

НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ
ТЕОРЕТИКО-КОМПОЗИТОРСКИ И ДИРИГЕНСКИ
ФАКУЛТЕТ

- тук -

РЕЦЕНЗИЯ

на

Докторската работа на Теодора Димитрова на тема: **“Методи на многогласно слухово обучение чрез съвременна музика”**

от

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

Теодора Димитрова завършва теоретичния клас на СМУ „Л. Пипков“ в гр. София със специалност Пиано през 1987 г., а през 1992 г. се дипломира като магистър в НМА ”Проф. Панчо Владигеров” със специалности Хорово дирижиране в класа на проф. Лилия Гюлева и Теория на музиката. Изучава факултативно и орган в класа на проф. Нева Кръстева. Работи като хормайстор и акомпанятор в женски хор “Христина Морфова” (1990-1992), акомпанятор в Детски хор на БНР (1992 – 1995), диригент на Камерен хор “Св. Йосиф” (1997), основател и диригент на детски хор “Славянска беседа” (1996 – 1998), диригент на детския хор на Национален учебен комплекс по култура, Горна баня (1995 – 1999), диригент на смесен камерен хор “Collegiummusicum” (1997 – 2011), основател и диригент на Камерна формация “TeDeumAdoramus” (от 1997), диригент на детски хор на БНР (от 2018). В качеството на гост-диригент и гост-лектор работи с хорове в чужбина - Швеция (Музикална академия в

Гьотеборг), Румъния, Холандия и др., както и в страната (Смесен хор на БНР). С посочените състави изнася многобройни концерти на различни международни форуми в страната и чужбина (Израел, Румъния, Италия, Полша, Унгария, Гърция, Испания, Турция, Швейцария, Белгия, Холандия, Франция, Португалия, Ирландия, Словакия, Австрия, САЩ, Мексико, Япония и др.). Като диригент на камерен хор "Collegiummusicum" и Камерна формация "TeDeumAdoramus" Т. Димитрова участва в редица международни фестивали и конкурси (в т.ч. „Софийски музикални седмици“, „Аполония“, „Дни на камерната музика“ – Габрово, „MusiqueenMorvan" – Франция, Korofest - Истанбул и много други), като завоюва множество лауреатски звания и отличия, които са специално упоменати в приложената академична справка. Паралелно с творческоизпълнителската си дейност Теодора Димитрова има педагогическа практика (преподавател по пиано в НУКК -Горна Баня в периода 1995-1998, преподавател по музикално-теоретични дисциплини, от 2017 - хоноруван преподавател по солфеж в НМА „Проф. П. Владигеров), както и мениджърско-административна дейност –работи като експерт в НЦМТ към МК в периода 1998-2001, от 2001 до 2014 – ръководител сектор и заместник директор в ОКИ „Надежда“, Член на УС на Творческия фонд към СБМТД. В периода 2000-2007 г. участва в международни семинари за мениджмънт и източници на финансиране и набиране на средства в областта на културата, управление на проекти в областта на културата, мениджмънт на оркестри и семинари хорова музика в България, Сърбия, Гърция и Швеция. Като експерт в НЦМТ участва в комисии по оценка на проекти, в качеството си на председател на Сдружение „Камерна формация „Те Деум Адорамус” изготвя и ръководи проекти в областта на културата, в качеството си на заместник директор на ОКИ „Надежда” се явява координатор на проекти в областта на културата.

Като допълнителна квалификация има придобита III степен Икономика и мениджмънт.

Докторската работа на Теодора Димитрова на тема: “Методи на многогласно слухово обучение чрез съвременна музика” се състои от увод, три глави, заключение, 5 приложения, цитирана литература в обем от 164 източника (84 на кирилица и 80 на латиница) и с общ обем - 325 стр.

