

НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ
ТЕОРЕТИКО-КОМПОЗИТОРСКИ И ДИРИГЕНСКИ
ФАКУЛТЕТ

- тук -

РЕЦЕНЗИЯ

за

Хабилитационния труд на Николай Стефанов Градев на тема: **“Модално-тонални взаимодействия в музиката на Петко Стайнов (върху примери от хоровото творчество на композитора)”**

от

Андрей Василев Диамандиев – проф. д-р по хармония

Хабилитационният труд на Николай Стефанов Градев на тема: **“Модално-тонални взаимодействия в музиката на Петко Стайнов (върху примери от хоровото творчество на композитора)”** се състои, според предоставения ми електронен вариант, от 171 страници, литература от 89 заглавия, от които 83 на кирилица и 6 на латиница. Изследване за хармонията на български автор определено е плюс за настоящата работа, като се има предвид и извеждането на модално-тоналните взаимодействия като теоретичен проблем в музиката на Петко Стайнов.

В увода е заявено, че „хармоническата система на Петко Стайнов е двуфакторна – тя има модално-тонална композиционнотехническа основа“ (с. 5). Авторът Николай Градев стъпва върху теоретичната рамка за широка основа на тоналната хармоническа система на XIX век – европейската „хармоническа тоналност“ в музиката на Петко Стайнов, в която, според автора, „модалните хармонически решения, основани на натуралните диатонични ладове, не само си съжителстват с тоналните логикоструктурни норми, но се реализират именно *чрез* тях“ (с. 6). Така „предмет на настоящото изследване са модално-тоналните взаимодействия в музиката на Петко Стайнов, а неговата цел във връзка с музикалнотеоретичната му насоченост е да изясни вътрешната логика на двуфакторната хармоническа система на композитора в аспектите на ладовата организация, хармоническата функционалност и на макроструктурно тонално равнище“ (с. 7, 8). Интересното в случая е, че от една страна авторът определя тоналнофункционалните отношения като първични, а модалните – като вторични, а от друга страна чрез техните взаимодействия той открива

трансформиране на обичайната тонална функционалност. Също така в увода се диференцират модалнотоналните взаимодействия в хоровата и оркестровата музика на Петко Стайнов, като „за хоровото творчество е типична хомогенната интердименционална изява ... – действието им едновременно по хоризонтал и по вертикал ..., – то в оркестровата музика двата композиционни принципа често действат разслоено – модалният по хоризонтал, а тоналният по вертикал.“ (с. 8). Николай Градев посочва и авторите, въз основа на които стъпва неговото изследване, което потвърждава приемственост от нашето и световното музиковедие. Това са автори като: Карл Далхаус, Юри Холопов, Елисавета Вълчинова-Чендова, Марияна Булева, Евгений Аврамов, Агапия Баларева, Елена Тончева, Наташа Япова, Любен Ботушаров, Димитър Христов, Светлана Захаријева, Росица Драганова и др., както и самият автор Николай Градев, който цитира собствени трудове, които кореспондират с поставената проблематика.

В първа глава „**Ладова организация на музиката на Петко Стайнов**“ авторът Николай Градев разглежда ладовата организация като основа за по-високи нива „звуквисочинна организация в музиката на Петко Стайнов – хармоникофункционалното и макроструктурното, – които ще бъдат изведени в следващите глави на изследването“ (с. 12). Авторът поставя собствена теоретична рамка на неговия терминологичен апарат, като по този начин извежда своето изследване в чисто теоретична плоскост. Такъв подход е ценен и полезен от гледна точка на по-нататъшна яснота и разбиране на терминологичния апарат, както и на отстояване на собствени теоретични позиции. Независимо от различните терминологии и теоретични системи, които предлагат само модели и временни структури, опитващи се да проникнат в същността на музикалното, дискусии са необходими, точно заради това, при отчитане на разликите, да се стигне по възможност по-дълбоко до същността. Според автора *интерваловата система* е родова, а *ладът* – видова категория. Действително интерваловата система е своеобразен материал, субстрат, който още не е влязъл в действие (не функционира), но от който се получават различните ладове (модуси), които вече функционират (влизат в действие). Тогава как ще различаваме ладовете, които, според автора, нямат „функционална натовареност“ (с. 13). Може би авторът има предвид, че това вече са тоналности: напр. дорийска, фригийска, лидийска и пр. тоналности. Но това, което не функционира, още не е влязло в действие, на езика на музиката – още не е чуто, то е само една виртуална конструкция и нищо не значи за този, който не го е чул. Холопов нарича лада „тонова системност“, т.е. някаква установена повторемост на звуквисочинните връзки, която е невъзможна извън времето, в което музиката звучи. В диатониката като интервалова система може да прозвучат различни ладове, които могат да се различават единствено като ги прослушваме във времето, т.е. като функционират. Разбира се тук е променена парадигмата на терминологичния апарат, но когато различаваме

