

НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ  
ТЕОРЕТИКО-КОМПОЗИТОРСКИ И ДИРИГЕНСКИ  
ФАКУЛТЕТ

- тук -

**СТАНОВИЩЕ**

за

Хабилитационния труд на Снежина Врангова-Петкова на тема:  
**“Структурно-функционална многозначност. Музикалноаналитични  
подходи към период и прости типове форми ”**

от

Андрей Василев Диамандиев – проф. д-р по хармония

Хабилитационния труд на Снежина Врангова-Петкова на тема: **“Структурно-функционална многозначност. Музикалноаналитични подходи към период и прости типове форми”** се състои от увод, три глави и заключение в 200 страници заедно с библиографията. Литературата се състои от 181 заглавия, 94 на латиница и 87 на кирилица. Темата за структурно-функционална многозначност винаги ще бъде актуална, точно защото музикалният анализ би трябвало да се осъществява „не толкова чрез нормативните постулати на съществуващите форми, а посредством извеждането на динамиката в общите (универсални) формообразуващи принципи и новите типове функционални съотношения, до които тя води“ (Врангова, 2018: 87)“ (с. 10).

В увода авторката проследява отварянето на проблема за структурно-функционална многозначност в песенните форми, където музикалната теория отчита промеждутъчни явления на границите между различните прости форми в резултат от смесвания между тях, състоянието на проблема в музикалната теория като школи и методологични ракурси, където се представя интересният пример в началото на Алегретото на Симфония №7 от Бетховен (с малко уточнение, че става въпрос за втора част) за двойственост между двоен период и проста двуделна форма в контекста на изследването на Уолъс Бери, а преди това и на фундаменталния труд на Пенчо Стоянов „Взаимодействие между музикалните форми“. Отчитат се и различните творчески решения, възникващи в различни историко-стилистични условия, като се споменават

автори като: Уилям Каплин, Шьонберг, Сребков, Способин, Холопов. Накрая се излагат основанията и идеята на изследването, което се стреми в широкия спектър от XVIII в. до някои тонални и новомодални стилове на XX в. да „открие тенденции в дадените области и предложи подходи към изясняване на творчески нетипологични решения през призмата на жанр, стил, функция, тематично развитие и пр. Това е и основание за предложението във втора глава модел за анализ“ (с. 20).

В първа глава **„Период и изречение в музикологичната категориална системност – проблеми, възгледи и динамика в историческото време“** категорията период е представена на микро и макроравнище, което е предпоставка за потенциална структурно-функционална многозначност в принцип на полифункционалност на структурите. Засягат се най-различните състояния на периода в исторически ракурс, което е особено ценно по отношение на проследяването на различните теории за периода, от една страна, а от друга – на преодоляването на закостенели методически подходи, които искат да подчинят живата музика на определена методическа система и рамка, а не обратното. Например съпоставяйки немската с руската теория авторката Снежина Врангова-Петкова установява, че руските преводи на автори като Адолф Маркс и Лудвиг Буслер не са точни, което е пример за невъзможността на теорията да подчини практиката. В тази връзка авторката изследва етимологията и генезиса на категорията *изречение*, в немската теория – *Satz*, и неговата връзка с периода като различни многозначни превъплъщения: изречение, функциониращо като период; период, съставен от изречения; период срещу изречение. Интересно е разглеждането на музикалнотеоретичните възгледи на Арнолд Шьонберг, Ервин Рац, Клеменс Кюн и Уилям Каплин като теоретици на XX век на понятието *Satz/Sentence*, което поставя изследването в контекста на европейското и световното музикознание. Дава се дефиницията на Шьонберг за *Satz/Sentence* като „по-висша и съвършена форма на изграждане от периода, основавайки се освен върху изложението и повторението на тематичния материал (*basic idea*, съсредоточена в началната фраза), и на неговото развитие“ (Schoenberg, 1967: 58)“ (с. 41). Според авторката теорията на Шьонберг бележи повратна точка не само в немско-австрийската аналитична традиция при Ервин Рац и Карл Далхаус, по-късно – при Клеменс Кюн, но и в северно-американската чрез проекциите си във функционалната теория на Уилям Каплин. Установява се, че от началото на XX век в самата теория за периода се открояват множество проблеми, които се коренят в различните методологични подходи на авторите, като със „*Satz* се обозначават със съответни представки (*Vorder-*; *Nach-*) и относително завършените крупни синтактични единици в състава на периода, и структурата, която е мащабно съизмерима с периода и, също като него, изпълнява експозиционна функция, но не е периодична от мащабно-тематична гледна

