

**АКАДЕМИЯ ЗА МУЗИКАЛНО, ТАНЦОВО И ИЗОБРАЗИТЕЛНО
ИЗКУСТВО „ПРОФ. АСЕН ДИАМАНДИЕВ“ - ПЛОВДИВ**

ФАКУЛЕТ „МУЗИКАЛНА ПЕДАГОГИКА“

КАТЕДРА „МУЗИКАЛНА ПЕДАГОГИКА И ДИРИЖИРАНЕ“

ДИАН БОРИСЛАВОВ ЧОБАНОВ

**ПОДРОБЕН АНАЛИЗ И ДЕТАЙЛНО СТРУКТУРИРАНЕ НА
АРХИТЕКТУРАТА НА МУЗИКАЛНАТА ФОРМА ПРИ
РАБОТА НА ДИРИГЕНТА НАД ПАРТИТУРАТА**

АВТОРЕФЕРЕФЕРАТ

на дисертационен труд за присъждане на образователната и научна степен „Доктор“
в професионално направление 8.3. „Музикално и танцово изкуство“, специалност „Музикознание и
музикално изкуство“

Научен ръководител: доц. Кирил Чапликов

ПЛОВДИВ, 2020

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на заседание на катедра „Музикална педагогика и дирижиране“, факултет „Музикална Педагогика“ на Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – гр. Пловдив.

Дисертационният труд е в обем от 75 страници и е структуриран в увод, три глави с примери, изводи и заключение, приноси на дисертационния труд, публикации по темата и литература от 20 заглавия (на немски и английски език).

Материалите за защита са на разположение в библиотеката на АМГИИ, Централна сграда, ет.1, ул. „Тодор Самодумов“ 2.

СЪДЪРЖАНИЕ

Увод.....	стр.4
Глава първа: Музика и пространственост.....	стр.5
Глава втора: Методология на музикален микроанализ	стр.9
1. Двоичен код.....	стр.9
1.1. Информатика, двоични системи	
1.2. Бинарност и Музика	
1.3. Диадите във философията и естетиката	
1.4. Бинарен метод на музикален анализ, Нововиенска школа	
2. Бинарен музикален анализ	стр.13
2.1. Пространственост в музиката	
2.2. Структурна многопластовост	
2.3. Многоизмерност в музика	
Глава трета: Музикален преход. Пропорция. Специфики на Виенския класицизъм.	стр.23
1. Преход, пропорция.....	стр.23
2. Неписани темпови и пропорционални специфики на Виенския Класицизъм и техни изследователи.....	стр.24
3. Основни традиционни темпови и метрически пропорции, наследени от Ренесанса.....	стр.27
4. Темпови и пропорционален диригентски анализ, методология, примери.....	стр.28
Заклучение, приноси	стр.34
Цитирана литература	стр.37

УВОД

Настоящият труд има за цел да представи различни аналитични методи, използвани от диригента при работата му над партитурата; методи, които да спомогнат за възможно по-обективно разбиране и оттам - структуриране на музикалната материя. Целта е обхващане на музикалното произведение като органична цялост, което да доведе до естественост (при спазена коректност) на неговата интерпретация.

Методите са с известна претенция за универсална приложимост към образци от музикалната литература от Ренесанса до нашето съвремие, може би с изключение на някои високо специфични феномени в новата и най-новата музика. Екскурсите от гледна точка на математика, геометрия и пространствени изкуства позволяват разглеждането на музиката не просто като времеви вектор, т. е – еднопосочно и необратимо, единично протичане на времето, но като съвкупност от вектори, чието взаимодействие организира музикалния процес в многопластови взаимосвързани йерархични структури.

Този многоизмерен поглед върху музикален обект (композиторската мисъл, станала споделима чрез обективирането и в партитурен вид - като интенционален предмет според Роман Ингарден), който става възможен след прилагането на конкретен дедуктивен метод, създава ясна подредба на музикалните елементи, и при тяхната индукция позволява изграждането на виртуална *триизмерна* проекция на музикалния обект.

Монохордът на Питагор, прогресията на Тимей, редицата на Фибоначи, бинарният код, диадните релации, „застиналата музика“ на Шелинг, пра-растението на Гьоте, пра-формата на Ратц, въображаемото материализиране на звука според Курт, тесерактът в многомерната геометрия, теорията на суперструните, обединяваща всички частици и фундаментални сили във вселената – всички тези представи, понятия, теоретични конструкти и инструменти и от различни сфери на науката, от различни епохи на естетиката и философията са ракурси към комплексното възприятие на музиката; съответно - инструменти за анализ, код за нейното разбиране, отправни точки за възпроизвеждането ѝ.

Пространственият характер на музиката, показан чрез бинарен многопластов аналитичен метод, от една страна, и закономерностите в нейната

пропорционалност, от друга, са есенциалните въпроси, които разглеждам в настоящата работа.

