

НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ  
ТЕОРЕТИКО-КОМПОЗИТОРСКИ И ДИРИГЕНСКИ  
ФАКУЛТЕТ

- тук -

**РЕЦЕНЗИЯ**

на

хабилитационните трудове и научната дейност на гл. ас. Весела Наумова за конкурс за придобиване на научноизследователската длъжност „доцент“

от

Андрей Василев Диамандиев – Проф. д-р по хармония

Весела Наумова завършва СМУ „Любомир Пипков“ със специалност „Пиано“ и НМА „Панчо Владигеров“ със специалност „Музикознание“. 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 научна степен Доктор. Участва в научни конференции и има публикации в редица периодични и научни издания.

За конкурса кандидатката представя два труда: „Диафонията в творчеството на българските композитори през 60-те и 70-те години на ХХ век. Хармонични особености и композиторски похвати“ и „Основи на класическата хармония“. Електронно учебно помагало“, който е свързан пряко с проекта „Създаване на академичен център за електронно и дистанционно обучение (Ацедо) в НМА „Проф. Панчо Владигеров“. Хабилитационният труд на гл. ас. Весела Наумова на тема: „Диафонията в

творчеството на българските композитори през 60-те и 70-те години на XX век. Хармонични особености и композиторски похвати“ се състои от увод, пет раздела, заключение и библиография в 110 страници. Библиографията включва 41 заглавия на кирилица и 2 на латиница.

В увода кандидатката гл. ас. Весела Наумова излага накратко основните положения и задачи, които си поставя авторката да изследва различните превъплъщения на диафонията в професионалното творчество на българските композитори през 60-те и 70-те години на XX век. Авторката разглежда такива процеси като съчетание между „стремеж(а) към новаторство и усещане(то) за органична връзка с културната традиция” (с. 3). Така кандидатката индиректно дефинира отказа си от поставянето на проблема за оригинала във фолклора и неговата обработка в авторското творчество, което е по-скоро плюс, отколкото минус, защото поставянето на оригинала в друг авторов контекст може генерално да промени неговия смисъл. В подобен ракурс говори Лигети за т. нар. *културен феномен*. В хабилитационния труд *диафонията* се разглежда само от страната на професионалното творчество. Независимо от това Весела Наумова дава определения за *диафонията* като уникален оригинал на песенен двуглас в нашия фолклор, но само в контекста на музикалноизразните средства. В такъв смисъл в труда се цитира Светлана Абрашева, която „застъпва тезата, че иманентният фактор, стимулиращ възникването и развитието на двугласа като вертикален комплекс (в една или друга външна форма) е заложен в неговата хоризонтална организация“ (с. 4). В такава рамка обект на изследването стават: „Диафонична студия“ за симфоничен оркестър, 1963-64 г. от Кр.Кюркчийски, „Увертюра“ за симфоничен оркестър, 1961, „Симфонични епизоди“, 1962 и „Концерт за цигулка и оркестър“, 1965-66 от Димитър Христов, „Български напеви“ №1 за кавал, три гайди и щрайх, 1968, „Събор-надсвирване“ за 22 духови

инструмента, 1969 и „Български напеви“ №2 за кларинет, фагот, валдхорна и струнен квинтет, 1970 от Иван Спасов, „Три диафонични танца“, 1972, и „Антифонни диалози“ - дивертименто за джазов и симфоничен оркестър, 1974 от Георги Костов, „Рапсодично дивертименто“ за симфоничен оркестър, 1972 от Димитър Тъпков, и накрая Симфония №4 „Шопофония“ за струнен оркестър, 1978 от Марин Големинов.

