя път от полиакордовост към политоналност.

В четвърта глава „Теоретични аспекти на политоналността в музиката“ се установява дефинирането, възникването и развитието на такъв тип

явления в музиката, като се прави аналогия и връзка с другите изкуства. Проследява се етимологията на „поли-” явленията и „поли-” техниката като по-обща категории, които в частност проникват в музиката на различни нива. „Оттук следва появата на явленията полифункционалност, полиакордика, полиладовост, политоналност, полиритмика и се достига до полистилистика, която за разлика от други техники, работещи с по-малки по мащаб единици в структурната йерархия на музикалната реч, оперира с цели комплекси от изразителни средства“ (с. 77). Връзката с другите изкуства е особено полезна, не само като по-дълбоко и всеобхватно проникване в същността на явленията политоналност, но и за неговото по-ясно разбиране и открояване в чисто музикален контекст. В пета глава „Политоналните принципи на структуриране и техните проекции в архитектурните композиции“ конкретно се реализира идеята за аналогии и паралели между музиката и архитектурата по отношение на политоналността и нейните структури, която авторката въвежда като „прилагане принципите на структурната организация на политоналността в създаването на архитектурните композиции” (с. 81). Тематично такива връзки са повлияни в работата от идеите на композитори и музикални теоретици. Цитира се например композиторът и архитект Я. Ксенакис, който на практика буквално „превежда” на езика на музиката чертежите на монументалната архитектурна композиция „Павилионът” в Париж чрез характерните за него глисанди, обяснени като математическа музика, както и музикалният теоретик Томи Кърлсийски, който развива в своите трудове идеите за взаимодействие между изкуствата. Посочват се автори и от обратната страна на архитектурата като: Ф. Лорейн, А. Гутнов, И. Блохина и др. Много интересно е позоваването на дисертацията на младата архитектка Анастасия Метева, която застава в своя дисертационен труд на обратната позиция да търси трактовката на архитектурните композиции в музиката. Правят се преки аналогии на конструктивния процес и

пропорционална зависимост между музика и архитектура по отношение на качествата на звука, както и на някои музикално-изразни средства като ритъм, хармония и оркестрация. Конкретно се търси трактовката на политоналността в архитектурните композиции в смисъла на структурни предпоставки и особености. Намират се връзки като: оргелпункт и *basso ostinato*, които авторката определя като коренна предпоставка на политоналността, контрастът, който е характерен за двете изкуства, изменение на структурата на съзвучията и преоценка на ролята на тониката при политоналността и линейната хармония. Дадени са и интересни конкретни примери за аналогии и съпоставки между политоналността в музиката и архитектурата. Например обръщането на тоналностите в политоналната фактура в пример 7 е сравнено с „Къщата при водопада на Франк Лойд Райт, която анализирана от различни ракурси, доказва изобразяването на стереометрични обеми и геометрични плоскости в различни декоративно оформени ъгловати съчетания” (с. 98), както и кръстосаните връзки при Струнен квартет № 1 от Шимановски, при който във всяка част всеки инструмент е в различна тоналност, като политоналният план създава стройност и яснота при възприемането на триделната симетрия (спрямо трите части), сравнени с „промяна на „тематизма“ на съответния обект, смяна на мащаба като акцент в пространството, контрастност и др.” (с. 101). Разбира се прекаленото разширяване на музикалния контекст може да породи множество въпроси, но от друга страна такъв интердисциплинарен подход кореспондира с постмодерния прочит на явленията като преминаване отвъд границите на изкуствата и тяхното взаимопроникване, при който „свободното третиране на музикалната форма, при заложените политонални принципи може да бъде неизчерпаем източник на идеи за архитектурните композиции” (с. 103), както и обратното – реализиране на архитектурните пространствени идеи в музиката.

В шеста глава „Политоналността в музиката и концепцията за монтаж в сценичните изкуства” авторката Весела Наумова изхожда от „две водещи характерни тенденции: а) Усилено диференциране на различните пластове на музикалната фактура, което определя типичната за политоналността своеобразна драматургия с подчертана многоплановост; б) Монтажен принцип като начин на мислене” (с. 104). Тук се разглеждат понятието «монтаж» в системата на художественото творчество във връзка с полипластови композиции в сценичните изкуства – опера, театър, кино, балет. Интересен е погледът, през който ние виждаме как различните сценични изкуства взаимопроникват едно в друго, където музиката е почти неотменима част във всяко едно от тях. По този начин музикалноизразните средства в операта като чисто музикалносценично изкуство могат да се разглеждат като такива и от страната на другите сценични изкуства. Например в операта „Катерина Измайлова“ от Д. Шостакович (1-во действие, 1-ва картина) „политоналността служи като важно средство за създаване на поразителен образен контраст в едновременност” (с. 110), който на друго тематично равнище се свързва със системата на вертикален монтаж и с т.н. от С. Слонимски „музикално-сценична политоналност“ (с. 110). Но същото можем да установим и от страната на изразните средства на другите сценични изкуства като аналози на политоналността. „В театралната драматургия и режисура значение аналогично на изразносмисловите функции на политоналността придобиват многообразните способности на едновременно съчетание на няколко действени плана, обединени от концепцията на симултанност на действията” (с. 111). Също така „с увеличаване на полифоничността като художествено мислене през XX век и киноизкуството проявява явна тенденция към усложнение на пространствената композиция и прерастването ѝ в двуплановост” (с. 113). Дават се примери за полиекранен монтаж още от нямото кино с филмите: „Стачка“ на Айзенщайн и „Антракт“, „Призрак в Милен Руж“ на