Изследването не се ограничава с чисто теоретични съзрения; то е ориентирано към практическата страна на интерпретацията и предлага конкретен аналитичен метод, полезен за обективното и правилно (доколкото тези понятия са приложими към изкуството въобще, но смятам, че в контекста на система с ясни закономерности може да се претендира за вид аналитична обективност) структуриране на музикална материя. Конкретните стадии на “ставането“ на анализа са микро- и макроанализ на формата; последващо спояване в пост-аналитична цялост и намиране органичната взаимовръзка, общия знаменател на музикални дялове, именно като принадлежащи към общо цяло, и правилното им мензуриране. Всъщност това са фундаментални проблеми, с които всеки диригент се сблъсква при работата над партитурата при ежедневното разшифроване на авторовите послания, написани с може би най-рафинираното писмо – нотното. Ограничен набор от знаци, немного сравнително относителни указания..., а зад тях стои необятна вселена от емоция, образи, цветове, скрити послания! Оттам и огромната отговорност, ангажимент и не на последно място, необходимостта от изключителна компетентност на интерпретатора.

ГЛАВА ПЪРВА

Музика и пространственост

Прегледът на историческите връзки между музика и архитектура е необходим за изясняване на общото, между два крайно противоположни в естеството си феномена в изкуството. Изследванията за техните допирни точки в естетичен и рационален аспект изкрystalизира в известната метафора от началото на 19. век, чийто автор е Фридрих Вилхелм Йозеф фон Шелинг, която гласи: „*Архитектурата е застинала музика*“. В търсенето на пространствените измерения на музикалното преживяване желанието ми е да обясня възможното разглеждане на Музиката, като *третяща пластика, звучащ обем*.

В своя труд разглеждам подробно и в хронологичен порядък някои акценти във взаимосвързаността на тези феномени – звук и пространство/обем, от митологични литературни източници до най-съвременни научни постижения. От Орфей, който

„изпълняваше песни с китара, които местеха камъни и дървета“¹, през застиналата музика на Шелинг от „Философията на изкуството“, до визуалната акустика на Лео Корбюзие.

Предлагам кратък исторически преглед на най-значимите открития, научни и художествени постижения, допринесли за корелацията *тон – число, звукова и обемна материя*:

- Питагор (приблизително 580 – 496 г. пр. н. е.). Според неговата теория съотношенията на простото делене на приведените в трептене струни (1:2, 2:3, 3:4) съответстват на хармоничните интервали в музиката (октава, квинта, кварта), звучащи приятно за ухото. Същият принцип (критерий за красота, съдържащ се в хармонията на гореспоменатите пропорции) е въведен и във визуалните изкуства, респективно в архитектурата, като естетическа норма.

- Платон (428/427 пр. н. е.). Търсейки истината за Сътворението, в "Тимей" Платон обяснява произхода на света чрез принципите на математиката, чрез установяването на хармонични числови отношения. Поредицата числа,

	1	
	2	3
4		9
8		27

наречена "прогресията на Тимей", може да бъде проследена както в основните математически отношения на отсечки, повърхности и пространствени тела в геометрията, така и в консонантните интервални съотношения в музиката². Корелацията на визуални и акустически феномени или явления, които са основани върху елементарни математически отношения - „първопричина“ за тяхната красота и хармония, поставят основите на рационално-математическа, но и същевременно метафизична връзка между музиката и визуалните изкуства.

¹ Херберт Кох,, Vom Nachleben von Vitruvs”, Баден-Баден 1951, стр. 71.

² Paul v. Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*, S. 37.

▪ Витрувий – (първо столетие пр. н. е.). В *Десетте книги за архитектурата* – единственият архитектурен трактат, оцелял от древността, - теоретикът на римската архитектура подчертава, че наред с основните умения, всеки майстор-строител би трябвало да има познания и за музиката и нейните математически закони. Връзката между питагорейските познания и архитектурата от античността е изследвана през 20 век от архитекта Ханс Кайзер. Използвайки примера на древните храмове в Пестум, Кайзер демонстрира как техните пропорции могат да бъдат преобразени в звуци.

▪ Алберти (1404 – 1472). Леон Батиста Алберти е първият и вероятно най-значим представител на рационалната архитектурна естетика, оперираща с музикално-числени системи. В свой трактат, написан около средата на XV век, той препоръчва на архитектите да работят с елементарните числови отношения, които „музикантите знаят най-добре“: Пропорциите на консонантите интервали, които са „подходящи не само за ушите, но също и за очите и за вътрешното хармонично задоволство“. Неговото архитектурно наследство е строго подчинено на музикално-числовите съотношения.

▪ Шелинг (1775 – 1854). Авторството на метафората за архитектурата като *застинала музика* с голяма сигурност принадлежи на Фридрих Вилхелм Йозеф фон Шелинг,³ който я употребява в лекциите си по „*Философията на изкуството*“⁴ през 1802/03. Тази метафора не е еднократно подчертаване на връзката между музика и

³ *Шелинг, Фридрих Вилхелм Йозеф фон*, немски философ, * 27.1.1775 Леонберг (Вюртемберг), † 20.8.1854 Vad Ragaz (Швейцария); Важен представител на романтичната природна философия и немския идеализъм; изхожда от знанията за естествените науки в неговия философски подход и преди всичко набляга на изменчивостта и продуктивността на природата, които според него са породени от полярността на взаимодействието на противоположни сили; в своите съображения изрично се обръща срещу чисто механистично ориентираната природонаучна дейност (течението „Механизъм“ - представители И. Нютон и Р. Декарт;), а също и срещу абстрактно-логическото трактуване на природата (например на Г. Фихте); разглежда природата като динамична скала (*Scala naturae*), като изхожда винаги от единството на природата и духа; по-късно преследва все по-мистично-иррационална философия на идентичността.