В първия раздел „Диафонията в професионалната българска музика“ авторката прави същностна връзка между *диафонията* с *модалността*. Такава връзка е основателна и интересна заради генезиса на *диафонията* в *хоризонтала*, независимо от нейната уникалност във фолклора като примитивен *двуглас*, т.е. – като *вертикал*. Модалността се разглежда във фокуса на „многообразни структурни превъплъщения в творчеството на българските композитори“ и е дефинирана под линия, според определението на Холопов, като „хармония...основана на определен ладов звукоред“, както и в по-общ смисъл – като „използване(то) на ладове(те)“ според Иван Спасов (с. 7). Не е направено точно разграничение между *тонална* и *модална организация* в смисъл на *модална среда* в *тонален контекст* или обратно. Така въпросът за такова разграничение остава отворен, но редополагането на термините *модални решения* и *дисонантна тоналност* на страница 8 донякъде оправдава такава отвореност. От друга страна се отваря мост към следващия раздел „Основни тенденции на хармонията в музиката на XX век“. В него се оформят два подраздела: „Идеята за тематична хармония в музиката на XX век“ и „Фонични модели в музиката на XX век“. В първи подраздел „Идеята за тематична хармония в музиката на XX век“ се въвежда понятието „тематична хармония...[като] условно, съчетавайки логически в себе си различни категории“ (с. 12). Независимо от това, то буквално е извлечено от дефиниция на Холопов за: „*особен род тематична хармония, при която състава на вертикала освен като основа на съзвучие се мотивира като съзвучие на*

*вертикализираните тонове на мелодията*“ (с. 13), както и смислово – от автори като Бела Барток, Сергей Сребков и Татяна Бершадска. Такъв смислов ракурс кореспондира съвсем тясно с идеята за превъплъщение на *диафонията* в българското професионално творчество, особено ако хармонията се разглежда като тематичен носител, заради което се превръща в „явление от по-висок порядък“ според Бершадска (с. 13).

В следващия подраздел „Фонични модели в музиката на XX век“ се показва изместването в тенденциите на хармонията в музиката на XX век от *ладотонално* към *фонично третиране* на хармонията, вертикала и акорда, откъдето възникват и съответстващите термини: *фонизъм, фоничност, сонорност, сонористика, колорит, колористичност*. Дават се някои формулировки от автори като Ернст Курт, Херман Ерпф, Борис Асафиев, Юрий Тюлин, Юрий Холопов, Искра Рачева, Наталия Гуляйницка, Бела Барток, Людмила Дячкова, Елисавета Вълчинова-Чендова, без да се прави терминологично разграничение между различните категории и смислови нива. Терминът на Арнолд Шьонберг *Klangfarbe* (цвят на звука) се разглежда не само като синоним на *timbre* (тембър), а като ново качество за „обновление на хармоничния език“ (с. 15). Прави се опит за дефиниране на *квартов* и *секундов акорд* в контекста на формулировки от споменатите автори, като се прибавят теоретиците Цтидрат Когоутек и Оливие Месиан, които, заедно с Шьонберг, въвеждат категории като *квартово мислене* и *квартова хармонична система*. Тук обаче е необходимо позоваване на конкретна литература, която липсва. От друга страна отчитането на *квартова хармония* при Густав Малер и Рихард Щраус на страница 18 трябва да е задължително с някакво уточнение, защото тяхната хармония, независимо от сложните структурни превъплъщения, е преобладаващо *терцова*. Без да дава формулировката на Холопов за т.н. *трета страна* на акорда в неговия фундаментален труд „Гармония. Теоретически курс“, т.е. неговата *фоничност*, авторката

споменава за неговата статия „Соноризм, сонорика, сонористика, сонорная техника“ в „Музыкальная энциклопедия“, в която той говори за *темброва* и *сонорна хармония*, както и за *сонорност*, които могат да участват в някои „съвременни композиционни техники: тоналност, модалност, алеаторика, серийност“ (с. 16). Независимо от някои точно намерени формулировки, както и подразбиращата се тясна връзка на *диафонията* с *колорита*, *фоничността* и *сонорността*, в настоящия подраздел липсва пряка връзка с конкретните български автори като примери и паралели с изключение на доста общата констатация на Елисавета Вълчинова-Чендова в края на раздела за „творчеството на българските композитори от 50-те – 60-те години на XX век“ (с. 20). Действително те са разгледани специално в следващите раздели, но такива връзки и аналогии, макар и само загатнати, са необходими и желателни заради общата тематична свързаност на труда.

