

РЕЦЕНЗИЯ

от проф. д-р Наташа Япова, НМА „Проф. Панчо Владигеров“

за дисертационния труд на Мила Наумова *Словото и музиката на Филип Николай (1556-1608) и хоралната традиция*
(направление 8.3. – „Музикално и танцово изкуство“)

Дисертационният труд на Мила Наумова е един от успешните примери за научна разработка, приложила начин да представи изследователския обект тъкмо *музикалноисторически*. Доколкото последните десетилетия – по причини, отнасящи се до философията на историята – са особено рефлексивни относно историческата, респективно музикалноисторическата методология, подчертавам специално, че дисертантката е разрешила целесъобразно и добросъвестно сложната задача да построи оптическа установка, съответна и релевантна на онова, което ще изследва. Тази установка е конструирана така, че да не предоставя никакъв вид предопределена „историчност“, а да следи самия обект в неговата смислова темпоралност, в концентричната обхватност на множествените му времеви наличности.

Самият обект – това са хоралните образци на подвижника на реформираната църква Филип Николай, една твърде влиятелна в посланията си личност, синкретично обхващаща теологичната, поетическата, композиторската, литургичната, етико-нравствената активност. Разпространени в широко географско пространство в своята съвременност,

тези образци неугасващо пораждат композиторско творчество в „голямата музика“ (по Шьонберг) през всички последвали исторически епохи и стилове между XVII и XX век. Спрямо такъв обект дисертантката е провела две генерални изследователски линии: 1) откриване и анализиране на позициите и доказателствата относно произхода, вариантите и атрибуциите на хоралните съчинения на Ф. Николай и предлагане въз основа на тях на собствени хипотези за броя и съдържанието на музикалните му произведения (както е формулирана втората глава); и 2) проследяване на вграждането на тези съчинения като един своеобразен „исторически“ *cantus firmus* (бих го нарекла *cantus firmus* от втори род, в смисъла на обща тематична основа) в произведенията на сакралната музикална традиция от Бухстехуде и Бах през Менделсон, Брамс и Регер до Дистлер.

При синхронно-диахронната картина, която се очертава при такъв подход, обектът не се представя през класическото понятие за континуитет, а чрез възпроизвеждане „пак и пак“ на неговия христологичен смисъл в хоралната форма, смисъл, шестващ независим от превратностите както на социалната, така и на музикалната история, ако мислим последната като промени в стилове и техники: *„При анализа на избраните произведения се вижда приложимостта на контрастно-мотивната структура на песните на Николай към доминиращата линия на епохата – stile fantastico при Бухстехуде, имитационно-фуговата при Бах, романтичната песенност при Менделсон, късноромантичната пластова Durchkomposition в разширената тоналност при Регер, минимализма и пантиатонизма при Хуго Дистлер.“* (с.

Съобразно с този подход, разделът „Исторически увод“ е напуснал конвенционално възможните за подобни заглавия контекстуално-описателни съдържания, за да може още тук дисертантката да застане със своя собствена

теза относно парадоксалната свобода на сакралната композиция по отношение на най-разнообразните ѝ техники в епоха, характеризираща се с изобилно издаване на каталози със забранени книги. И ако твърде много знаем от писанията за раждането на личността, свободата и индивидуализма от духа на протестантството, то Мила Наумова засвидетелства *музикалните основания* на самия този дух на протестантството – което намирам за неин принос в хуманитарната мисъл (тук добър пример, предложен от дисертантката, е парадоксът на творческата и финансова свобода на Ласо въпреки фигурирането на негова композиция в издадения „Каталог на забранената музика“ и следенето му заради „богохулни композиции“ – вж. с. 14).