⁴ „*Философия на изкуството*“ представлява поредица от лекции, които Шелинг изнася в Йенския университет в периода 1802/03, които по-късно биват писмено съхранени. Това е един от първите документи за теория на изкуството в навечерието на Идеализма и Ранния Романтизъм (1795 - 1804), който играе съществена роля при дефинирането на новата естетика.

архитектура; по-скоро израз на убедеността, че двете изкуства са свързани в една парадигма във философията и естетиката на Шелинг.

„Неорганичната форма на изкуство или музиката в пластика е архитектура“, така гласи 107-ия параграф на *"Философия на изкуството"*. За да се разбере тази характеристика, е необходимо да се обясни естетическата система, в която двете изкуства са тясно свързани като „реални“ художествени явления и същевременно принадлежат към съвсем различни проявления на изкуството. Отправната точка на този сравнителен модел е диалектичен принцип, който се използва на много нива във философията на Шелинг: разграничението между реално и идеално; синтез на реално и идеално, чиято абсолютна идентичност е Бог - модел за вселената и съответно основен принцип на неговата философска система. Същата разлика между реално и идеално се проявява и в изкуството.

- Музиката и архитектурата са разглеждани като много сродни изкуства

и във философската естетика на Фридрих Шилер, според когото *"визуалното изкуство в най-високото си съвършенство [...] трябва да се превърне в музика"*, и Артур Шопенхауер. Те разглеждат музиката като висша форма на изкуство, което редом с архитектурата (за разлика от другите изобразителни изкуства, които имат по-скоро приложен характер) не пресъздава идея, а е самата душа.

В по-модерни времена новите естетически възгледи сериозно разклащат основанията за толкова тясно обвързване между двете изкуства. Същевременно перспективата за преживяване и оценяване на изкуството с акцент върху сетивното възприятие обуславя нови плодотворни аспекти във връзките между архитектурата и музиката. Най-вече в психо-физиологичните процеси на възприятие и преживяване на двете "антагонистични" изкуства: от една страна – протичаща във времето безтелесна музика, и от друга – безвременната сякаш архитектура, се съдържа комплексност, която далеч не е изчерпана.

От друга гледна точка, развитието на музикалните *аудио*-технологии в последните 40 години предлага нов начин на звуковъзприятие чрез модерни звукови системи като: 5 канален Dolby surround, шестканален Dolby digital, и т.н. Те са ориентирани в пресъздаването на обемна и пространствена звукова картина.

Далеч съм от мисълта да правя пряк паралел между звуковите технологии и обемната природата на музиката, защото моето изследване всъщност е насочено по-скоро към нейната имагинерна за сетивата *обемност или многоизмерност*, вид еквивалент на *тесеракта* в многомерната геометрия. Но те (технологиите) също са фактор в съвременното възпроизвеждане и създаване (композиране) на музика и в този смисъл са показателни за търсенето, алтернатива в създаването на музикален обем и звуково пространство. В крайна сметка, възможно и много вероятно е аудио-технологиите да доведат времевите и пространствените изкуства до ново ниво на синкретизъм в посока *звучащи обеми, видима музика* и т.н.

ГЛАВА ВТОРА

Методология на музикален микроанализ

1. Двоичен код

1.1. Информатика

Двоичната или *бинарна* система е цифров код. Както показва латинският префикс „*bi*“, това е система, основана на използването на две числа, два знака или две състояния, (0 и 1, включен и изключен, светъл и тъмен, верен и неверен) с мислимите им импликации. Чрез различни комбинации на тези два знака се изразяват всички числа, както и процеси и състояния в математиката или програми в информатиката. Например десетте цифри на десетичната система, изразени чрез бинарен код, изглеждат така:

Диаграма 1

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9
0	1	10	11	100	101	110	111	1000	1001

Бинарната система, каквато я познаваме днес, е изобретена от Готфрид Вилхелм Лайбниц в края на 17 век. Лайбниц търси метод за преобразуване на езиковите понятия

на логиката в математическа система, използвайки единици и нули. Цифровата технология, развиваща се през 20 век, води до производството на първите електронни изчислителни машини. Задачата на компютърните пионери е да преведат цифри и букви в система, разбираема от компютрите, и бинарният код се оказва предопределен за тази цел.

1.2. Бинарност и Музика

За бинарност в музиката може да се говори на *макро-* и *микрониво*. Дори и само чрез споменаване на основни понятия и термини от науката за музикалната форма можем да забележим ясно ред *диади*⁵: *Proposta – Risposta; Dux – Commes*; Тема – Преход; Първа тема – Втора тема; Доминанта – Тоника; силно – слабо метрично време; повишена – понижена степен, как и много други подобни базови или фундаментални *опозиции*.