спецификите на различните ладове, например фригийската секунда, лидийската кварта, дорийската секста, миксолидийската септима, в нашето ухо ладовете ли ще звучат (функционират) или тоналностите? Тези въпроси ги задавам единствено от гледна точка на това какво ще провокира една теория в обучавания, когато влезе в практиката. Иначе чисто рационално това е една много добре подредена и разбираема теоретична система. Николай Градев правилно въвежда термините „modale Tonalität“ и „harmonische Tonalität“ според Далхаус, но заради по-пълното изясняване на термините тоналност и модалност, което той прави през дефинициите на Холопов, е добре да се въведе и изясни и термина Modalität спрямо немското музикознание.

По отношение на принципите на ладова организация на музиката на Петко Стайнов авторът прави важното заключение, че „на музикалното мислене на композитора е чужда мажорно-минорната предзададеност на европейската тонална хармоническа система“ (с. 16). Изхождайки от общата диатонична интерваловосистемна основа на европейските мажорно-минорни и типичните за българския музикален фолклор натуралнодиатонични ладове, авторът посочва, че „хроматиката има надграждаща функция“, като „техният произход трябва да се търси в индивидуалната специфика на натуралните диатонични ладове“ (с. 17). По отношение на мажорността и минорността се извежда „друг тип мажорност и минорност, проявяващ се като специфично ладофоническо качество“ (с. 18). Авторът говори за характеристична ладофоничност на мажора и минора при Петко Стайнов. По тази линия Николай Градев намира аналози на хармонията на Петко Стайнов при композитори като: Сметана, Дворжак, Григ, Бородин, Римски-Корсаков и особено Мусоргски. Разсъждавайки през идеите на Искра Рачева, авторът смята, че те „са валидни и за индивидуалния начин, по който натуралните диатонични ладове инкорпорират модалността в музиката на Петко Стайнов“ (с. 20). Отбелязва се, че Петко Стайнов предпочита звученето на еолийския, дорийския, фригийския и миксолидийския лад, като „съществена обща черта и на четирите лада е отстоянието на седмата натурална степен на цял тон под първата – характеристика, която ги разграничава и от натуралния мажор, и от хармоничния минор, където доминантата е мажорно тризвучие“ (с.22). Това променя качествено доминантата от мажорна в минорна. Изтъква се още разликата между натуралния минор и еолийския лад, който е в „стилово характерна за начина на музикално мислене на Петко Стайнов трактовка“ (с. 25), както и, според цитата от Мариана Булева, „тази особена форма на класическата тонална организация се оказва преобразуваща не само на интервално-системно или хармонично-езиково равнище, а засяга изконната ѝ семантична програма“ (с. 26). Проследява се тенденцията на генезис на дорийския и фригийския лад от еолийския, както и на миксолидийския от дорийския лад. Разграничавайки оркестровото от хоровото творчество на композитора

авторът констатира важна закономерност в кодата на симфоничната поема „Тракия“: „тоналната централизация в заключителната каденца на произведението е изключително ярко изявена, но на специфично модален принцип – чрез ладовофоническото съпоставяне“ (с. 27). Излага се интересната идея за кверщандово застъпване на седма степен в два пласта: по хоризонтал и по вертикал, цитирайки интересното изследване на Марияна Булева. В характеристиката на използваните от композитора ладове се въвеждат термините фригийска D и фригийска DD, които, строго погледнато, спрямо чувствителния тон не попадат по степените на фригийския лад. Извежда се също така ладова променливост в децентрализирана и централизирана натуралноладова организация. Авторът предлага своя класификация на типове ладова променливост, взета от неговия доклад: „Ладовата променливост в хоровото творчество на Петко Стайнов“ [Градев, 1988].