В трети раздел „Особености на хармоничната организация в произведенията на българските композитори“ гл. ас. Весела Наумова засяга повече *структурния пласт* на хармонията в смисъла на *звукоредно-интелвалови* и *акордови структури*, заради което терминът *хармонична организация* става прекалено общ. По-точно би било заглавието „Звукоредноинтелвалови и акордови структури в произведенията на българските композитори“. От друга страна терминът *организация* има повече *функционалносистемен* характер, докато термините *диатоника* и *миксодиатоника* са от *родов* порядък. Независимо от това, такъв по-общ смисъл на термина *хармонична организация* може компромисно да се приеме заради преобладаващото отсъствие на *функционалност* в тесния смисъл на *трифункционална мажороминорна система*. Подобни терминологични несъответствия могат да се открият и в йерархията на подзаглавията. Така подразделът „Ладови звукореди“ би трябвало да е в по-нисък порядък от неговите подраздели: „Диатоника и миксодиатоника“ и „Дванадесетстепенна хроматика“, които са *родове*, т.е. изначален

структурен материал, от който се конструират различните *ладове*. Те, от своя страна, имат *функционална природа* в общия смисъл на термина *функционалност*. Компромисно може да се приеме термина *звукореди*. В този смисъл по-подходящо е заглавието *интервалови системи* на мястото на *ладови звукореди*.

В подраздела „Диатоника и миксодиатоника“ се дават примери от Георги Костов, Димитър Тъпков, Димитър Христов и Иван Спасов. Интересно е отбелязването на похвата *вариране* на една и съща степен в контекста на подчертаване на характерните *модализми*, според Холопов (с. 23), както и не толкова на „лада и мелодическия строй сами за себе си, колкото [на] фонизма на ладовата структура [,който] подчертава националния елемент в музикалния език на композиторите“, според Ирина Исаева (с. 25). Отчитането на *полиладовост* в примера „Събор надсвирване“ от Иван Спасов е по-скоро за *политоналност* в общия смисъл на лад с определена височина, в следствие на която се получава секундовия *„интервал-тембър“*, според Любен Ботушаров (с. 27).

В следващия подраздел „Дванадесетстепенна хроматика“ не става ясно с какъв *тип хроматика* се свързват дадените примери от Марин Големинов и Красимир Кюркчийски. Това още повече оправдава необходимостта подзаглавието „Ладови звукореди“ да се смени с *интервалови системи*, защото дотук акцентът попада преди всичко на *родовете диатоника, миксодиатоника и хроматика*, върху които се откриват някои елементи на *модална организация*, без обаче да се фокусира *конкретна тонова система*, в която тези елементи могат да се окажат само *модална среда*. Така в примера „Шопфония“ на Марин Големинов става въпрос за *разширена тоналност* в *микстова хроматика* и *хроматика с водещи тонове*, където се получава *модална среда* чрез хармоничния интервал *фригийска секунда* заедно с малка секунда между пета и шеста степен като *водещ тон* на минора. Тези секунди се явяват като *интервали-тембъри*.

В следващия подраздел „Акордика“ акордите се разглеждат в три вида структури: „Квартови и секундови съзвучия“, „Вертикално-звукоредна структура“ и „Полиакордика и полиструктурност“. Тук точно и ясно е проследен генезисът на секундовостта като „не просто абстрактна звуковоконструктивна роля, а изпълнява(ща) тематичноинтонационна функция, определяща характера на музикалната изразност“ (с. 40). Секундата още в началото на главния раздел е определена като „характерна(та) за диафонията двуелементната структура с бурдониращ нисък глас[,] определя(ща) до голяма степен тематизма в произведенията и...явява(ща се) „*централен елемент на системата*“ по дефиницията на Холопов (с. 21). Освен това до голяма степен се пояснява контекста на модална организация, в която функционират акордите с повече примери от Димитър Христов, Красимир Кюркчийски, Георги Костов и Димитър Тъпков.

