

## РЕЦЕНЗИЯ

от проф. д-р Наташа Янова

относно конкурс за заемане на академичната длъжност **доцент** в професионално направление 8.3. Музикално и танцово изкуство (история на музиката) към катедра „История на музиката и етномузикология“ в НМА „Проф. Панчо Владигеров“, обявен в ДВ, бр. 75/24.09.2019 г.

Единственият кандидат, подал документи за участие в обявения конкурс, е д-р Илия Димитров Граматиков. Настоящата рецензия е написана в изпълнение на заповед Рд-09-505/21.11.2019 на Ректора на НМА.

Представеният комплект документи и материали е в съответствие с публикуваната обява за конкурса, със *Закона за развитие на академичния състав в Република България, Правилника за неговото прилагане и Правилника на НМА за прилагане на ЗРАСПБ*. Кандидатът отговаря на минималните национални изисквания за заемане на академичната длъжност „доцент“ в професионално направление 8.3. – Музикално и танцово изкуство.

Д-р Илия Граматиков завършва едновременно две специалности в ТКДФ на НМА – История на музиката и Хорово дирижиране. През 2011 става редовен докторант по история на музиката в Академията. През 2013 г. , по програмата ЕРАЗЪМ, специализира в Университета за музика и изпълнителско изкуство във Виена. Този университет го номинира и той е избран за участие в международната програма за докторанти и специализанти *Roche Continents – Youth! Art! Science!* в рамките на Международния музикален фестивал в Залцбург. През 2015 г. Илия Граматиков защитава дисертацията си на тема „Пасионът през втората половина на XX век: композиторски решения на литургичния жанр“ и от същата година е асистент към Катедрата по история на музиката и

етномузикология в НМА. През 2016 г., след успешно издържан конкурс, е назначен на академичната длъжност главен асистент.

Като млад учен, д-р Граматиков е разпознаваемо лице сред хуманитарната научна и художественотворческата общност на България. Той е артистичен директор на Международния фестивал за съвременна клавирна музика *ppIANISSIMO*, гост-лектор е в магистърската програма „Изкуства и съвременност“ на СУ „Климент Охридски“, с изключителна популярност се ползват неговите публични музикологични лекции върху явления от историята и съвременността на музикалното изкуство (организирани от Гьоте институт, Полския културен център, Културния център на СУ „Климент Охридски“, Софийската опера, Първа евангелска църква, сдружение *The Fridge*). Изявява се и като хоров диригент – ръководител е на хор „Морфова – Прокопова“.

Изследователският интерес на представения хабилитационен труд на д-р Граматиков, озаглавен *„Инструменталните концерти на Георги Арнаудов: сюрреалистични препрочити на музикалната история“*, е насочен към едно изключително ярко име в българската музика, композитор, чието творчество се изпълнява и записва в географските дължини от Канада до Китай. И ако достигналият творческа зрелост изтъкнат композитор Арнаудов така и не е получил голямата си биография тип „живот и творчество“, причината е обективно-историческа: както ни напомня Далхауз, още през ХХ век *„времето на монументалните биографии както в историята на музиката, така също и в тази на изкуството или на литературата е безвъзвратно отминало“*<sup>1</sup>. Особеност на изследването на Илия Граматиков е, че той е направил монументално изследване върху примера само на един от многобройните жанрове на композитора – инструменталния концерт, като

---

<sup>1</sup> *Dahlhaus, Carl. Beethoven und seine Zeit. Laaber-Verlag, 1987, с. 7.*

избраното обширно множество аналитични аспекти, синоптично съпоставени или функционално субординирани, е въвел в изградена стройна музикологична система, даваща му достъп и възможност за верификация на резултатите и изводите.

Нека си помислим как се създава в днешно време такава музикологична система, която да осигури съответен и релевантен подход към съвременен композитор, при условие, че съвременният композитор винаги сам поема *своя собствена отговорност за начина на организиране на своя тонов материал*. Или, както метафорично го е изразил Волфганг Рим: „Композиторът, самият той, е *основният тон* на своята музика“<sup>2</sup>. Ако липсва предустановена интерсубективна звукоорганизираща система (или композиционна техника), която да породи също така предустановена интерсубективна музикологична система като референция и реакция за аналитичен достъп (както е в класическата ситуация, но и при тоталния структурализъм), музикологът днес се оказва в аналогичното положение на всеки път *поемащ собствена отговорност* за избора на изследователски подход, равнища, аспекти, понятийна система спрямо субективността на композиторския „основен тон“.