По отношение на вертикалните фактурни форми на натуралноладовите хармонически решения в хоровото творчество на Петко Стайнов се изтъква терцовият принцип на акордовата структура като основополагащ, но в контекста на хармония „на натуралните диатонични ладове, [където] структурата на вертикала не е предзададена и в голяма степен се определя от фактурната организация“ (с. 35). Авторът открива акордови и мелодиколинеарни фактурни форми във вертикала, като при акордова фактура структурата е терцова, докато при полифонична фактура структурата е в зависимост от „контрапунктичното съчетаване на мелодическите линии на гласовете... [откъдето се установява и]... много по-силна корелация със структурата на вертикала, отколкото в класикоромантическата хармония“ (с. 36). Предлагат се натуралноладови хармонически решения, основани на обичайната терцова акордика с необходимите примери и техните анализи. Дават се примери за употреба на еолийски лад в акордова фактурна форма в „Ела се вие, превива“ за смесен хор по стихове на Трифон Кунев (1931), „Бре, Иване“ за мъжки хор (1930) и „Моята родина“ по текст на Иван Бонев (1961), в които се откриват редките за класическата хармония плагални последования. В пример 4 се дават различни означения на някои акорди в смисъла на променлива функционалност, но по начина, по който се обясняват, не става съвсем ясно каква е функционалността на преден план. Sp към Tr се обясняват от тонална гледна точка като отклонение със странична субдоминанта към горната медианта, т.е. като $S \rightarrow M$. Риман, както и Холопов, разграничават двата типа означаване: от една страна трябва да е страничен (при Риман междинен) $S \rightarrow$ спрямо вътрешнотонален акорд, каквато е паралелната субдоминанта Sp, а от друга страна – акорд с функция на медианта M спрямо акорд с тоническа функция, каквато е паралелната тоника Tr. В случая се получават различни функционални последования, които могат да се оправдаят с модалнотоналния тип хармония, но чисто в методически план

би трябвало да се покаже, или най-малкото да се обясни, функционалността на преден план, от една страна, а от друга страна смесването на степеннофункционалния и само функционалния подход по системата на Риман може да раздвои учащия спрямо определянето на функционалната принадлежност на акордите. Вървейки по стъпките на Холопов по отношение на различното означаване на акордите спрямо методически и исторически основания Николай Градев въвежда и защитава свой метод на означаване, както в представения от него учебник по хармония, така и в останалите му публикации. Въпросът е, независимо от използваната методика, представяният теоретичен материал да е в разбираем вид.

По отношение на натуралноладовите хармонически решения от мелодиколинеарен тип се посочват нетипични за класико-романтическата хармония вертикални структури с характерен фонизъм като празните квинтови, квинтово-октавови и квартово-октавови съзвучия, както и различни типове полифонични строежи, от които в хоровите произведения на Петко Стайнов особено значение имат антифонът, бурдонът и остинатото, като се изтъква „генетичната връзка на музикалното мислене на композитора с фолклорните принципи на музикално мислене и формообразуване“ (с. 52). Авторът прави тези заключения, стъпвайки върху идеите на наши теоретици като: Евгений Аврамов, Нева Кръстева, Мариана Булева, Светлана Захаријева, Николай Кауфман. Предлагат се анализи на „хорова поема „Луд гидия“ за смесен хор по текст на Пенчо Славейков (1938), т. 1 – 8, Втора симфония, III част, хорал, хорова балада „Сто и двадесет души“ за мъжки хор по текст на Пенчо Славейков (1935), т. 1 – 8, хорова балада „Урвич“ за смесен хор по текст на Николай Ракитин (1933), т. 17 – 24, хорова поема „Моята родина“ за смесен хор по текст на Иван Бонев (1961), т. 93 – 100 и пример 11 за същата поема от т. 183 – 186. Авторът открива мелодиколинеарна обратимост в „Луд гидия“, обратими акордови последования във Втора симфония, плагална форма на изява на лада, характерна за множество български народнопесенни образци и сонантно еднакво приемливи за композитора дисонантни и консонантни интервали в хоровата балада „Сто и двадесет души“, хармонически педал в няколко гласа в хоровата балада „Урвич“, разслоение на фактурата на два противоположно водени пласта с една и съща проста постъпенна мелодическа линия, проведена огледално в едновременност и фригийската каденца в хоровата поема „Моята родина“. Разбира се авторът детайлно посочва и много други закономерности в споменатите примери в контекста на модално-тонални взаимодействия в музиката на Петко Стайнов. Той открива още „празните“, безтерцови квинтово-октавови и квартово-октавови съзвучия в модалната музика с примери за аналогични вертикални структури от творчеството на Мусоргски, Римски-Корсаков и Стравински. Накрая на първа глава авторът извежда принцип на освобождаването на вертикалната организация на музиката от класическия терцов принцип на