Разглеждайки организирането на музикалната енергия при протичането ѝ във времето, считам, че съотношенията на градивните елементи от всякакъв мащаб могат да бъдат изразени чрез *двоични съотношения*. Закономерностите в тяхната подредба разглеждам чрез аналитична система, която позволява едновременно различномащабно структуриране на музикалната материя и съответно е приложима за анализ на микро- и макроструктури; както за елементарни построения от по няколко такта, така и за и за крупни музикално построения, естествено и за всички междинни формални обекти.

Принципът на диференциране е подобен на този в електрониката: при наличие на напрежение, се прилага 1; при отсъствие, се приема 0 – т.е. състояния на активност и пасивност. В музиката има подобни, макар и може би не в толкова решително противопоставяне съществуващи диади (диадата, парадоксално също е *единица* в условията на едно мета ниво).

⁵ Диада означава съвкупност на два взаимосвързани обекта или елемента. Универсално понятие, използвано за релации в математика, философия, социология и др.

Коментирайки музикална проблематика, често се изразяваме с понятия като: по-голямо и по-малко напрежение; по-тежки и по-леки времена; т.е. има и сравнителни, а не само суперлативни или контрастни отношения. И за да избегна радикални твърдения, в аналитичния метод, който смятам да прилагам, модифицирам цифровото означение в единици и двойки, т.е. разнородни, но не задължително контрастни елементи.

1.3. Диадите във философията и естетиката

Диада не е само музикално, математическо или понятия от информатиката. Преди всичко това е диалектично понятие, което засяга базови философски и естетически категории. Основният философски въпрос: за първичността на материята или съзнанието, от който произлиза и *дуализма*⁶; В своите „*Schriften zur Naturwissenschaft*“ („Писания по естествознание“) Йохан Волфганг фон Гьоте излага своите наблюдения върху полярния дуализъм като природен и естетически феномен. Той разглежда природни явления не просто като противоположни, но и полярни, като например „разширяване и свиване“, „центробежност и центростремителност“⁷. С аналогични понятия борави Арнолд Шьонберг в „Музикалната идея“ при систематизирането на музикални образи в процеса на музикалния анализ: „центробежни и центростремителни тенденции“⁸. Полярният дуализъм се проявява и чрез въведената от Антон фон Веберн аналитична категория *плътно/рехаво* (*fest/locker*). В „*За музикалните форми*“⁹ споделя, че „различаването на плътност и рехавост не е

⁷ Goethe, *Schriften zur Naturwissenschaft*, S.23, 98, 100, 126.

⁸ Schoenberg, *The music idea* S. 346.

⁹ *Über musikalische Formen* не е авторска книга, а сборник от документирани лекции на Веберн по музикален анализ в периода 1943 – 1938г. във Виена. Основен обект на анализ са Клавирните сонати на Бетовен. Създадена е на базата на записки на негови ученици : Ludwig Zenk, Siegfried Oehlgieser, Rudolf Schopf und Erna Apostel. Издадена от Shott Verlag.

външен белег, а обща закономерност в музиката, която може да придобие валидност за различни исторически епохи, без да се ограничава в конкретен музикален стил или идиом“ (напр. тоналната музика)¹⁰. Понятието „плътно“ характеризира с устойчивост, хармоничен стабилитет, центростремителност, тежест, а „рехаво“ обратно, с неустойчивост, активно хармонично развитие, центробежност, лекота, търсене на периферни сфери. Грубо казано, „fest“ е тематичното, експозиционното; „locker“ – материята на преходите, модулативното, на разработъчното, мястото на неустановеност, на трансформация, на метабола.

1.4. Бинарен метод на музикален анализ, Нововиенска школа

„Нововиенската“ школа и нейните теоретични съмишленици работят усърдно в търсенето на нови, по-функциониращи методи на музикален анализ, чрез които да е възможно по-задълбочено разглеждане на формата, дефиниране на нюанси и специфики в рамките на универсален научен подход към живото музикално изкуство. В тази насока съществен принос има Ервин Рац¹¹, един от най-значимите музикални теоретици от първата половина на XX век.

Рац изхожда от функционално интерпретиране на формата, а не от описание на нейните нормативни, стандартни външни белези. Всеки компонент на формата със своите една или повече функции допринася за органичността на произведението. В процеса на разпознаване и анализиране на формата на музикална композиция не става дума за механична идентификация на схеми, а за разшифроване на закони, които за Рац, (следвайки Гьоте), регулират израстването на една композиция и ѝ придават вътрешна съгласуваност.

¹⁰ Webern, Über musikalische Formen S. 358

¹¹ Erwin Ratz (1898 – 1973) е австрийски музиколог и теоретик, ученик на Шьонберг, професор по музикален анализ във Университета по музика Виена, автор на труда „*Einführung in die musikalische Formenlehre*“

Натурфилософията на Гьоте, изложена систематично в труда *Farbenlehre*, е в голяма степен основополагаща за Нововиенците. От тук произлиза идеята за органичността на формата, за прорастването, идеята, че коренът и плодът са едно и също нещо.

Идеята за Пра-растението – (*Ur-Pflanze*), която е всъщност платонова, се конкретизира в идея за Пра-форма (*Ur-form*) на Ервин Ратц.

Особено място в трактата на Рац заема различаването между дефинираните от Веберн „плътни“ и „рехави“ диадни структури¹². Те служат като основно средство в изграждането и разработването на функционалността на частите на една композиция.