Още в увода докторантката Теодора Димитрова поставя границите, предмета, обекта, целите и задачите на изследването като в началото обобщава актуалността на темата „— като се проучат, преразгледат и преосмислят методиките на водещи опитни теоретици и педагози, да се потърсят онези форми на работа за развитие на слуха в частта му за многоглас, които да осигурят във възможно най-голяма степен адекватната подготовка на музиканта за предизвикателствата в неговата професионална дейност” (с. 15). Темата е, бих казал, фундаментална като предизвикателство да се обобщят световни и български практики в областта на солфежа по отношение на овладяването на многогласа чрез съвременна музика, и също така – изключително перспективна, поради постмодерното разнообразие от различни стилове съвременна музика и съвременни методики за слухово обучение. Намирането на собствена методика, съобразена със световните и българските практики, от една страна, и тяхната систематизация, класификация и задълбочен анализ – от друга, са несъмнени приноси на настоящия труд, което определено поставя докторската работа на Теодора Димитрова на високо професионално ниво. Още в първа глава „Еволюцията на многогласа през XX-XXI в. и преосмисляне на ролята и значението на музикалния слух в контекста на новите условия” се очертава интердисциплинарната насоченост на труда по отношение на „свързаните с музикалната психология в качеството ѝ на определен тип когнитивна психология... невропсихология[та], музикална[та] херменевтика, психоакустика[та] и други сродни сфери”

(с. 22). Прави впечатление богатия спектър от съвременни и утвърдили се, както и класически, автори в разглежданата проблематика като: Вилфрид Грун, Едуин Гордън, Марк Лемън, Роланд Еберлайн, Ричард Парнкът, Карл Густав Юнг, Марина Карасьова, Юрий Бичков, Людмила Масльонкова, Пенка Кадиева, Ангелина Петрова и много други, чиито идеи умело и адекватно се вплитат в работата, и чрез методиките на някои от които авторката структурира своя докторски труд. От една страна стъпването върху новите методики, например по отношение на възприятието на консонанса и дисонанса, има определено приносен характер, но, от друга страна спрямо историческия прочит в контекста на „еволуция на многогласа през XX-XXI в.” е уместно да се споменат заедно с идеите Шьонберг, за които много коректно и точно се говори на с. 66-67, и някои идеи от писмата на Веберн.

Много интересни като формулиран подраздел са „Метаморфози[те] в интерпретациите за музикалното време и пространство през XX и XXI в.” Заедно с всички интересни идеи от различни автори, с оглед евентуално издаване на труда, могат да се прибавят и някои автори, идеите на които могат да допълнят и обогатят тематично разглежданата проблематика. Например по повод на коментара на Мариана Булева за разсъжденията на Ернст Курт за „мелодията като носител на „височина” и „ширина” като линия; контрапунктичното многогласие като плоскост, заключена между различните линии; акордите като носители на телесност, маса и – по силата на тази психическа преработка на звуците – като внушаващи обем, т.е. триизмерност” (с. 35), бих искал да предложа, да се спомене и труда на Божидар Абрашев „Оркестрация и музикална форма”, където много ясно се очертават трите измерения на оркестровозвуковата материя: хоризонтал, вертикал и дълбочина. Иначе авторката въвежда координатната система хоризонтал, вертикал и диагонал. Също така може да се прибави и основния постулат на питагорейците за четирите числа, където единицата

е цялото, двойката – полярността, тройката – равнината, а четворката – единното пространство.