акордообразуване, като „в хармоническата система на Петко Стайнов модалността...придобива[ва] ролята на постоянен генератор на същностни изменения на тоналната основа, които довеждат до трансформирането на обичайната тонална функционалност“ (с. 73).

В началото на втора глава „**Модално-тонални взаимодействия в областта на хармоническата функционалност**“ авторът Николай Градев прави методологически и исторически срез на теорията на функционалността спрямо нейното приложение относно различните типове композиторско творчество, като от съществено значение са конкретният исторически контекст и индивидуален почерк на композитора, които променят функционалността и нейните параметри.

По отношение на трансформацията на тоналната функционалност в музиката на Петко Стайнов авторът установява фактори на негативно тонална насоченост на модалните хармонически решения, от една страна, и от друга – на стремеж към запазване на обичайните тонални закономерности като изключително гъвкави и приспособими в модалната среда. Петко Стайнов е определен като „тонално мислещ композитор, търсещ опора в обичайните тоналнофункционални категории, включително и тогава, когато те в действителност вече не носят същото вътрешно съдържание като своите класически аналози“ (с. 78). Във тази връзка авторът въвежда термина „квазитонална функционалност“ (с. 79). Такъв термин е оправдан в исторически контекст спрямо класикоромантичния тип функционалност, но спрямо други аналози от хармонията на XX-XXI век може да се окаже не достатъчно точен. Авторът дава пример за потвърждение на своята теза от хоровата песен „Родино“ за смесен хор по текст на Стефан Поптонев (1957), т. 17 – 41. Извежда се важното заключение, че „модалните хармонически решения...не довеждат до възникването на самостоятелна модална функционалност..., а до дълбока вътрешна реорганизация на тоналната хармоническа система“ (с. 84) при много тясно взаимопроникване на модалността и тоналността. Във тази връзка бих допълнил хармоничния анализ на първите осем такта. В началото на седми такт, точно заради модалнотоналните решения, се получава променлива функционалност на страничния акорд на седма степен $\leftarrow DVI_{43}$, който, заради това, че не е в септимова мелодическо положение, се възприема и като вътрешнотонален SI_{43} , особено характерен за минора (в терминологията на Риман: минорен септакорд с характеристичен интервал малка септима). Още повече, че минорът субстанциално е свързан по-дълбоко с модалността и плагалността. Функционалната логика на минора T D S T, която дава Риман, независимо от тълкованието ѝ спрямо неговата дуалистична теория, съответства на по-ранни образци на барокова модалнотонална хармония. Интересното в случая е, че функционалната логика на минора се нарушава при променлива функционалност в последованието $SI_{43} DVI_{2-3_2} (= \leftarrow D_2 -^3_2)$, ако страничният доминантов секундакорд и секундтерцакорд се възприемат и