В развитието на теорията за двете контрастни понятия и тяхната разнообразна проява и взаимодействие в музикалните процеси и съответно структурни елементи, Рац твърди, че „рехави“ структура може да бъде вградена в един „плътен“ в основите си сегмент. В основата на това стои теорията на Веберн за нюанси в дефинирането на структурите, като се има предвид проявата на различна степен на отклонение в принадлежността им към единия или друг тип структури.

Следващ етап на изследване и класификация на взаимоотношенията между елементите на музикалния организъм отбелязва Филип Хершковиц, ученик на Албан Берг и Веберн, който задълбочава детайлно подразделението на „твърди“ по рода си елементи в зависимост от контекста на хармоничната среда, чрез понятията „*статична подвижност*“ характерна например за зоната на втората или наречена още „*странична*“ в западната теория тема или епизод в сонатната форма например и „*динамична подвижност*“ – в епизоди от разработката на сонатна форма.

Друга диадична система в аналитичното мислене на 20. век принадлежи на Ерньо Лендваи, Тя се базира на съотношението *positive – negative* в пропорционалните съотношения на златното сечение в музиката на Барток.

Идеята за микро- и макроструктуриране чрез универсална бинарна аналитична система, която разглежда формирането на музикалната материя многопластово и оперира с множество мащаби, е един от основните акценти на настоящия труд.

¹² Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, S.21.

Диадните взаимовръзки обособяват множество пластове в музикалната материя, разчленяват структури в множество нива и суб-нива. В този аналитичен процес диадният заряд е с променлив, неконстантен характер. В зависимост от конкретния оперативен мащаб един и същ музикален материал може да променя своя бинарен коефициент.

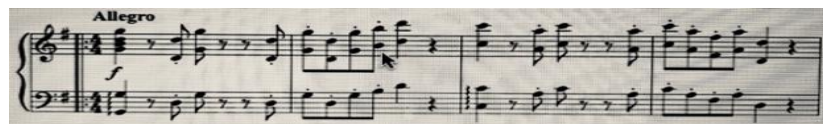
2. Бинарен музикален анализ

Чрез предстоящите примери бих желал да представя метод за *бинарна дедукция и индукция* на музикална материя. Изборът на анализирани откъси съзнателно е ориентиран към познати и сравнително „семпли“ примери от световната музикална литература. Целта е да се покаже универсалният характер на аналитичния метод и да се постигне пределна яснота и конкретика на анализа.

Първият пример е за елементарен четиритакт, състоящ се от две структури от по два такта, които разглеждам като два микроградивни елемента във взаимоотношение единица – двойка в рамките на просто музикално изречение

Пример 1: Моцарт: „Малка нощна музика“

Първа част, т. 1 – т. 4



Диаграма 2

Графичен бинарен анализ

1	1		2	
Ниво/ такт	1	2	3	4

Познатата тема представлява арпежирано излагане на основното тоническо тризвучие в унисон, гравитиращо около основния тон, устойчива структура с развиващ се устремно „нагоре“ профил – [1], и неговото имитационно повторение с идея за инверсия по доминантовото четиризвучие, центрирано около септимовия, най-неустойчив в хармоничния контекст тон, стремяща се обратно към тониката структура – [2].

В ритмическо отношение имитацията е точна. Съвсем ясна квадратност, въпрос и отговор, абсолютно завършен модел с баланс между центробежното [1] и центростремителното [2] който предопределено в т. 5 отново ще се “приземи“ в тоника. Подобна базисна структура е основен градивен елемент и може да бъде открита в голямо число примери от световната музикална литература:

- Менделсон, *Концерт за цигулка и оркестър оп. 64*, 3-та част – първото четиритактие на главната тема (2 + 2 такта);
- Бетовен, *Симфония № 5 до-минор оп. 67*, първа част, първа половина на темата (т. 6 – 13) в четиритактов модус (4 + 4 такта);
- Шуберт, *Импromptю Оп. 142 № 2* ла-бемол мажор, т. 1 – т. 8.

2.1. Бинарен анализ и пространственост в музиката

„Форма в музиката представлява пространство, породено от усещането за движение“¹³ – Ернст Курт.

Е. Курт твърди, че психологическото възприятие на мелодията като съчетание на поредица от тонове с определена честота /височина/, предизвиква неизменно усещане за пространственост. То е толкова доминиращо над чисто физиологическото (възприемане на фреквенции с определена честота), че понятията, с които боравим, коментирайки тоновото движение, са изключително обвързани с пространственост и обем: измерваме „разстояние“, „интервал“, говорим за „високи“ и „ниски“ тонове. По-нататък в „Основи на линеарния контрапункт“ Ернст Курт говори за „имагинерно материализиране на звуковата маса във връзка с нейното „движение“ във виртуалното музикално пространство“¹⁴. Като резултат и доказателство на това явление и поради необходимост от максимална прецизност при изразяването, в езика

¹³ Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. Akademische Buchhandlung von Max Dressel, 1917, S. 36. Глава „Обективизиране на тонове“.

¹⁴ Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. Akademische Buchhandlung von Max Dressel, 1917, S. 35. Глава „Обективизиране на тонове“.