Отново „пред скоби“ – в началото на първата глава – Мила Наумова изказва още една дръзка теза – за ролята на пиетизма за музикалното интериоризиране на религиозното чувство, въплъщаващо в безбройни химни *„една мистична вътрешна връзка с Исус Христос“* (с. 22), въввлечено в творчеството на църковните майстори до Бах и продължило да се проявява в западната музикална традиция и до съвременността. Уточнява се, че във времето на Николай самото понятие „пиетизъм“, мислено като теологическо течение, още липсва, но е налице европейската „пиетична нагласа“, мощно разраснала се в т.нар. „популярен пиетизъм“, изразена отчетливо в творчеството на Бах. Защиства се тезата, че тази нагласа е навлязла не само в ортодоксалното протестантство, но дори в католицизма – тъкмо чрез религиозната музика и поезия с тяхното *„интимно, топло, нежно отношение към Исус ... поради култа към светците и признаването на техния индивидуален мистичен опит“*. (с. 21). Като приемам тезата на Мила Наумова за влиятелната пиетистка нагласа, илюстрирана от нея с марша по „станции на разпятието“, се изкушавам да добавя своята подкрепа с

музикалният ход по *via dolorosa* в първия хор на Баховия *Матеус пасион* със съпричастното преживяване-приближаване до Иисус.

Изведена е хроника на живота и теологичното творчество на Николай до трактата му *Огледало на радостите на земния живот*, в чийто край са публикувани неговите два хорала с текст и музика „Как хубаво свети Зорницата“ и „Събудете се“. Лично аз с удоволствие и любопитство се запознавах с „разследването“ на М. Наумова и нейното каптиране на голямо количество извори – първични и вторични, относно влиянието на пиетизма върху творчеството на Николай; относно датирането на *Събудете се* не през 1597, а през 1596 г. и вероятната връзка на хорала с трактата от същата година *Предсказания за деня на Страшния съд*; със затаен дъх следях представената спекулативна математика на Николай в *Chronologia sacra*, базирана на библейски изчисления, толкова важна и в цялата следваща барокова музикално-реторична символика, чийто отглас звучи в също така спекулативната математика на Рамо с нейния „универсален принцип“; или ужаса в Николаевия *Призив за покаяние*, за което дисертантката намира като „най-удачен етикет“ Лутеровото *Simul justus et peccator* (с. 45-46) и което според мене може да разреши фрапиращото за светския слушател стъписване пред Баховия хорал *Alle Menschen müssen sterben* от кантата 162.

Самият трактат *Огледало на радостите* е представен в цялостното му съдържание с превод на всичките глави. Знаещият читател ще намери в техните заглавия и *радостта*, и *ангелите* и *любеция Бог над небето* – идиоми в европейския хуманизъм, които стоят и в Баховия *Jesu, meine Freude*, и в Гьотевия „Фауст“, и в Бетовеновата Девета с нейната радост, стоящия пред Бога Херувим и любещия Отец над звездите (*Freude, Cherub steht vor Gott* и *überm Sternenzelt muss ein lieber Vater*).

Втората глава е дълбоко археологическо проучване на хоралното наследство на Филип Николай. Допитвайки се до множество извори – вторични и първични – ранни издания на Николай, последвали преводи на теолога-проповедник, съдържащи и песните му, но така също всевъзможните предшестващи архетипи на тези песни, разпространени още преди Николай и вариантното пътешестващи из Германиите и извън земите им, анонимно или под друго авторство, в песенници или в дълга устна традиция, преминаващи през времето мелодически фигури и словесни формули, но също и твърди стихотворно-музикални форми. В това отношение Мила Наумова е проявила удивителна разследваща интуиция, като педантичен криминолог е подложила различни хипотези на съмнение, отхвърляне или приемане. Съпоставила е например и е открила, че вариант на текстовото съдържание на песента „*Въпреки ада/аз искам да извира радост*“ (*Trotz der Hellen*), пята от сестрата на Николай, се среща като трети куплет на Баховия мотет „Иисус, моя радост“, където, както е известно, звучи хоралът на Крюгер с текста на Йохан Франк за това, че *въпреки ужаса от смъртта*, грехопадналият „*стои и пее*“. Така е реконструирана семантичната верига на хоралната идиоматика през времето. (След тази разследваща податка от Мила Наумова ние не можем да се съмняваме кои точно са Бетовеновите „фанфари на ужаса“ и защо „въпреки“ тях новата песен е радостна.)