като вътрешнотонални акорди (защото на преден план са в немодулативно отклонение по термина на Евгений Аврамов, който е посочен като автор с особени заслуги по отношение на съществени изводи за характера на функционалните контрасти и трансформацията на значението на обичайните тонални функции в неговата студия „Хармоничният стил на Петко Стайнов“ [Аврамов, 1987]). Направеното заключение на автора, че „натуралните доминанти без чувствителен тон с присъщата им неутрална мелодическа природа и уравновесена звучност показват значителна близост до тяхната традиционната функционална алтернатива в сферата на неустойчивостта – акордите със субдоминантова функция“ (с. 86) потвърждава по-дълбоката връзка на натуралния минор, възприеман и като еолийски лад, с плагалността и модалността в противовес на автентичната доминантовост на тоналността, а според терминологията на автора – на феномена на доминантовостта, изхождайки от идеите на Искра Рачева и Юрий Холопов. Също така в хоровата балада за смесен хор „Урвич“ по текст на Николай Ракитин (1933), т. 1 – 4, авторът директно посочва размяната на доминанта и субдоминанта, но не в контекста на логиката на минора, а на принципа на модалнотонално решение с неklasическа заключителна каденца. Той отбелязва и удвояването на терцовия тон на натуралната доминанта, нарасналата роля на плагалността, както и „консонантизацията на акордите в сферата на неустойчивостта, което позволява по пътя на променливата тонална функционалност те свободно да изменят основните си тоналнофункционални значения, включително до тоникализацията им“ (с. 89). През формулировката на Асен Карастоянов за характерна особеност на натуралноладовата хармония се засяга и отслабването на тоналния център като по-слаба тоника спрямо останалите акорди, което го поставя в зависимост от метроритмическите фактори на формообразуване. В тази връзка авторът открива тонална многозначност в средния дял на хоровата балада „Тайната на Струма“. Освен сближаването по сонантност на тониката с акордите с неустойчива функция, се установява и обратната тенденция – „към дисонантизация на устойчивостта“ (с. 92). Във връзка с анализа на пример 19 е добре да се доуточни, че при Петко Стайнов става въпрос за минорна тоника с прибавена голяма секста, а при Брукнер – за вече споменатия според терминологията на Риман минорен септакорд (в случая квинтсектакорд II^6_5). В този случай също може да се говори за променлива функционалност на по-латентно ниво, а според терминологията на автора – за тонална амбивалентност на акордите с възможност за взаимозаменяемост на устойчивостта и неустойчивостта. Изхождайки от идеята на Искра Рачева, авторът говори за „специфично модална функционална логика на ладово фоническото съпоставяне на характерните за съответния натурален диатоничен лад акорди с тониката“ (с. 95, 96). Задавайки си въпрос дали музиката на Петко Стайнов не е изцяло модална според дефиницията за модалност, авторът стига до идеята за

деконструкция на тоналността, но само до определено ниво, в дълбочина, без да се загубва присъствието на тоналния център. Позовавайки се на теоретичните постановки на Тюлин и Привано, авторът извежда и идеята за променлива функционалност, като посочва, че „в Стайновата музика често се наблюдава натоварването на една и съща хармоническа връзка едновременно с две или повече променливи функционални значения“ (с. 98). Той дава пример със собствени означения за няколко тонални плана в хорова балада за смесен хор „Урвич“ по текст на Николай Ракитин (1933), т. 25 – 32. Тук интересното е, че за такъв тип хармония авторът предлага „нов начин на слушане“ по подобие на идеята на Искра Рачева за „тънко и внимателно вслушване“ в музиката на Дебюси. Тук възниква много интересният въпрос: дали според теориите на Хуго Риман и Херман Ерпф, ние чуваме съвременната хармония в гравитацията на обертоновете по инерцията на функционалната хармония, независимо дали сме в тонална, модална или атонална композиционна система, или ние трябва да конструираме нов тип слушане в зависимост от тоновата система, която е на границата или прекрачва границите на тоналността? Дали трябва да слушаме даден автор по начин, който е съобразен с идеята за него, или го слушаме заради това, което харесваме в него, заради това, което е в нас преди него. Брамс, Вагнер и Брукнер са „измервали“ всяка нова музика с Бетховен. Относно паралелното означаване с функции и степени на всички акорди в конкретния пример този начин има преимуществото на структурна яснота спрямо различните тоналности, но може да предизвика объркване спрямо други начини на означаване. Например означаването на долната медианта на варианта на шеста степен в мажор при Евгений Аврамов WVI съвпада с означаването само на долната медианта при Николай Градев W_{VI}. Авторът открива тенденция към функционална еманципация на всички консонантни вертикални структури, както и на терцовите връзки, а чрез тях и на други акордови съотношения, като например голямосекундовите. В тази връзка той установява разлика между късноромантичната хармония и хармонията на Петко Стайнов като съотношение на интервалови системи, в които те функционират: диатоника, миксодиатоника и хроматика спрямо диатоника при Петко Стайнов. Авторът Николай Градев стига до някои теоретични изводи във връзка с очертаните модални тенденции, които препотвърждават неговите тези за функционалността в хармонията на Петко Стайнов. В примери 17, 19, 20 и 21 се открива автономизация на функционалните отношения спрямо основния тонален център, нивелираща контраста помежду им в полза на специфичните им ладовофонически качества. Така се наблюдават и „конвергентни тенденции“, както вътре в сферата на неустойчивостта, така и между устойчивост и неустойчивост. Открива се и модален колорит в сферата на традиционните неустойчиви функции. Установяват се различни пропорции на присъствие в съотношението между тоналността и модалността. „Когато тоналният