точка“ (с. 46). Съпоставят се различните терминологични несъответствия, докато се стигне до подходите в българската музикално-аналитична терминология. Тук се показва приемствеността в нашата теоретична система от немската теория при Димитър Радев, както и основополагащата роля на Пенчо Стоянов за българската школа по музикален анализ, при когото се утвърждават четирите структурносинтактични равнища мотив, фраза, полуизречение и период, както и нецелесъобразността на използването на термина „изречение“ в настоящата българска практика. Изследват се удвоени форми на периода с обзор на творчески решения и теоретични проблеми и тяхното съвременно осмисляне. Показват се три обособени разновидности на мащабно удвояване: повторен период, двоен период и сложен период. В сложната конфигурация от решения при различните автори и намирането на алгоритъм за ясно формулирани дефиниции авторката намира „поне шест терминологични подхода, които понастоящем съществуват в българско, руско и английско музикознание“ (с. 59), демонстрирани с таблица. Използвайки метод на проследяване на различни тълкования на едни и същи структури, авторката показва своеобразна теоретична многозначност, която е полезна дотолкова, доколкото по-дълбоко можем да вникнем в музикалната същност. В този смисъл може да се погледне и на следващият подраздел на първа глава за „някои ориентири в историческата и стилистична релативност на периода“. Така през идеите на някои автори като: дьо Сен Ламбер, Мазел, Цукерман, Ангелина Петрова и Мариана Булева може да се проследи историческа и стилистична релативност, например още от древногръцкия хорей до структурите на Хелмут Лахенман.

Във втора глава **„Структурно-функционална многозначност в песенните форми – специфика в изследователската стратегия“** Снежина Врангова-Петкова се докосва тематично до своята монография „От песен към художествена форма в инструменталната музика“, като в настоящия труд тръгва в съвсем друга посока. Тук акцентът попада на категорията *функционалност* спрямо теорията за музикалните форми, от една страна, и от друга – като фактор на структурно-функционалната многозначност в песенните форми. Отново е направен преглед на различни автори, които осмислят функционалността от различни изходни точки и с различни подходи, като: Хуго Риман, Танеев, Праут, Яворски, Холопов, и конкретно в областта на взаимовръзките между структура и функция като: Игор Способин, Феликс Залцер, Рудолф Рети, Виктор Бобровски, както и на други автори, сред които могат да бъдат открити: Арнолд Шьонберг, Ервин Рац, Уилям Каплин. В краткото теоретично отклонение към разглеждане на функционалните основи на музикалната форма и на основните понятия в областта логическата триада „initium – motus – terminus“ на Асафиев е представена като функционалност на отделните части във формата. Показана е интересна таблица на структурен анализ на