Тук са хипотезите относно т.нар. полемични песни на Николай, публикувани само с текст, за който – както детайлно обяснява дисертантката – е използвана практиката да се пеят *Im Thon*, т.е. да се „нагласяват“ спрямо съществуващи мелодии. Оценявам като изключително целесъобразно и адекватно за изследването привличането на метода, който Стоян Джуджев прилага спрямо песенните варианти в българския музикален фолклор, образуващи се „*чрез кръстосване и интерференции на мелодии и текстове*“,

само на мелодии, ритмопеи, натрупване на мотиви, „едно непрекъснато преминаване на мелодиите една в друга“ – е цитираният извод на Джуджев (с. 59).

При избора на подход спрямо фолклора Джуджев стъпва върху прилагания в европейската етномузикология компаративен, но също и върху „биологичния“ метод, очевидно добре осъзнавайки, че те са адекватно работещи и спрямо неговия обект – българския фолклор. Привличането на Джуджев, което първоначално може да ни изглежда като елипсис, се аргументира солидно при Мила Наумова като напълно оправдано, доколкото хоралната традиция в реформационната епоха идва, за да превърне всичко, което се е пеело по къщите на хората (т.е. като фолклор), в музика на новата църква, различна от официалното латинско католическо пеене: припомням, че в известната си „Възхвала на музиката“ – *Encomion musices* – Лутер апелира да се привлече това, което се пее, за да не се отстъпи „нищо една хубава мелодия на дявола“ („Възхвалата“ е цитирана от Мила Наумова на с. 132). И тъкмо върху Джуджев, а не върху предшестващите го европейски изследователи се опира Мила Наумова, навеждайки ни на мисълта, че въпреки прословутата „самобитност“ на нашия фолклор, всъщност тя е задвижвана от универсални творчески принципи, че в основата на фолклора ни стои изначален и всеобщ начин на възникване и разпространение. Смелият мисловен скок на Мила Наумова всъщност е напълно аргументиран ход: този начин тя вижда като универсалния начин, по който „пътуват“ мелодиите във всяко творчество, където се прилага принципът на центонизация – т.е. работа с готови формули-центони – както в текста, така и в мелодиите. Този универсален начин във вече професионализираната западна музикална традиция поражда и утвърждава рационално понятизирани практики като пародия, контрафакта, преработка, парафраза и т.н.

Ако заемем противоположната гледна точка обаче – не към изтъкване на приликите между хоралната традиция и българския фолклор, а обратно – към извеждане на разликите, ще видим като такава онова християнизирание на Запад, което извежда светската рицарска лирика към христологичните ѝ еквиваленти и което прави от „моята дама“ „Notre Dame“ (Богородица), от „последния трувер“ Машо – автор на месата „Notre Dame“, от мотета на Ласо към „любимата Ана“ – въззов към Христос (вж. с. 13-14 от дисертацията) и от „последния минезингер“ (с. 53) Николай – пламенен проповедник теолог. От своя страна, всичко това може да бъде оттук насетне доказателство, че известното ни като Бахова практика пародийно използване на една и съща музика със светски и с духовен текст означава не само композиционна технология, а възможност за възходжане-освещаване на земните дела или обратно – снисхождане на благодатта.

Дълбинно археологическо изследване е проведено и спрямо единствените останали и с текста, и музиката си песни на Николай, наричани кралят и кралицата на хоралите. Привлечени са множеството хипотези и тези относно изворите на текстовете и мелодиите, цитирани са мелодиите пародии и контрафакти. Мелодическите архетипи са представени със съвременната им нотация (когато е било възможно тя да се издири – с. 113) и в съвременен нотопис, коментирани са критериите на приложимост – прозодия, реторика, звукова живопис (Tonmalerei), ритмически похвати.