По отношение на следващите подраздели „Модалност”, „Тоналност”, „Вертикални музикални структури”, „Полифония”, „Ритъм, полиритмия, полиметрия”, „Тембър”, „Влияние на джаза в музикалния език на XX в.” редопологането би могло да се коригира, например – „3. Тонове (композиционни) системи. 3.1. Модалност, 3.2. Тоналност, 3.3. Атоналност”, 4. „Вертикални музикални структури” и т.н., въпреки че заради тяхната категорийна разнородност може да остане и така. Става въпрос само за по-голяма структурна яснота, която да ориентира по-бързо четящия. Иначе това не отнема задълбочеността и коректността на изследването, които са безспорни, още повече, че в тематично отношение няма самоцелни задълбавания в материята, а напротив – взаимопроникване на тематичния материал в цялото, което се пронизва като червена нишка от многогласното слухово обучение чрез съвременна музика. Ще си позволя да направя някои малки корекции по отношение на някои формулировки и дефиниции за по-голяма яснота и избягване на евентуално възникващи въпроси, в повечето случаи, от чисто формално структурно естество. Например дефиницията на стр. 42 „Музикалната система като единство на разнообразни по съдържание и изразителност конструктивни елементи, взаимосвързани и разположени по определена логика, се обозначава като модална или ладова система” е вярна с тази уговорка, че категориите лад и модус се приемат за равнозначни и взаимозаменяеми, също така и модалност и ладовост, а от тук и – лад и модалност. Те действително етимологически са равнозначни, но не във всеки контекст. Така терминът лад се приема в по-общ смисъл като тонова системност или система от тонове, вече влезли във взаимодействие в музикалния контекст, докато модусът – само в структурния смисъл на звукоред. Затова при термина „модална система” се приема като централен елемент звукоредът, вече

влязъл в музикалния контекст в действие, докато „ладова система” се приема по-общо, включително и за ладовете, при които централен елемент е тониката. В този смисъл при тази дефиниция, според мен, трябва да остане като по-обща категория само термина „ладова система”, като след това да се диференцира в по-частен смисъл и термина „модална система”, както Холопов диференцира ладовете на тонални и модални. Независимо, че авторката цитира дефиницията на Гуляйницкая за модалност – „обща характеристика на звуковисочинна система, изразена със средствата на ладова организация“, не става съвсем ясно, какво е точно е „модалност”. Така общо казано тя би могла да се приложи и за тоналната система, просто е необходимо доуточняване и обговаряне. В следващ подраздел „модална хармония” вече по-ясно се очертават границите на модалността по-скоро в исторически контекст, което още веднъж потвърждава задълбочеността и всеобхватността на изследването, но тук предлаганите корекции по-скоро говорят за стратегическо и структурно решение по отношение на изграждането на труда, за да може той да бъде още по-полезен точно заради несъмнената му стойност.

На стр. 44 се споменава, че „по отношение на тоновата система [ладовете] могат да се приобщят към диатоника, хроматика, микрохроматика (темперирана или нетемперирана), екмелика и т.н”. Тук явно се имат в предвид т.н. „интервалови системи” или „родове”. Те разбира се могат да се нарекат и тонови системи, но пак трябва да се обговори и доуточни тяхната природа.

На стр. 49 се говори за „ладотонална сфера”. Тук е уместно да се доуточни терминът „ладотоналност” като равнозначен на „тоналност”, защото четящият може да се заблуди, че продължава да се говори за модалност. Ясно е, че този термин стои в подраздела „Хроматика”, но точно заради това трябва да се доуточни и да се направи връзката между термините „модалност” и „хроматика”.

По отношение на термина „хроматична тоналност“, който е въведен точно и коректно, е добре да се доуточни, че в нашата теоретична система термините „хроматична тоналност“ и „разширена тоналност“ не са ясно диференцирани, а при някои автори (например Божидар Спасов) те са взаимозаменяеми. Може също така да се споменат и индексите на състояния на тоналността според Холопов, за да се оправдае напълно и използването на термина „хроматична тоналност“, а още повече че трудът продължава с подразделите „Политоналност“ и „Атоналност“ като модификации на тоналността. Във връзка с енхармоничните явления в този подраздел може да се спомене т.н. „хармония на водещия тон“, според Ернст Курт, която много точно обяснява късноромантичната, елиптична хармония, която според Хуго Риман по отношение на т.н. „тристанова хармония“, е в основата на атоналността. Това не е само исторически прочит, а и съвсем практична насоченост за овладяване на може би най-сложната хармония на границата между тоналност и атоналност – хармонията на късните романтици Вагнер, Брукнер, Хуго Волф, Малер, Рихард Щраус, ранните Шьонберг, Веберн и Берг. Така може да се създаде и отправна точка към додекафоничната, серийна и сериална музика. За подобни ракурси се споменава вече в следващата глава като усвояване на атоналната музика на базата на ладовия усет при някои методики.