първа част от Симфония №1 от Бетховен от Уилям Каплин като взаимодействие само на три типа структури: начало, среда и край. Подчертава се също така и много съществената роля на теоретици като Пенчо Стоянов и Томи Кърклийски за утвърждаването в българското музиковедие на функционалността „като водещ показател при анализа на музикалната форма и жанровия анализ“ (с. 75). Функциите се извеждат в йерархична система като: логически функции, общи композиционни функции и специални композиционни функции, след което се акцентира върху свързаната с темата на труда променливост на структурните функции. Дават се примери в схеми, например на финала на Симфония №6 от Чайковски и на менуета от Соната KV 282 от Моцарт (по Бобровски), които илюстрират съвместяването на две форми в едно: сонатната и триделната като форми на първи и втори план по въведената от Протопопов терминология. Разглежда се и подвижно съвместяване на функциите в композиционната форма като: композиционно отклонение, композиционна модуляция и композиционен елипсис, като отново се дават примери от трудовете на Бобровски, например възходяща модуляция от сонатна в триделна в първата част на Шеста симфония от Шостакович. Отриват се функционално подобие и структурно подобие в музикалните форми, като се диференцират категориите функция и структура. Представя се интересен пример за функционално подобие на сонатна форма в експозицията на първа част на Соната ор. 27 №2 от Бетовен като многозначност между песенна, сонатна и фантазийна форма, както и пример от Екатерина Ручевская за структурно подобие в началото на Новелета ор. 21 №1, рондо от Роберт Шуман, където четиритактовото експозиционно полуизречение функционира като период. Тук само искам да допълня, че в хармоничния анализ на експозицията на първа част на Соната ор. 27 №2 от Бетовен последованието  $N_6 S^{+1+3} K_4^6$  може да се изтълкува и като  $N_6 DD_{VII} K_4^6$ , което звучи по-логично в минор, защото в другото последование субдоминантата е частично под влияние на мажора, и като такава би се усетила най-добре в директна връзка с тониката, както е например в плагалната каденца в края на първа част от Соната за пиано №2 от Брамс.

Отчетена е и *жанрова обусловеност* като втори фактор на структурно-функционалната многозначност, според която жанрът в голяма степен определя формата, което определено се потвърждава от термина „песенни форми“. Представен е интересен пример от Бетовен, Соната ор. 31 №3, 1 част, първа тема на сонатната форма за период, в който той е обусловен жанрово и исторически като „тип, който се оказва сравнително устойчива и повтаряема разновидност на симфоничния период“ (с. 120) според изследването на Мазел, Цукерман. Първият период е представен като първо полуизречение и експозиция, допълнението като среда, а вторият период – като второ полуизречение и реприза. Тук „елиптичното

хроматизирано последование от три четвъртини и половина с точка“ съответства повече като последование от  $DD_{VII} K^6_4$ , отколкото в смисъла на представеното последование от  $S^{\circ}_7 \#1 K^6_4$  (означенията са мои), тъй като след  $DD_{VII}$  не следва чистата форма на доминантата, а нейна дисонантна форма  $K^6_4$  с идентичен тонов състав с тониката. Още повече, че самият Бетховен изписва акорда като умалено четиризвучие от четвърта повишена степен, равна на седма степен в тоналността на доминантата, което действително звучи повече елиптично в звучност частично повлияна от минора, а не като алтерована втора степен  $S_{II} \#3$ , възможна в мажора, и тук не става въпрос за погрешно изписване от страна на Бетховен, както мислят някои теоретици, а за друг начин на чуване, характерен за класикоромантичната хармония, особено при композиторите от немската традиция. Разбира се тук другото тълкование се оправдава от гледна точка на различни методически основания спрямо различните хармонични теории, но в случая определението „елиптично“ става спорно спрямо представения тип хармоничен анализ.

Трети фактор на структурно-функционалната многозначност, според авторката, е *тематичното развитие* като основание на мащабно-синтактичната и функционална организация на формата. Дава се много интересният пример с главната тема във втора част на Моцартовата Симфония №40 g moll (KV 55), където заради полифоникохомофонния тип тематизъм се получава функционално подобие на сонатна форма без разработка в съставен период с повторен строеж и разширение в края на второто полуизречение.