Докато третият главен раздел е насочен в по-голяма степен към *структурния пласт* на хармонията, то в четвъртия раздел – „Организация на звуковисочинната система“ с подзаглавия: „Линеарност и полифоничност“, „Оргелпункт и остинато“ и „Метроритмичност“ – се засяга предимно *функционалността* в нейния по-общ смисъл на *процесуалност* спрямо всички *музикалноизразни средства*. Това отново прави заглавието „Организация на звуковисочинната система“ прекалено общо. От друга страна *метроритъмът* се съотнася към *трайността*, а не към *височината* на звука. Независимо от това в първия подраздел се извежда връзката между *диафонична структура*, *линеарност* и *полифоничност*, до голяма степен, в контекста на *модалността*, като авторката се опира на автори като: Людмила Дячкова, Наталия Гуляйница, Юрий Холопов, Светлана Абрашева, Маня Попова, Димитър Христов, Ивелина Николова и Арнолд Шьонберг. Техните мнения и формулировки са подкрепени с примери от: Красимир Кюркчийски – за

*многогласна (дублирана) мелодия* в „Три ми пушки пукнаха“ от „Диафонична студия“, Георги Костов – за вертикалната конструкция, обвързана с параметрите на тембросонорността“ (с. 53), Димитър Христов – за „линеарно изложените разнохарактерни тематични образувания“ в „Увертюра“ и „съчетания по вертикал на микротематични модели“ в „Симфонични епизоди“ (с. 55) и Марин Големинов – за *линеарност* и *полифоничност* на хармонията в Симфония №4 „Шопофония“. Накрая на страница 63 трябва да се направи уточнението, че *линеарно-полифоничното* не е задължително опозиция на *тонано-функционалното*, защото при някои условия то може да се прояви в *тонален контекст*. За това свидетелства пример № 5 от трети подраздел – I част от Симфония №4 „Шопофония“ на Марин Големинов. Строга опозиция на *линеарно-полифоничното* е *вертикално-хомофонното*.

В следващия подраздел „Оргелпункт и остинато“ се прави особената, но закономерна връзка между *тонианост* и *тонианост* в *ладовостта* чрез *бурдонност* във формата на *остинатност* и *оргелпункт*, докато динамиката в *ладовостта* (*модалността*) като процес се осъществява чрез смяната на опорните центрове като *ладовата променливост*. Тук трябва да се направи уточнението, че цитираната мисъл на Сергей Скребков, че „ладовата променливост е основна предпоставка за политоналността“, не би трябвало да се приема безрезервно, защото *ладовата променливост* се свързва по-тясно с *полиладовостта* като промяна в *последователност*, отколкото с *политоналността* като звучене в *едновременност*.

В последния подраздел „Метроритмичност“ се проследява и тази много важна координата в системата на музикалноизразните средства, без която диафоничната звучност би загубила своята генетична връзка и би се превърнала само в преднамерена стилизация. В този смисъл преди много години Красимир Кюркчийски беше казал, че хармонията на една народна песен може да бъде само една. Разбира се тук става въпрос за автори



решения и своеобразно превъплъщение на фолклора, което не винаги търси да бъде точна негова обработка в смисъла на Кюркчийски – например неравноделните размери, които не съответстват точно на безмензурността на шопската диафония. Независимо от това, търсенето, например на нерегулярен ритъм, променлив метрум чрез встъпване на слаби метрични моменти, честа смяна на метруми, е в синхрон със звученето на шопската диафония извън времето, като че ли в друго непостижимо време и пространство. Тук трябва да се направи уточнението на страница 80, че „интересните метроритмични находки на равнището на микроструктурата създават впечатление [не толкова] за полиритмичност“ в I част на Симфония №4 „Шопофония“ на Марин Големинов, а за *полиметричност*.