В подраздела „Полимодалност“ се говори за полимодалност и полиладовост, които или трябва да се разграничат, както е при Холопов, или да се уточнят като равнозначни и взаимозаменяеми.

На стр. 85 бележка 37 под черта липсва, което сигурно е някакво формално несъответствие.

По отношение на акордиката, независимо от всеобхватното и многоспектърно изследване на различни автори, класификации и систематики, бих предложил да се прибави много интересния труд на Херман Ерпф „Studien zur Harmonie und Klangtechnik neueren Musick.

Leipzig, 1927”, където Ерпф създава собствена система на морфология на многозвучните акорди в смисъл на полифункционални полиакорди, вървейки по стъпките на Риман да обясни новата музика чрез класическата функционалност. Например там той дава примери за квартови акорди, но като комплекс от непълни главни функции. Иначе в работата се предлага интересна таблица, в която се сравняват класификациите на акорди, звукореди, скали и вертикални комплекси на Марина Карасьова и Виолен дьо Лармина, с което се потвърждава актуалността и задълбочеността на изследването.

На стр. 100 в подраздела „Фонизъм” се обособяват няколко типа фонизъм, един от които е формулиран като „Фонизъм на отделно съзвучие, но вече представено в дадено ладово или тонално обкръжение”. Тук явно определението „ладов” се разбира в тесния смисъл на „модален”, но ако това не е доуточнено, може да се получи някаква неяснота.

На стр. 129 се говори за идеята за „мелодия на тембъра”, където „звукото пространство се третира свободно, без притеснения за промяна в регистър или октавово раздалечение”. Тук не става съвсем ясно, дали става въпрос за термина „темброва мелодия”, която е толкова характерна за творчеството на Веберн, или се говори в по-общ смисъл за „мелодия на тембъра”.

Във втора глава „Систематизация и анализи на музикалнослухови методи за многоглас в условията на съвременна музика” попада средоточието на настоящата работа. Тук в по-тесен функционалноструктурен смисъл се систематизират различните музикалнослухови методи: 1. „Интервалов метод”, 2. „Метод на ладова основа”, 3. „Методи с акцент на психологическите аспекти” като „Синтетичен подход” и „Афентивни методи”, 4. „Аналитични методи” като „Лингвистични подходи” и „Аналитичнослухови методи”, и „Интегративни методи” на различни педагози и теоретици като: Ларс Едлунд, Асен Диамандиев, Роланд

Макамул, Юрий Бичков, Александър Текелиев, Марина Карасьова, Хуберт Хаас и Ерхард Каркошка, Майкъл Фридман, Пенка Кадиева и Людмила Масльонкова. В тази глава особено ясно проличават способностите и познанията на докторантката по отношение на боравенето с материята като информираност, актуалност, систематизация, критичност, примери, връзки между различните методи и подходи, изводи и заключения. Показателно е, че на 141 стр. е показана таблица на методите в музикалнослуховото обучение, която схематично онагледява цялото. Тук много ясно се диференцира „метод на ладова основа (тонална/неомодална)”, с което ясно се потвърждава вярна и точна дефиниция, която би трябвало да се синхронизира навсякъде, заради което смятам, че повечето от споменатите неясноти са само от формално естество. Подобни схеми за „Стадиите на промяна и обновление на акорда”, „Класификация на монохордите” (базирани по класификацията на Шульгин) и „Полиакоракордите” (по Гуляницкая), „Ладовете с ограничена транспозиция по Оливе Месиен” и „Трихордови и тетрахордови групи” (според Майкъл Фридман) са дадени накрая на труда като приложения, които представляват несъмнен принос на настоящата работа.