Р. Клер, както и с по-късни продукции като: „Телефонната будка“, реж. Д. Шумахер, 2002; „Авиатор“, реж. М. Скорсезе, 2004, трилъра „Код да Винчи“, реж. Р. Ховарда, 2006. Съвсем закономерно в труда е въведено и взаимодействието с танцовото изкуство, където например методът на монтажа се използва за противопоставяне на картините и ритъма на епизодите, каквато е „идеята на балетмайстора Ю. Григорович в балета „Спартак“ на Хачатурян” (с. 115). Виждаме, че подобен тип изследване може да бъде много полезно за преподаватели, режисьори и студенти от вокалния факултет на НМА „Панчо Владигеров”, а също така и за разширяване на културата и познанията на музикантите от всички специалности и факултети, а защо не и за обща култура на всякакви любители на музиката и сценичните изкуства.

В седма глава „Пространственоизобразителна функция на политоналността в музиката” се търси теоретичен (и не самоцелен, защото има достатъчно литература) подход към проблема за музикалното пространство в смисъла на отсяване, синтезиране и обединяване на различни позиции в стратегия за извеждане на политоналността като една от основните предпоставки за преосмисляне на хармоничните структури в музиката на ХХ век. „Политоналността като композиционен похват създава реална възможност за преосмисляне на звуковото пространство и значително по-големи възможности за реализиране на пространствени усещания” (с. 122). Така усещането за хоризонтал, вертикал, диагонал, дълбочина, обем, плътност и стереофоничност могат да придобият ново значение на полифоничност на равнището на политоналността. В този смисъл могат да се постигнат различни ефекти като: илюзорна стереофония, пространствена политоналност и полиметрия (при Ч. Айвс в Симфонична сюита „Три места в Нова Англия“), битоналност като пространствено, но и реално образно разделяне (в миниатюрата за пиано на Б. Бритън „Нощ“), както и други многообразни пространствени решения на политоналността.

Пространственоизобразителна функция на политоналността, според авторката, се проявява с особена интензивност в операта. Тя дава пример за преработка на пространственоизобразителна политоналност още в операта „Бохеми“ от Дж. Пучини. Също така в операта „Турандот“ се открива двуплановост на драматургията с различни творчески цели и прибегване до колоритните възможности на политоналността. Особено много, според авторката, политоналността изпълва музикалното пространство и е индикатор на процесуалната динамика като комбинация на разнотонални мелодии, имитационно многогласие и оргелпункт в операта „Катерина Измайлова“ от Д. Шостакович. В операта „Огненият ангел“ от Прокофиев Весела Наумова открива симбиоза между театър и симфония като две паралелни семантични сфери на равнището на сценична полифония. „Полиструктурните хармонични комплекси (ц. 52-63) не се обясняват с акустичното родство на съчетаните съзвучия, а се явяват като следствие на специфичното за композитора разнотематично полифонично мислене, което предполага пълна автономност и тонална независимост на пространствените редове” (с. 134). Виждаме как известни и знакови за музиката на XX век оперни творби се тълкуват от друг ъгъл в контекста на нови композиционни техники и структури, което е особено полезно и ценно за аналитици, диригенти, композитори и певци, на които се дава възможност да разширят спектъра на своята компетентност.

В заключението авторката Весела Наумова прави рекапитулация на своя труд, като обобщава най-съществените акценти от доста различните на пръв поглед тематични ракурси, които образуват, метафорично в смисъла на последните четири глави, „политематична конструкция“. Действително, както в една сложна политематична композиция, накрая всички теми се обединяват, така и тук, на пръв поглед съвсем разнородни явления в съвременната хармония, виждаме, че могат да се обединят в една сложна картина, която би могла да има претенцията за поне частично

обемане на структурния пласт в хармонията на толкова сложната и разнопосочна музика от XX век до сега.

След всички достойнства на хабилитационния труд на Весела Наумова на тема: „Хармонични структури в музиката на XX век – подходи и интерпретации ”, както и на нейната педагогическа дейност, мога да заявя пред уважаемото жури подкрепата си за кандидатурата на доц. д-р Весела Наумова за заемане на длъжността „професор по хармония“ според ЗРАСРБ, като определено съм определено за нейната хабилитация.

Написал становището: проф. д-р Андрей Диамандиев:

София 1.05.2022 г.