фактор получи превес, нараства динамиката на процесуалното развитие, а когато вземе превес модалният фактор, на преден план излиза статиката“ (с. 106, 107). Тяхното съотношение се превръща в „композионотехнически инструмент на музикалното формообразуване“ (с. 107). Предлага се класификация на типовите хармоникосистемни проявления според функционалната логика като: 1. тоналност от класико-романтически тип; 2. модално оцветена тоналност; 3. тонално оцветена модалност; 4. субсистемно проявяваща се в микроплан модалност.

В трета глава „**Некласически състояния на тоналността в музиката на Петко Стайнов**“ се дават кратки пояснения за теорията за състоянията на тоналността от теоретичните постановки на: Арнолд Шьонберг, Герхард Фромел, Татяна Мдивани и Юрий Холопов, което леко измества центъра на изследването, но, разширявайки неговия спектър, се прави опит музиката на Петко Стайнов да се постави в контекста европейската късноромантична хармония в края на XIX век и зараждането на новата музика в началото на XX век.

Конкретно некласическите състояния на тоналността в хоровото творчество на Петко Стайнов се съпоставят от автора Николай Градев като стабилни, устойчиво действащи структури спрямо тези, които се загубват в безкрайността на структурите на индивидуализираната, нестабилна тоналност в хармонията XX век, според констатацията на Холопов. Авторът открива, според теорията на Холопов, четири некласически състояния на тоналността в хоровото творчество на Петко Стайнов: 1. рехавата тоналност: $\text{Ц}^+ \text{T}^+ \text{C}^+ \Phi$ 2. променлива тоналност: $\text{Ц}^{1-2} \text{T}^+ \text{C}^+ \Phi^+$ 3. колебаеща се тоналност: $\text{Ц}^{1-2-3} \text{T}^+ \text{C}^+ \Phi$ 4. многозначна тоналност: $\text{Ц}^{1=2} \text{T}^+ \text{C}^+ \Phi$. Предлагат се два етапа на изследователски подход при конкретните анализи, които са съобразени с мобилното съотношение, характеризиращо типа модално-тонални взаимодействия: „първо да се осъществи детайлен анализ... и след това да се изведе индивидуалната специфика на модално-тоналните взаимодействия“ (с. 117, 118). Тук отново авторът въвежда метод на „слухова интерпретация“ по аналогия с представената от Ангелина Петрова методика на слуховоаналитично интерпретиране на музикалната форма [Петрова, 2014: 56]. „За да превърне музикалното слушане в метод на слухова интерпретация, изследователят трябва да владее аудиациите (времените музикални представи [Петрова, 2014: 67, бел. 132]) за тоналната и модалната музика, да разпознава исторически формирани модели на музикално мислене и да е в състояние да изработва нови, актуални аудиации.“ (с. 118).

В подраздела „Рехавата тоналност: $\text{Ц}^+ \text{T}^+ \text{C}^+ \Phi$ “, в която центърът е еднозначен, тониката – представена, дисонансът – подчинен, функциите не насочват еднозначно към главния тонически център, е направен анализ на хоровата поема за смесен хор „Моята родина“ по текст на Иван Бонев (1961), т. 1 – 32. Открива се тонална рехавост с ограничен периметър на