В подраздела „Интервалов метод”, от една страна, се подхожда критично към едностранчивостта на интерваловия метод на Едлунд, а, от друга, методът на Асен Диамандиев много умело се вписва между методите на Едлунд и Макамул в световните практики като модерен и актуален и днес, който е устоял на критиките на времето и може достойно да се конкурира, извеждайки българската солфежна школа на световно ниво.

Специално искам да подчертая удачното въвеждане и използване на елементи от т.н. гещалт психология и гещалт теория като запечатан образ на цялото в съзнанието, което може да се изведе и като универсален принцип в изкуството въобще. Спомням си разсъжденията на Трифон Силяновски за принципа на свирене на големите немски пианисти от

първата половина на миналия век, например Вилхелм Бакхаус и Вилхелм Кемпф, които умеят да обединят цялото в един образ – гещалт, като по този начин проектират музикалния процес.

На стр. 143 се говори за представа в музикалната памет „за фоничността на интервала (особено хармоничния) извън ладов, тонален или степенен контекст” редополагането не е съвсем точно, защото степенната теория може еднакво да се приложи и за тонален, и за модален контекст. Определенията „тонален” и „ладов” са от функционален порядък, докато определението „степенен” – от структурен порядък.

На стр. 180 отново не става ясно каква е разликата между „полимодалност и полиладовост”, докато на стр. 181 терминът „еднотерцови връзки” е демонстриран на принципа на терцовите редове, но дали се има в предвид и термина „еднотерцовост” (Terzgleicher), въведен за първи път от Зигфрид Карг-Елерт?

По отношение на метода на Александър Текелиев докторантката Теодора Димитрова подхожда коректно, като уточнява под линия, че „двата сборника са разгледани подробно от А. Петрова в „Солфежът и композиционните методи на XX. в.“, но не трябва да бъдат подминати и тук, тъй като имат своята тежест в многогласното слухово обучение” (с. 183). На стр. 184 се говори за „игра на различни регистри, изостряща вниманието, присъства значително темброво разнообразие, насочващо към цвотова чувствителност на звучностите”. Тук възниква въпрос как авторката свързва регистрово и темброво звучене, което се забелязва и на други места в работата, дали тембърът се разбира само метафорично или реално, т.е. различният регистър би ли трябвало да се възприеме като различен тембър?

В метода на Марина Карасьова особено ясно проличава интердисциплинарния подход в настоящия труд в контекста на „психотехника на музикалния слух”. Така например визуалната сензорна

модалност – *картината* – се отличава чрез своите субмодалности *цвят, яркост, контраст, форма, разстояние* и т.н., аудиалната сензорната модалност – *звукът* се отличава чрез своите субмодалности *височина, тембър* и други, кинестетичната сензорна модалност – *усещането* се отличава със субмодалностите *острота, мекота, влажност, тежест* и други. (Вж. Карасёва 1999: 4)” (с. 189).

На стр. 192 много ясно се диференцират термините „нетерцови акорди” и „модални ладове”, което отново потвърждава точното познаване на материята, докато на стр. 194 се въвеждат термините „квартсекундакорди” и „Хемиакорди – малки и големи терцсекст- и сексттерцакорди (с-es-ces или с-a-cis)”. Според генералбасовото означение тук трябва да се означават интервалите спрямо най-ниския (басовия) тон като секундквартакорди, терцоктавакорди и секстоктавакорди. Дали това е особена интерпретация на авторката или формална неточност?

На стр. 196 се „разглеждат симетричните, както и модалните ладове”. Би трябвало симетричните ладове да са модални, а не различни от тях. Също така на стр. 198 се говори за „звукоредни или модални мотиви”, като не става ясно, каква е разликата между тях.

При афективните методи на Хаас и Каркошка се провокира емоционалното отношение на учащите се, което може, независимо от насочването на вниманието предимно към посттонални явления, клъстерни завучности и акорди с нетерцов строеж, да се прилага като иновативен подход за привличане на вниманието към всякакъв вид музика.