Отговорността, която поема Илия Граматиков, е да създаде такова мащабно проучване на Георги Арнаудов, което през фокуса на инструменталните му концерти и с помощта на оригинално построена оптична музикологична установка да даде видимост на композитора в неговия духовен живот като историческо явление. Неадекватната днес романтически тип биография, именувана често „живот и творчество“, която във времето на романтизма е целяла да даде цялостна представа за

---

<sup>2</sup> Вж.: *Gieseler*, Walter. Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Tendenzen – Modelle. Ed. Moeck Nr. 406b. Moeck Verlag Celle, 1996, S. 4.

музикалният творец, се е преобразувала в такава разработка, която по индуктивен път – тръгвайки от частното специализирано изследване – да създаде пълноценна картина, дълбинно каптираща и насочено водеща множество познавателни извори, проблематизираща и назоваваща всеки композиционен жест, изграждаща автентичен понятиен апарат, способен да я „озвучи“ музикологично. Такава разработка, която, въз основа на изследване на един специализиран обект, реконструира в цялостна картина дадено композиторско творчество като музикалноисторическо явление, имаме пълното основание да определим като историко-музикологична.

В епоха на философски скептицизъм по отношение на „големия исторически разказ“ Илия Граматиков показва метод, в който инструменталният концерт, като жив герой, роден някъде в старина, от много генетични източници, тръгва да шества из музикалната история, в нейните институции, общества и общности, придобивайки разни образи при разни композитори, приспособявайки към себе си форми, структури и техники, но винаги легитимирайки се тъкмо като инструментален концерт. Легитимността му при Арнаудов е изследвана и потвърдена в труда на Граматиков със скрупулозна детайлност, всеки индивидуален авторски жест, всяка мисловна инвенция е разчетена спрямо възможните граници на жанра. Адекватността на изградения метод на Граматиков спрямо проучваното явление е подчертано от изследователя и чрез формата на изследователския текст, който възпроизвежда типологичната структура на архетипния бароков концерт. Главите, разделите и подразделите на Граматиковия труд са озаглавени в съответствие с легитимиращата *concerto*-то структура (с епизоди, ритурнели и каденци). Зад тези външни очертания обаче стоят дълбинно разкривани тектонични слоеве: от философския и културологичния през социологическия (и музикалносоциологически),

литературния, литературно-научния и изкуствоведския до иманентно-музикалния, представящ музикалната теория в различните ѝ аспекти. И този вертикален срез се оказва *вътрешно-изоморфен* на Арnaudовите музикални палимпсести (както ги определя изследователят), наслагващи едно върху друго времево различни музикални идеи, материализирани в песнопения, музикални трактати, табулатури, литературни образи, жанрови и тематични идиоми. Всичко това – изведено с думите на Граматиков, създава *„тоновата бродерия, формираща неповторимия облик на творческия стил на автора, (пре)прочитащ, (пре)осмислящ, тълкуващ, адаптиращ и реконтекстуализиращ най-разнообразни изразни средства и композиционни похвати от най-различни пластове на историята, за да ги преобрази, съвмести и надгради в единен музикален наратив от първо лице, изписан като звуков палимпсест, в който между редовете на авторския текст прозират следите на някогашните записи и преписи от миналото.* (I, с. 119).

Всеки слой на изследователския срез на Граматиков се оказва представен с опора върху многобройни – колкото фундаментални, толкова и съвременни – библиографски извори, представящи различните аспекти и съставляващи една на пръв поглед мултидисциплинарна картина. Само на пръв поглед обаче. Защото от тази първична мултидисциплинарност Граматиков се изкачва на всеобзорна (метааспектна) позиция, от която композиционното явление се вижда тъкмо *музикалноисторически* – като исторически осъществена възможност на музикалното да се осъществи. Изтъквам тази изследователска стратегия, изведена в *цялостен метод*, който от своя страна *се разслюява в частни подходи*, като изключително приносна в музикалната наука.