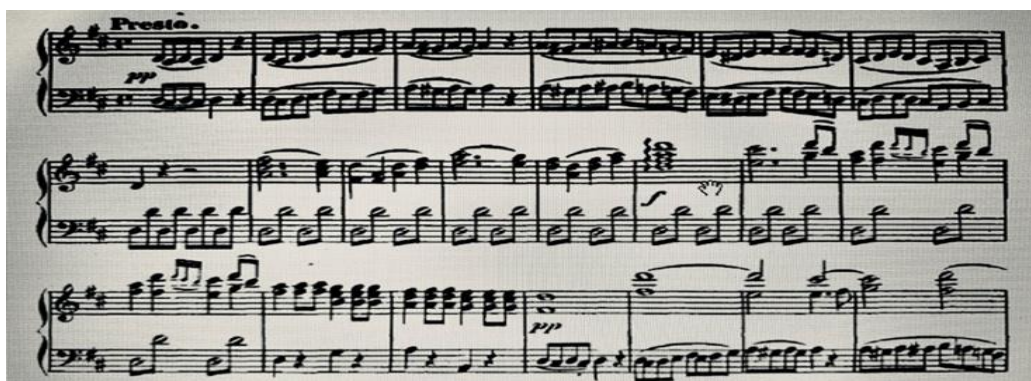
се въвеждат понятия като „звукова материя“, „тонова субстанция“ и други подобни музикални категории: поредица от тонове често се коментира като „образуване“ от тонове; отгук и „масивен“ акорд, „компактност“ на фактурата, „архитектура“, „постройка“ и „пластика“ на музиката и така в края на краищата, всички метафори се синтезират в понятието „Музикална форма“.

На базата на изследванията на Курт и неговата „аксиома“ за музикалната форма смятам, че векторите на музикалния процес „артикулират“ музикалното пространство; пречертават го, създават нива и посоки, образуват сложна система от виртуални пространства и „суб-пространства“. Или в търсене и създаване на пространство, мелодичните линии, съдържащи в себе си „суб-линии“, формират пространствени „ниши“ или „суб-нива“. Бинарният аналитичен метод дава възможност за детайлно структуриране на елементите на по-сложни музикални изречения не само по хоризонтална, но и по вертикална ос, като структурирането във вертикал се изразява в суб- и супер-нивата, дефинирани чрез дедуктивен и индуктивен метод на бинарния анализ. Заедно с това описаният принцип води до парадигматична подредба на линейните процеси, а това поражда явление, което може да определим като виртуална полифония. Виртуална полифония ще наричам – в рамките на работата си – такова разбиране на монодичните строежи, основано на селекция, групиране, преподреждане, сумиране на езиковите компоненти, което разчита и изявява парадигматичната потенция и на най-малките структурни компоненти.

Практическата страна на гореизложените разсъждения разяснявам подробно чрез следващите аналитични примери‘

Пример 2:

Моцарт, „Сватбата на Фигаро“, Увертюра, първа тема



Нека започнем от там, че седем не може да бъде разделено на две равни части в системата на рационалните числа. В същото време музикалният обект има ясно изразен квадратен и завършен характер, не защото се състои от два дяла от по 3,5 такта, а в резултат на специфични вътрешни микроструктурни зависимости, които в контекста на предстоящия анализ биха могли да бъдат изразени чрез следната конгруенция:

$$7 \equiv 4 + 4^{15}$$

Както е видно от провокативното модулно уравнение, темата представлява седемтактов унисон. Споменавам унисона, защото в много случаи акомпаниращи гласове, басова линия и контрапункт дават допълнителен авторов коментар за структурирането на мелодичната линия, но такива в случая отсъстват.

Нека погледнем детайлно какво се случва в тези седем такта. Музикалният материал, изложен в такт 1 – орнаментиране на основния тон, е повторен имитационно в такт 3 върху квинтовия: това са двете опорни точки в седемтактовото цяло – единица [1] и нейното, в случая, видоизменено повторение [2]. Останалите елементи са вторични, представляват орнаментално запълване на музикални пространства, плавни възходящи и низходящи секвенции около скелето от основни степени и хармонии.

Такт 2 е подчинен и свързващ спрямо такт 1 и такт 3. Впечатление прави повторемостта, заложен в самия втори такт. От една страна, той е изграден от две мелодични секвенции, а от друга, първите две ноти повтарят същите две от такт 1. Но това не е от съществено значение за аналитичния мащаб, който разглеждаме в момента, по-скоро само потвърждава тезата за основния формообразуващ фактор, а именно повторемостта. Дотук изяснихме ролята на първите три такта. Условно замествам основните такт 1 и такт 3 с единица [1], а такт 2 с двойка [2] като индикация за носители на идентична информация. Остават такт 4 – 7. Очевидно такт 4 започва да повтаря такт 2 но прави инверсия с идея за огледалност в друга посока и сякаш

¹⁵ В математиката знакът „идентичност“ замества знакът за „равенство“ в модулните системи. В „modulo 12“ например, $10 + 4 \equiv 2$.

„забравя да спре“, повтаря се в хармонична субдоминантова (на втора степен) секвенция в такт 5. Идеята за повторение, но видоизменено, се наблюдава и в такт 6, където достигнатата доминанта каденционно и логично се разрешава в последния такт 7 (тоника).