Като четвърти фактор за структурно-функционална многозначност на формата се разглеждат *разширени творчески предпоставки* на музиката като „съгласуваност между музика, от една страна, и слово, драма, хореография, кино и пр., от друга“ (с. 133). Избран е много подходящ пример: Франц Шуберт, Die schöne Müllerin op. 25, № 8 – Morgengruss, в който авторката проследява теоретична многозначност по отношение на различните тълкования на песента между проста триделна и двуделна форма, между период с три полуизречения и период с неповторен строеж, или по дефиницията на Валентина Холопова като „период с черти на други форми“, както и като функционално подобие. Всичко това се обяснява със спецификата на поетичния текст. Тук авторката Снежина Врангова-Петкова много точно влиза във фокуса на своето изследване, но не би било излишно по-ясно да се открие преобладаващо тълкование на първи план, което всъщност авторката прави по-незабелязано.

Като пети фактор се определя „основание в *обща или национална фолклорна традиция – школа – индивидуално-стилова характерност*“. В този подраздел отново са представени прекрасни примери от Скрябин и Дебюси. В шестия прелюд от първата тетрадка с прелюдии на Дебюси „Стъпки в снега“ авторката определя за повърхностно квалифицирането на

неговата форма само като двуделна с кода. Тя изказва много ценното заключение, че „принципно обобщенията и генерализациите са безспорно предимство, но не са в състояние да разкрият динамиката и пластиката в панорамата от творчески художествени решения в изследваната традиция“ (с. 152).

В трета глава **„Жанрово-стилистични ракурси към структурно-функционалната организация на формата в Багатели ор. 119 № 7 – 11 от Бетовен“** акцентът попада върху Бетховеновата миниатюра в лицето на неговите Багатели – на по-ранните ор. 33 (1803), така и на по-късните ор. 119 (1821) и ор. 126 (1824). Конкретно са анализирани ор. 119 от № 7 до № 11, като в подраздел се разглеждат формообразуващи рефлексии на модуса “*quasi una fantasia*” в Багатела ор. 33 № 7. Показателно е това, че велики пианисти като Вилхелм Кемпф, Едвин Фишер, Артур Шнабел, Вилхелм Бакхаус, Валтер Гизекинг, особено Кемф, обръщат специално внимание на Бетховеновите миниатюри, като гледат на тях не като на нещо незначително, а точно обратното – като на най-дълбоко и концентрирано проникновение на Бетховеновия изказ, особено в последните опуси, където Бетховен провижда далеч по-напред от своето време. Тук в малките форми действително се открива структурно-функционална многозначност по отношение на принципи на фантазийност и импровизационност.

Въвежда се като подраздел концепцията на Хайнрих Кох за изграждане на музикалната форма чрез мултипликация (неколкократно/многократно възпроизвеждане) и екстензия върху основата на изречението (Satz) и на периода чрез техники на разширение, която директно кореспондира с темата на труда. Важно е представянето на терминологията на Кох спрямо нейната употреба у нас. Например това са термини като: главни периоди (Hauptperioden), полуизреченията като части (Satz), главна тема (Hauptsatz, Grundabsatz), мелодическа втора част (melodischer Nebentheil), интерполация (Einschaltung) и пр.

Като подраздел се отчитат пунктуационни главни части във формата (interpunctische Hauptteile), където „изведената генеративна връзка между малкия и големия план всъщност е основа на алгоритъм за общата концепция за частта като представителна за цялото“ (с. 180).