Вече споменатата вътрешна изоморфност на метода спрямо обекта е също така приносна: ние се вираме в *осъществения начин*, по който

инструменталният концерт живее в творчеството на Арнаудов чрез *осъществения начин*, по който изследователят изследва исторически пътя на Арнаудовото осъществяване на инструменталния концерт. Привеждането на най-съвременните тези и хипотези относно етимологията на думата, озаглавила *concerto*-то, заедно с извървения от жанра дълъг път на търсене на собствената му жанрова норма (I, с. 84 – 119) наслагва в успоредна плоскост извървяването на самия този път от Георги Арнаудов: *„По отношение на структурирането на тематичния материал и префигурирането на съставлящите го мотивни орнаменти Арнаудов отново следва примера на старите майстори. Придържайки се към категорично заявения двойно ретроспективен подход, той гради материала не само чрез препрочити на определени (квази)цитати от вокални източници, но и посредством игра с типичните за бароковия инструментален стил музикални идиоми – ритмизирани повторения върху един и същ тон, гамовидни пасажки, арпежи по диатонични тризвучия, подобни на украшения фигури и пр. интонационни формули, първоначално разработвани от представителите на болонската школа в тромпетните концертатни композиции и по-късно повсеместно припознати в практиката (stile tromba), особено в концертатните опуси за солиращи струнни инструменти“* (I, с. 117 – 118).

В момента, в който след описаната тройна диахронност (на музикалната история, реконструирането ѝ от композитора и изследователското извеждане на това композиторско реконструиране) трябва да бъде изведен композиторският стил, се налага да бъде въведен музикологичен понятиен апарат. В епохата на всеки път оригиналните композиторски „основни тонове“ (по Рим), мислени като собствени системи, такъв винаги съответстващ им апарат не се намира на разположение отвън. В случая Граматиков е трябвало да прояви музикалнонаучната откровеност да

изгради апарат, който да бъде в състояние да назове, типологизира и характеризира присъщия на Арнаудов композиторски стил и от една страна, да бъде верен на обекта, от друга – да не противоречи на своята собствена системна логика. Чрез такъв апарат структурните единици, техните взаимодействия и функционирането им са назовавани по начин, способен още в текста да застави изследваният материал да „зазвучи“, например: *„Важно е да се поясни, че използвам понятието централен тон с оглед на функцията на тези тонове в музиката на Арнаудов като претендиращи за надмоцие гравитационни центрове, около които центробежно и центростремително бива завихрян предимно диатонично мисленият тонов материал. С тази си роля централните тонове в творбите на Арнаудов се различават от основните тонове на дадени тоналности или на устойчиво фигуриращи модуси, задаващи определени йерархични звуковисочинни отношения“* (I, с. 47); *„На свой ред изгражданата с предимно диатоничния тонов материал звукова тъкан се разгръща главно в два фактурни пласта (често с различни централни тонове), наричани в настоящото изследване мелодически и бурдонен, чиито подразбиращи се от названията роли в конкретния случай на *Concierto barroco* са ясно диференцирани, съответно във високия и в ниския регистър на фактурата.“* (I, с. 47). Въвеждат се понятия в специфичното им отношение към обекта („хетеромодалност“, „модална променливост“, „мотивни орнаменти“, „адитативен принцип“, „изоморфен и рекурсивен принцип“ и др.), което изключва типологизирането на този обект според несъответстващи му готови системи или проекции на актуалното.

Необходимо е да заема позиция и относно коментара и прилагането на повсеместно употребяваното и вече изгъркано понятие „постмодернизъм“. Граматиков ни припомня известното положение, че *„До днес няма консенсус*