Откриваме една четиритактова структура от такт 4 до такт 7, която представлява едно “описателно” или обстоятелствено разширение на такт 4.

Изображение на бинарен анализ в координатна система:

Диаграма 3

1							
2							
Ниво	1	2	3	4	5	6	7
Такт							

Всъщност такт четири представлява наслагване на две музикални структури: последен за първата и първи за втората, т.е. две четиритактия, които са споени в т. 4. Втората структура е производна на първата и съответно в йерархията помежду им е на по-ниско или *под-ниво* и може да бъде разглеждана като *екстензия* на т. 4. В немската музикална теория този музикален феномен се изразява чрез термина „*Überlappung*“: застъпване на дялове от две съседни структури. За бинарния анализ и особено за йерархичната подредба на музикалния материал в дълбочина това явление играе важна роля, тъй като то осъществява спояването на елементи от различни музикални плоскости или нива.

2.4. Бинарен анализ и структурна многопластовост

Продължавайки анализа на увертюрата „Сватбата на Фигаро“ установявам, че от т. 8 започва нова музикална единица, състояща се от 10 такта, структурирани 4 т. + 6 т.,

които представляват отговор или многогласно продължение на началната *монодия*, т.е. имаме отново съотношение на [1] и [2] на една следваща, по-висока равнина на музикални обекти. Сумарната схема на бинарни съотношения в първите 17 такта изглежда така:

Диаграма 4

Моцарт, Увертюра „Сватбата на Фигаро“, т.1-18

1	1																	2
2	1						2											1
3	1		2				1				2							
4	1	2	1	2			1		2		1					2		
5				1														
Ниво Такт	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18...

От т. 18 започва първото повторение на тематичен материал, именно експонирания в т. 1 – 7. Съответно това повторение придобива смисъл на обект 2 спрямо елементите от т. 1 – 17. Интересна структурна плетеница представляват т. 14 и 15, които от музикално-съдържателна гледна точка представляват диминуирано повторение на тричленната секвенция: от fis^1 , a^1 и d^2 , изграждаща основните стълбове на втория дял (т. 8 – 17), като в същото време т. 12 – 13 представляват аугментация на т. 8 – 9 и 10 – 11. Така или иначе т. 14 и 15 представляват пространственото разширение, което превръща 8-тактовата структура на 10-тактова. Анализът от диаграма 3 е пример за създаване на суб-пространство в линейно протичащият музикален процес. В случая суб-пространственото музикално съдържание не се разглежда като равностойна субстанция в контекста на конкретно музикално ниво на събития, а като разширение на субстанция, отваряща виртуална ниша в процеса на музикално развитие в ново „под-ниво“. Тази посока на разчленяване на музикалния материал заема ниските вектори в

диаграма 3. От друга страна, сумирането на музикални елементи води до създаването на нови и нови супер-нива в обратната посока по координатната система в процеса на индукция (виж същата диаграма), което резултира в *структурна многопластовост*...

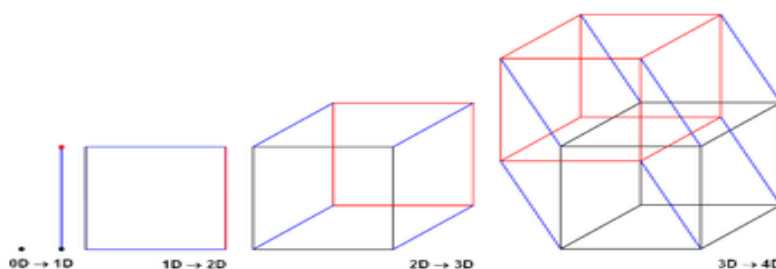
Като се вижда от диаграма 4, само в първите 17 такта се наблюдават 5 обективни равнини на музикални съотношения, 5 музикални етажа, които имат свой хоризонт и функционалност. Натрупването на пластове или нива в музикалния процес естествено се свързва с обемност и оттам – с виртуална многоизмерност.

2.3. Бинарен анализ и многоизмерност в музиката

За да изясня тезата за пространствено и от там, многоизмерно разглеждане на музикалната материя или на музикалния процес, ще направя паралел с науката, занимаваща се с обемни тела, а именно многомерната геометрия (стереометрията, науката за обемните фигури).

Приложение 1

Геометрична прогресия: точка, отсечка, равнина, куб, Тесеракт



Смятам, че музикалната материя, може да бъде разглеждана по аналогичен на гореизложената прогресия начин. Организираны в определен ред звуци (точки) чертаят музикални вектори, които в определени отношения създават различни видове музикални пространства.

В случая не бих желал да правя буквални паралели, но смятам, че както човешките сетива не могат да възприемат теоретично доказуемото 4D (четвърто измерение), (всъщност възможностите на възприятие стигат до максимално три от шестте страни на триизмерен обект) то така и не е нелогично да има такъв феномен и в музикалната материя. А именно – човешкото сетивно възприятие на музиката като векторен, линейно протичащ процес теоретично не изключва възможността музиката да има качествата на по-сложен и многомерен такъв.