Привеждайки хипотези на химнолози и музиколози, проследявайки назад пътя на *Зорницата*, „кралицата на хоралите“, към трубадурите и минезингерите (към Ешенбах) и аналитично сравнявайки три текста – на светска песен, псалом 45 (според протестантската Библия) и Николаевия хорал, Мила Наумова застава зад заключението, че Николаевият текст представлява първоизточникът, а светската песен е пародиен опит (с. 138).

Коментирани са съществуващите хипотези и за мелодическите връзки и заемки, разкриващи дълбокото историческо присъствие на центонизационния подход и баланса между него и музикалното авторство – в смисъла на това, което то е означавало през различните векове. Въз основа на изказваното в продължение на вековете и чрез сравняване на първични извори дисертантката провежда свое музикалнофилологическо проучване, разкриващо съграждането на музикалноезикова идиоматика и мултиплицирането ѝ в звучащата западна музикална традиция извън конфесионалните граници (тук е и католикът и масон Моцарт с неговата висока оценка за протестантската *Зорница* – с. 118). Заедно с Конрад Амелн в труда се отстоява позицията, че: *„на разположение на съчинителите е имало богати залежи от открояващи се формули, от които те – съзнателно или несъзнателно – са черпели... но би било също неправилно допускането, че такова съвършено творение като Зорницата, което и до днес не е загубило своето въздействие, би могло да възникне като просто съчетание на подобни мотиви“* – с. 141.

Подобна археология на словесните и мелодическите пластове е изведена и спрямо „краля на хоралите“ *Събудете се, гласът ви вика*. Приведена е богословската херменевтика на химна като предупреждение за Страшния съд, към която се прибавя и реконструкцията на оригиналния текст с предполагаемото антифонно участие на роговете от крепостните стени. Оценявам като приносен в изследването с полза за музикалната историография раздела за музикалната „роля и значение на нощните стражи в Европа“ (каквото е неговото заглавие – с. 145). Всичко това индуцира семантични лъчи в пластове на музикалната култура (аз виждам така осветени например Моцартовият Реквием с *Tuba mirum* или Малеровата Седма симфония с Марша на нощната стража във втората част).

И още един принос има важно методологическо значение за научния жанр „музикалноисторическо изследване“ – това, че иманентно-музикалните синхронни анализи на композирани върху двата хорала на Николай творби от XVII до XX век (третата глава на дисертацията) са разположени в диахронен план в линията на *променящите* се музикални стилове със съответната им *променяща се* хармоническа организация при *запазена константност на полифоничните техники на работа* с хоралния *cantus firmus*. Самите произведения представят разнообразни музикални жанрове – от ораторията и кантата до мотета или фугата.

Актуалността на едно историческо изследване не е в неговия подалечен или по-близък във времето обект, а дали е задържан този обект в ценностната скала на момента (защото, известно е, че историческият разказ обслужва това, което *е*, а не онова, което *е било*). В релавистично настроеното ни *днес* изследването на Мила Наумова извежда музикалноисторически един обект, имал векове наред значението на абсолютна ценност. С удържането на тази ценност дисертацията има своето етическо послание. Тя ни казва, че без историческата константа на *въплътената в слово и звук спасителна будност и радост* ние преставаме да знаем кои сме, откъде идваме и къде отиваме.

Тази идентификационна опора стои в основата на избора на темата и на поставените изследователски цели, за постигането на които Мила Наумова е изковала своя оригинален научен метод. Работата е впечатляваща със своя обем, научен апарат и приложения и с това, че предлага идеи и подходи, които биха могли да бъдат полезни както за музикалноисторическата, така и за фолклорната наука.

Справката за приносите е коректна, отговаряща на постигнатото; авторефератът съответства на дисертационния текст; по темата на

дисертацията е налице необходимият брой публикации в специализирани научни издания.

Предвид изтъкнатите важни цели и ползи от изследването на Мила Наумова, научния интерес, който то генерира, и това, че ни заставя да се *вслушаме* в съзиждащите европейската музика мелодии, гласувам убедено да ѝ бъде присъдена образователната и научна степен „доктор“.