В подраздела „Структурно-функционална многозначност и тематизъм в Багатели ор. 119 № 7 – 11 от Бетовен“, който е в сърцевината на трета глава, много интересни са връзките, които прави авторката, на Багателите ор. 119 № 7 – 11 с други произведения на Бетховен и Брамс. По отношение на категорията субтематизъм се прави връзка с 33 вариации върху валс на Диабели ор. 120, с Интермецо ор. 118 № 2 от Й. Брамс по отношение и на принципи на вариационност и мотивно развитие като реинтерпретация (Umdeutung) на начален мотив, с експозиционния дял в Соната ор. 27 № 2, 2 част като аналогия с формата на Багателите. Много интересно е и обобщението за формата на Багателите на циклично ниво: „Чрез

пунктираната скрепяваща връзка на „пунктуационните части“ (по Кох), каквито в случая се явяват елементите на субтематизма, Бетовен създава не сонатна, а вариационна система на втори план, прикрита под контраста в повърхностния пласт на последованието характерни пиеси“ (с. 195). Интересна е и схемата за функции от висш порядък през призмата на  $B_{dur}$  на Багатели ор. 119, 7 – 10 от Никълъс Марстън, където тоналният план на цикъла се обединява около един център, а тоналностите на отделните пиеси се осмислят спрямо него като акордови функции в смисъла на системата на Риман за тоналните сродства. Накрая само искам да направя доуточнението, че теоретици в немската традиция като Хуго Риман, Херман Ерпф, Зигфрид Карг-Елерт биха осмислили последованието  $D \rightarrow W$  в мажор като  $D \rightarrow T_{VI}$  (означението е спрямо нашата система, а при Риман то трябва да е: (D) Tr). Разбира се това не е упрек за неправилно функционално осмисляне, защото тук авторката изхожда от други методически основания на друга теоретична система, а само визия за намиране и тук на някакъв синхрон по отношение на немската теоретична мисъл, какъвто е намерен по отношение на учението за музикалните форми.

В заключението се прави важното обобщение, че „феномените множественост – многозначност – амбивалентност в музикалното формообразуване предпоставят сложни интерпретационни процеси“, откъдето и „настоящото изследване представлява опит за надстройка върху фундаменти на някои класически принципи за анализ на музикалните форми“ (с. 206), което е определен принос на настоящото изследване. Авторката Снежина Врангова-Петкова завършва своя труд с много подходящ цитат от Васил Казанджиев за композиторска визия за формата в новата музика, която може да се трансформира и за мисията на всеки музикант творец въобще. Тя предполага отвореност на системата при големите творци, по идеята на Херман Брох, в която формата е „основополагащ занаята комплекс от идея, измерения във времето, точни пропорции на отделните построения в общо, стегнато и логично протичане на мисълта, а същевременно, в съвременността – отворена и неканонична реализация, при което творецът проявява „интуиция за пропорциите“ върху основа на знания, натрупани чрез класическото формообразуване“. При това самото композиране е „начинът да се намери най-точният порядък на тоновете и на комбинациите от тонове“ (Казанджиев, 2004, цит. по Кърклияски, 2020: 346) (с. 209). След всичко това, не мога да кажа нищо друго, освен да приветствам авторката Снежина Врангова-Петкова за нейния огромен труд и неоспорими достижения в областта на музикалния анализ. Само бих препоръчал на места за по-голяма яснота и стегнатост на мисълта, защото в океана от огромна ерудиция, която тя притежава, понякога има опасност мисълта на автора да се загуби. Като се има предвид, че изследване в такава конфигурация и обхват, не е правено,

може само да се потвърдят неоспоримите качества на авторката Снежина Врангова-Петкова, нейната компетентност и умения в работата ѝ със студентите в демонстриране на множество примери от музикалната литература, почти енциклопедична информираност, теоретично познаване и на интерпретаторската практика, както и големия брой публикации. Трудът „Структурно-функционална многозначност. Музикалноаналитични подходи към период и прости типове форми“ е съвсем актуално и навременно изследване, както и цялостната художественотворческа, научна и преподавателска дейност на Снежина Врангова-Петкова. Те отговарят на изискванията на ЗРАСРБ, имат определено своя приносен момент и заслужават висока оценка за едно високо професионално музикалнотеоретично творчество. Аз съм определено за нейната хабилитация.

Написал становището: проф. д-р Андрей Диамандиев:

София 4.02.2023 г.