действие на главния тонален център, като тоналната децентрализация се получава чрез локални тонални микроцентрове на структурно обособени субсистеми с изявена собствена ладова характеристика. Николай Градев посочва разлика с класическата хармония, в която такива „опори остават пряко подчинени на основния тонален център и тониката звучи и там, където реално не присъства, то в анализирания пример от Петко Стайнов местните хармонически опори са автономизирани и не тежнеят към основния тонален център...на микроструктурно равнище“ (с. 126, 127). Изтъква се друга, модална логика на хармоническо мислене, основана на съпоставянето на акордите според техните индивидуални ладовофонически характеристики, която извежда на преден план сонантната характеристика на съзвучията пред тоналнофункционалната, в която, според автора, за разлика от използваните в късноромантичната хармония някои характерни за натуралните ладове акорди, то „при Петко Стайнов тя вече се разпростира върху всички акорди на лада“ (с. 127). Тук искам специално да отбележа, че в представения пример звучат много често доминанти с хакрактеристичен дисонанс в смисъла на доминантовото четиризвучие (по терминологията на Риман – мажорен септакорд), което поставя под въпрос дали всички акорди са ладово характерни и дали тоналнофункционалната характеристика толкова отстъпва на сонантната. Бих привел един характерен пример. В хармоничния анализ на Херман Ерпф на началото на втората част от Симфония №4 на Брукнер на пръв поглед забелязваме много по-голямо отдалечаване от тоналния център и спокойно бихме го изтълкували като сложна поредица от модуляции, която обаче Ерпф тълкува само като отклонения върху единната основа на една тоника. Действително на микроструктурно равнище тоналният център и в двата примера не се усеща, но на макрониво единният тонален център се усеща много повече при Петко Стайнов, точно заради добре изявената на места тоналнофункционална централизация. В този смисъл може да се предложи и друг аналитичен прочит на конкретния пример, като, по подобие на анализа на Ерпф, на преден план различните модуляции да са представени като отклонения, а на втори план, заради модалнотоналните взаимодействия по термина на автора, от която се получава функционална многозначност – тяхното претълкуване (*Umdeutung*) в странични тоналности. Разбира се авторът уговаря такава многозначност, но от страната на странични тоналности, както и използването на характерните доминанти и тяхното, все пак по-различно, звучене под влияние на различните модални фактори. Той прибавя и други акорди като: минорното тризвучие и минорно-малкото четиризвучие на пета степен, мажорното тризвучие и мажорно-малкото четиризвучие на седма натурална степен, минорното тризвучие (а понякога и четиризвучието) на четвърта степен и особено полуумаленото четиризвучие на втора степен, както и различните структури на тониката като: тризвучие, четиризвучие – най-често минорно-малко, но също така и

мажорно-малко. По отношение на хармоничния анализ на тактове 21 – 24 означенията на Николай Градев са за акорди в мажор, без да се отбелязва преминаването от минор към мажор като ладово отклонение. Ладовият контраст мажор-минор при Петко Стайнов не е нивелиран, а е достатъчно ярко изявен. Правилно е означена тониката в мелодичен мажор, който се диференцира от автора от миксолидийския лад, като тоника с дисонантен интервал (в случая миксолидийска септима по терминологията на Риман). Авторът разглежда мажорността в ладовофоничен контекст, като последованието $W_5 S_5 T^+_5$, според него, представя ладовофоническата идея в най-концентрираната си, сгъстена форма. В края на примера се открива специфична закономерност при квартовоквинтовите връзки в свършената плагална каденца. Мажорната тоника накрая придобива функционална характеристика и на доминанта, в противоположност на други примери на фолклорна основа, които накрая завършват на мажорна доминанта, която придобива значение и на тоника. И в двата случая се получава връзка на противоположни съзвучия (по терминологията на Риман спрямо една и съща прима: *Gegenklang*), която звуково е идентична и само функционално е различна: $^{\circ}S T$; T^+D . В труда тази закономерност е представена през изследванията на Мариана Булева и Искра Рачева.

В подраздела „Променлива тоналност: $\Psi^{1-2} T^+ C^+ \Phi^{+}$ “, където началото и краят са в различни тоналности, а състоянието на останалите тонални индекси е обичайно, е направен анализ на хоровата песен за еднороден хор „Родина“, текст Кузман Шишков (1948), т. 13 – 24, среден дял на проста триделна форма. Авторът открива много интересна конфигурация на тоналностите в така представения пример: още в микроплана на първия дял като връзка на разстояние той вижда заложен тоналният план на цялата хорова песен: $g\ aeol - g\ dor - F\ dur - d\ aeol - g\ aeol - g\ dor$, благодарение на едновременното действие на модалния и на тоналния фактор, като в един и същ момент в акорда $d^1-a^1-f^2$ са проектирани и двете тоналности на средния дял на песента $d\ aeol$ (тук като натурална D) и $F\ dur$ (тук като W), които в средния дял взаимодействат на принципа на паралелноладовата променливост на строго диатонична основа. Такава връзка авторът Николай Градев намира за изключителна хармоническа находка на Петко Стайнов. Бих препоръчал хармоничните анализи да се направят непосредствено на партитурата (което се отнася и до другите примери), от една страна да може много по-бързо и ясно да се проследява написаното, а от друга – графически и визуално по-дълбоко да се усети паралелноладовата променливост.