В последния пети главен раздел „Темброфонизмът като композиционно-структурен похват“ изследването се основава на може би най-близката страна на хармонията и акорда с диафонията – *фоничността (колорита)*, както и на *тембъра (цвѐта)* като качеството на звука – най-близо до нея. Терминологично авторката стъпва върху определенията на: Юрий Тюлин като въвеждащ термина *фонизъм*, Людмила Дячкова, Иван Спасов, Ангел Ангелов, Елисавета Вълчинова-Чендова, както и под линия – на Юрий Холопов и Дмитрий Шулгин. Направен е опит за известна диференциация между тематично свързани термини като: *тембър*, *колорит*, *сонорност*, *сонантност*, *колористика* и *сонорика*. От друга страна са въведени специфични термини за изследваната проблематика. Така още първото подзаглавие *темброструктура*, както и главното – *темброфонизъм*, е в синхрон с термините на Людмила Дячкова: *темброво мислене*, *темброзвук* и *темброфактура* (фактура на тембрите) (с. 86). Според труда на Людмила Дячкова „Гармония XX века“ се дава кратко описание на термина *сонорна техника*. Тук трябва да направим уточнението, че позоваванията на труда на Дячкова за сонориката не съответстват като

страници – в бележка 86 вместо посочената страница 34 би трябвало да се посочи страница 121, а в бележка 90 вместо страница 39 – 126. Останалите позовавания на Дячкова са точни. Не се диференцират термините *сонорика* и *сонористика*, може би защото авторката вижда само особеностите на *сонориката* в творбите на Иван Спасов, на когото композиторският модел и стил се явяват фокус на настоящия раздел. Секундата като *тембровзук*, *тебролиниите* по хоризонтал, *тебропластовете*, *теброкомплексите* и *теброблоковете* в *кълстерна структура с полутонова плътност* по вертикал изясняват *сонорността* в тесния смисъл на *техника* и *композиционен похват*.

В следващия подраздел „Темброфонична характеристика на нетрадиционните оркестрови състави“ *сонорността* като аспект на *темброфонизма* се разглежда и в по-общ план в контекста на оркестровия звук. В такъв план се показва „тембровото наслагване...с нестандартното диафонично решение, както и тембровата диференциация при комбинацията джазов и симфоничен оркестър...в композиционната техника на Г.Костов“ (с. 95). Освен това при „Български напеви“ №1 и №2 на Иван Спасов се показват нестандартни състави, включващи и народни инструменти, а в „Български напеви“ №2 се прави интересно съпоставяне на *сонорика* с *алеаторика*, като се извежда термина *контролируема сонорика*.

Накрая в заключението кандидатката гл. ас. Весела Наумова казва, че „индивидуалното претворение на закономерностите на хармонията на XX век в творчеството на български композитори през 60-те и 70-те години изразява същността на интонационния строй на съвременната музика“, като е „разгледан... различният, индивидуално-специфичен принцип на работа като своеобразен композиторски „модел“ и „подборът на конкретните композитори и произведения е продиктуван от идеята да бъдат представени различни творчески решения на диафонията, неизменно

свързани със стиловите особености на всеки един от тях“, както и че настоящият труд „има за цел да покаже основните насоки в композиторските техники в българската музика през 60-те и 70-те години на XX век, съсредоточени чрез усвояване ресурсите на фолклора върху открития на нови качества на вече утвърдените средства на музикалния език и тенденцията към тяхното непрекъснато осъвременяване“ (с. 106, 107). Всичко това показва приносния момент на настоящото изследване по отношение на първа научно-теоретична разработка за диафонията и допълнение към недостатъчните теоретични изследвания в областта на хармонията в професионалната българска музика в периода от 60-те и 70-те години на XX век, разглеждане на различния, индивидуално-специфичен принцип на работа като своеобразен композиторски „модел“, на тезата за функцията за диафоничната структура в ролята на тематична хармония и на своеобразен тембров тематизъм и фактор в изграждане на формата.