между специалистите от различните хуманитарни области относно това какво всъщност е постмодерното и към какви аспекти на културата се отнася“ (II, с. 182). Отпращайки ни към основната библиография по въпроса, той предпочита да използва изразите „постмодерна нагласа“ или „постмодерно творческо поведение“. А като резюмира въз основа на изворите постмодерното виждане на света и човека отвъд историчността, прогреса и авангарда, той ни насочва и към социологията на медийния възход (II, с. 194 – 196): „Красноречив пример за турбулентния хаос в съотнасянето на постмодерността към историята са медиите, запазени марки на постмодерните времена – радиото, телевизията и комерсиалната киноиндустрия (изключвайки от нея киното като изкуство). В тяхната продукция основни формиращи принципи са именно колажът от хетерогенни исторически отломъци и пастиишът от плуралистични стилове, техники и стратегии, пораждащи фрагментирани и/или симултанни транс- и аисторични продукти, които заливат и дори давят потребителя в океан от неструктурирана информация“ (II, с. 195). Този възход Петер Слотердайк, свързва с маргинализирането на хуманитарния модел, в който литературата и изкуството са осъществявали по-рано обществения синтез: „Чрез налагането на масовата култура от медиите в света след 1918 г. (радио) и след 1945 г. (телевизия), а още повече чрез съвременните революции на мрежово обвързване, съвместното съществуване на хората в днешните общества е поставено на нови основи. А тези основи, както лесно може да се покаже, са категорично постлитературни, постепистемологични и следователно постхуманистични“<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Слотердайк, Петер. Правила за човешкия парк. Отговор на писмото на Хайдегер „За хуманизма“. – В: Социологически проблеми, 2006, № 1-2, с. 23.



Търсейки мястото на Арнаудов в описаната ситуация, Граматиков го намира в композиторското възхождение към *„метаисторичните препрочити на историята, на отвъд- и над-историчните опити за екстрахиране на вече изпитаното от нея, опити за превръщането му в художествена абстракция – творчески метод за музикален тип историзиране на самата историчност, за преосмислянето ѝ [...] чрез симптоматичните за произведенията му сюрреалистични препрочити на миналото“* (II, с. 203).

По такъв начин – и ние сме убедени в това, прочитайки Граматиковото изследване върху Арнаудов – предизвестяваният периодично край на историята, на философията и на изкуството не се състоява в отделената, маргинална култура, принадлежаща на една малка, също така маргинална спрямо социалния мейнстрийм общност, към която принадлежи и Арнаудов и за която *sui generis* твори. Сюрреалистичното тогава – и с това е извлечено и основанието за избраното заглавие на хабилитационния труд на Граматиков – е в отношението към състоялата се реално на несъстоятелната днес история: *сюрреалистичните препрочити на миналото в Арнаудовите инструментални концерти го представят като звуков паноптикум, като „звуков еквивалент на Борхесовата вселена, описана като безкрайна библиотека във вечността – едновременно измежду и отвъд историята“* (II, с. 210). С привеждането на тази алегория Граматиков ни заставя да я чуем при Арнаудов в неговите *„причудливи истории, възникнали в творческото му въображение от провокиралите го текстове, образи, звуци, места, случки и какво ли още не сред откритото из етажите на историята нагоре и надолу по витата стълба или из посоките на света по неизбродимите пространства с рафтове на тази вселенска библиотека“* (пак там).

Целесъобразно според адекватния и релевантен спрямо обекта изследователски подход, Граматиков е инкрустирал в големия разказ за

инструменталните концерти на Арнаудов малки разкази за изминатия път на историческия инструментален концерт – един вече музикологичен предпочит на този изминат път. Особено силно е присъствието на такъв малък разказ в третата глава, посветена на тройния клавирен концерт *Barocus ex machina*, който ни показва какви са били възможните извори и направените избори от композитора. Почиващ върху най-нови и авторитетни вторични източници, този малък разказ оживява „хероите“ на клавирното изкуство през вековете, музикално пресъздадени като такива и в Арнаудовия музикален паноптикум.

Изследването, посветено само на инструментално-концертния жанр на Арнаудов, съдържа 400 стандартни страници, вплитащи наблюдения и тези, тематични екскурси и поетични отклонения и съграждащи пълнокръвен образ на сътворения инструментален концерт и на творящия музикален герой на нашето време.

С аргументите, изтъкнати в тази рецензия, както и позовавайки се на авторитетното му име като музикален учен, на неговата изследователска активност, на методологическата му рефлексивност, проявяваща се и в лекциите му по история на музиката в Националната музика академия, защитавам високата си оценка за многостранната дейност на **д-р Илия Граматиков** и **убедено препоръчвам той да заеме академичната длъжност „доцент“**.