В подраздела „Колебаеща се тоналност: $\Psi^{1-2-3} T^+ C^+ \Phi^{+}$ “, където не се усеща централно тонално тежнение, тониката е слаба и ясно определена само когато звучи даден устой, дисонансът е подчинен, функционалността е центробежна, е направен анализ на хоровата балада за смесен хор „Тайната на Струма“, текст Теодор Траянов (1931), т. 86 – 95, фрагмент от средния дял на сложната триделна форма. Тук авторът определя всяка местна

хармоническа опора като автономен тонален микроцентър, като роля за тяхната тоникализация имат мелодико-ритмическите фактори на формообразуване. Независимо, че примерът отговаря на заявената закономерност за колебаеща се тоналност, тук хроматизацията на вертикала е в много по-голяма степен от другите примери на чисто диатонична основа. Това действително го доближава повече до хармонията на Дебюси, заради което авторът за пореден път се позовава на изследването на Искра Рачева, но при директно сравнение хармонията на Петко Стайнов се доближава повече до късноромантични образци, където се открива в по-голяма степен взаимодействие между модалнотонална и разширенотонална хармония. Основание за това са някои вариантни хармонии спрямо местни центрове, както и ясното каденциране в края в ми минор с участието на двойна доминанта с понижен квинтов тон и доминанта със секста. Автентичното последование $S_7^+ D^6 T$ може да го срещнем при Шостакович, който на места се доближава много до късноромантичната немска традиция, но – по-трудно при Дебюси. Разбира се важна роля в случая играе и трагичният поетичен текст. Тук не е представен конкретен хармоничен анализ, чието прибавяне ще е само от полза за по-дълбокото вникване в хармонията.

В подраздела „Многозначна тоналност: $\text{Ц}^{1=2} T^+ C^+ \Phi$, където хармонията е определена, но едновременно в две тоналности в хоровата балада „Урвич“ за смесен хор по текст на Николай Ракитин (1933), т. 25 – 32, заключителен фрагмент от първия дял на сложната триделна форма. Тук действително се усещат две, а даже и повече от две, тоналности благодарение на модалнотоналните взаимодействия, където от особено значение е заключителната каденца от примера, в която, според автора, „не може да се определи точно кое тонално впечатление надделява – полукаденцовото затвърждаване на натуралната доминанта на d aeol или подчертано нетоналното, чисто модално мелодическо затвърждаване на тониката на a phr“ (с. 157). Той изказва интересното мнение, че на него не му е известен аналог на тази каденца, заради което, като продукт от модално-тоналните взаимодействия, се превръща в емблематична за музикалното мислене на Петко Стайнов. Действително точно такава конфигурация на акордите може да е уникална, но такъв тип хармония не е нов, включително и при някои късноромантични образци.

В заключението авторът Николай Градев обобщава модално-тоналните взаимодействия в музиката на Петко Стайнов като толкова разнообразни, че взаимопроникването на модалността и тоналността в нея става особено силно и се проявява изключително мобилно. Също така, според автора, „всеки един от разгледаните примери за рехавя, променлива, колебаеща се и многозначна тоналност може според конкретните си проявления да бъде осмислен като модално оцветена тоналност или тонално оцветена модалност“ (с. 160).

Накрая бих констатирал, че хабилитационния труд на Николай Стефанов Градев на тема: “Модално-тонални взаимодействия в музиката на Петко Стайнов (върху примери от хоровото творчество на композитора)” е всеобхватен по отношение на изследваната проблематика и необходима литература. Като се има предвид собствената методика на преподаване, която Николай Градев въвежда в своите трудове, например в неговия учебник по хармония, публикациите във връзка с дисциплината „Въведение в теория на музиката“ и лекционния материал за студенти и ученици, както и многобройните негови публикации, представени в минималните изисквания, смятам, че неговият труд несъмнено отговаря на изискванията на ЗРАСРБ и заслужава висока оценка за едно професионално музикалнотеоретично творчество. Аз съм за неговата хабилитация.

Написал становището: проф. д-р Андрей Диамандиев:

София 1.02.2023 г.