По отношение на другия представен труд на кандидатката гл. ас. Весела Наумова „Основи на класическата хармония“. Електронно учебно помагало“ трябва да се допусне съображението за неговото реално функциониране като електронно учебно помагало за *дистанционно* и *електронно обучение*, което донякъде изменя неговите характеристики и специфики. Материалът трябва да е изложен максимално конспективно, примерите трябва да са много ясни, като някои от тях трябва да са поднесени в нова форма на обучение – като различни аудио и видео файлове. Това предполага максимално сбиване на материала, от една страна, а, от друга, пределна концентрация на информация, за да не се допуснат съществени пропуски и да се стигне до компромисни резултати. От друга страна пътят на обучение трябва да е облекчен и да не затормозва обучаващия се с излишна и скучна информация, а да го предразположи максимално ефективно да работи и да се справи с поставените изискания,

покриването на които би трябвало да му осигурят знания и ценз. Всичко това се явява не малко предизвикателство към изработващия съответните електронни модули на такова електронно помагало. От него се изисква не само компетентност в съответната дисциплина, но и не малка компетентност в компютърните технологии, което е двойно изискване към автора. Може би такава работа би се сторила на някой не дотам високо научна, но на практика това не е така. Изискването за максимално кратки формулировки на доста сложни теоретични постановки е една не лека задача, с която могат да се справят теоретици и професионалисти с дълъг научен и педагогически опит. В това отношение мога да кажа, че авторката гл. ас. Весела Наумова се е справила добре, с някои уговорки, които обаче са извиними, защото тя стъпва върху определени методики, които от своя страна могат да се окажат проблематични спрямо други методики. Например в модул 4 е даден пример за проходящ  $T_{6_4}$  като слаб квартсекстакорд, т.е. на слаб метричен момент, а в зададените каденци –  $T_{6_4}$  е на силен метричен момент като междинен случай (твърд преход) между две субдоминанти –  $S | T_{6_4} S_6$ . Такъв случай се явява проблематичен, защото и каденцовият квартсекстакорд  $K_{6_4}^6$  може да се появи пред субдоминантата като изключение. Това трябва да се дообясни. Може би съображението това да не се прави е обучаваният да не се обърка, но от методична гледна точка това е спорно. Също така след доминанта е даден  $S_{6_4}$  като силен квартсекстакорд, който в показания пример се възприема повече като тоника с квартов и секстов тон –  $T_{6_4}^6$ . Съображението за другото обозначение сигурно е същото, както в предишния случай, но в модул 7 трета степен секстакорд се обозначава по два начина – като  $III_6$  и  $D^6$  – с обяснението, че във втория случай трета степен се възприема като доминанта със секстов тон. Това разбира се е взето от методиката на Бенцион Елиезер в неговите „Задачи по хармония“,

но критерият за възможни различни обозначения трябва да е един, защото обучаваният има право на въпроси. В противен случай той може да си помисли, че има някаква грешка спрямо неединния критерий. Независимо от такъв род проблеми и при някои други случаи, представеното електронно помагало е вече нов тип методическо пособие по хармония, което дава други възможности съобразени с новите реалности и технологии, които навлизат безвъзвратно в нашия бит и особено в образователния процес. Затова накрая, имайки предвид насоките в педагогическата работа на гл. ас. Весела Наумова за запазване и развитие на основните методични принципи в преподаването на дисциплината хармония, наложени от българската теоретична школа, обогатени с най-съвременните научни тенденции, както и дългогодишната ѝ работа като секретар на катедра „Теория на музиката“, нейната колегиалност, толерантност и отговорност спрямо професионалните ѝ задължения, мога да обобща, че преподавателската и научната дейност, както и трудовете на гл. ас. Весела Наумова имат своите качества и покриват необходимите изисквания, заради което съм **за нейната хабилитация**” според ЗРАСРБ.

Написал рецензията: Проф. д-р Андрей Диамандиев:

София 27.01.2017 г.