При лингвистичните подходи като аналитични методи особено интересно е посочването на някои от подходите на лингвистичната философия (напр. деконструкцията), чрез които могат да бъдат изследвани и изучавани някои постмодерни автори (напр. Лигети), при които може да се стигне до разчленяване (разлагане) на най-малките конструктивни елементи, след което те се интегрират в цялото в доста различно звучене,

от тяхното виждане и чуване сами по себе си. Така ухото се научава да се диференцира от окото в съвсем нови хоризонти и перспективи. В работата се цитира много важна констатация, че „веднъж придобили слухови навици да се фокусират в детайлите, студентите продължават със синергичен аналитичен подход, чиято цел е да се съберат и интегрират слуховите атоми в синергетични структури на по-високо ниво, придобиващи свойства, различни от тези на по-малките части“ (Вж. Tsabary 2015), а също така се стига до извода, че „при добиването на навици за подобно структурно слушане учащите развиват способност за бърза ориентация и „превключване“ от процес на сегментация към интегриране, както и за изграждане на перцептивни хипотези при нови слухови ситуации” (с. 206).

В подраздела „Слухов метод върху сет-теорията. Майкъл Фридман” още в заглавието е декларирана т.н. сет-теория, за която в последствие не се споменава никъде в текста като за теория на редовете (множествата), все едно че се подразбира. От гледна точка на новаторството, актуалността и иновативността би трябвало самата теория да се разясни в най-общ вид, най-малкото защото стои в заглавието на подраздела.

При интегративните методи българската солфежна школа отново е поставена на световно равнище чрез метода на Пенка Кадиева на слушане със съпровод. На стр. 224 не става ясно за терминологията на пианиста Валтер Гизекинг ли става въпрос, а на стр. 228 се говори за „мелодичен слух”, докато на всички останали места – за „мелодически слух”. Дали има някаква принципна разлика или това е само формално несъответствие?

В методиката на Людмила Масльонкова виждаме „синтез от подходи”, който забелязваме като предпочитание и в трета глава като практическа част от „комплекс упражнения за развитие на слуха за многоглас във връзка със съвременната музика”. Това показва, от една страна, много добра информираност, а, от друга – натрупания опит на докторантката

Теодора Димитрова, чрез който се избират средствата за постигане на максимален резултат. В подобен контекст е и подразделът „Съвременни технологии в обучението по солфеж“, където, „независимо обаче от всички предимства на технологиите не бива да се забравя, че музикалните дейности все пак са и емоционален процес, който в никакъв случай не може да бъде оценяван от машина!“ (с. 248).

В трета глава блестящо се демонстрират опитът и компетенциите на докторантката по отношение на солфежната практика, което е особено важно, защото в крайна сметка това е крайната цел на една образователна и научна степен – преподавателят да достигне такова ниво на компетентност и умения, с които да може успешно да обучава учениците и студентите, като ги довежда до максимални резултати спрямо техните възможности. Тук проличава, от една страна, познаването на различните практики и методики, а, от друга страна, се демонстрират собствени упражнения, съобразени с определени методики. Освен това примерите са особено актуални в богат спектър от съвременни автори – от класиците на ХХ век до постмодерни композитори от ХХІ век, от примери от живата музика до методически задачи от солфежни педагози и теоретици. Не на последно място искам да спомена за последователното и принципно стъпване върху традицията в българската солфежна школа: от вече посочените български методи на световно ниво до най-новите достижения в областта – например трудовете на научната ръководителка на Теодора Димитрова Ангелина Петрова.

Авторефератът напълно съответства на цялостния труд, като достоверно и точно го представя в съкратен и редуциран вид.

Смятам, че докторската работа на Теодора Димитрова на тема: “Методи на многогласно слухово обучение чрез съвременна музика” е на много високо ниво и с оглед на изискването за присъждане на научна степен “**доктор**” напълно я подкрепям и съм **за** нейната кандидатура.

Написал рецензията: доц.д-р Андрей Диамандиев:

София 2.11.2018 г.