В подкрепа на концептуалните твърдения за *многопластовост* и *пространственост* в линейарните процеси, прилагам маркантен пример на многопластие в монодия, аналогичен на тази от Моцарт, но със завишен коефициент на трудност поради неквадратната му структура и паратактовия характер на темата, което води до известна нетранспарентност при дефинирането на суб-нивата.

Пример 3

Й. С. Бах, Концерт за чембало и оркестър в ре-минор, BWV 1052, първа част – тема

Темата е изключително сложна за анализ. На пръв поглед представлява едно безкрайно изречение, в което няма нито една запетая, т.е. музикалната мисъл се развива безспирно в много умело споени музикални микроелементи, между които сякаш няма място за „дъх“. Структурите преливат една в друга, като микроелемент от една става градивен елемент за следваща. Такъв например е случаят в началото на т. 4, където последните две шестнадесетини – низходяща терца едновременно завършват една и поставят начало на друга структура. Ако се обърнем към термини от областта на синтаксиса, може да се каже, че тази Бахова тема е **паратактна** (*непосредствено съпоставяне на няколко главни изречения*), като обаче по-детайлното вглеждане ще

Универсално понятие, характеризиращо се с пренасочване, трансформиране на действащи енергии. Както знаем, и в музикалната практика, преходът от един в друг музикален епизод често е свързан с темпови, метрични, съдържателни и множество други специфични промени и обстоятелства, фигуративно казано – *турболенции*.

Намирането на *пропорция* или на вид *мензурално съотношение* между две темпови и метрични задания по принцип е гарант за плавното, логично и овладяно *преминаване* от един музикален дял в друг. Тук трябва да се подчертае, че в музикално-исторически аспект има две основни епохи в дефинирането на темпови означения: преди и след 1815 година.

Разграничителят е метрономът на Мелцел. След този исторически момент нататък нотното писмо търпи развитие към по-голяма прецизност и обстоятелственост. Това обяснява и факта, че нотираната музика на епохите дотогава (късния Ренесанс, Барока и в голяма степен Виенската класика) се отличава със съществена традиция на *неизписаното*. В Романтизма, особено късния, отношението към нотното писмо принципно се променя в посока към детайлно и нюансирано изписване на всякакви отклонения в музикалните параметри.

2. Неписани темпови и пропорционални специфики на Виенския класицизъм и техни изследователи

Основни понятия, които изследователите на нотационните практики на Виенския класицизъм, са *виртуална смяна на такт, хамелеонов такт, темпова модуляция, acceleratio mensurale*

В „*Моцарт-диалози*“ Николаус Харнонкурт коментира характеристиките на нотирането при Виенските класици в съпоставка със следващата го епоха, и изяснява историческите предпоставки за отчуждаване от традициите на осемнадесетото столетие : „*Късният романтизъм е известен с нагласата на композитора да предписва всичко до последния детайл за изпълнителя, тоест да ограничава все повече свободата му на интерпретация и да го принуждава към съвсем специфично изпълнение. Резултатът е коренно различно отношение към писаната музика: Там, където не се изисква нищо, казва си музикантът, явно не се очаква нищо особено*“¹⁶.

Харнонкурт говори за историческия парадокс, че именно генерацията на перфекционисти може би безвъзвратно е унищожила традицията на *неписаното* в музиката. Според него стремежът за буквално придържане към нотния текст често се разминава с идеята на композитора:

¹⁶ Nikolaus Harnoncourt, *Mozart Dialoge* S. 125, Bärenreiter- Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel 2005

„Търсенето на най-прецизно възпроизвеждане на музикалния текст пресича традициите, защото написаният музикален текст не винаги съответства на истинските намерения на композитора“¹⁷.

В своя аналитичен труд *Mozarts Tempo-System: Ein Handbuch für die professionelle Praxis*¹⁸ Хелмут Брайденщайн (съвременен немски музиколог и диригент, изследовател на историческата изпълнителска практика) осветлява тази проблематика, като дефинира конкретни, характерни феномени за музиката от 17. век и много удачно въвежда и съответна терминология. „Внезапната метрична промяна в процеса на развитие на дадена творба е много типична за музиката от епохата на Виенската класика. Често такива феномени са свързани и с промяна на темпото, което реално престава да отговоря на актуалното темпово обозначение. Тази тенденция е особено силно изразена във верижните финали на опери, където се наблюдават до 16 последователни темпови промени. Те са и причината Моцартовите темпа често да бъдат считани за противоречиви или произволни.“¹⁹ Според Брайденщайн тази проблематика поражда два полярни подхода: от една страна математически, в търсене на пропорционално число, обединяващо в себе си букета от темпа, и от друга страна по-старата, обвързана с неразбирането на историческа изпълнителска практика (от 17. и 18. век) тенденция, преобладаваща в 19. и първата половина на 20. век, която носи в себе си известна равнодушност към органичното цяло и известен произвол в подбора на темпа.

Според Йозеф Рипел темповите нюанси в музиката на Моцарт представляват „сложен възел“. Първата в крачка в неговото развързване е дешифрирането на виртуална смяна на такт: „...периодично се наблюдава появата на *“Alla Breve –*

¹⁷ Nikolaus Harnoncourt, *Mozart Dialoge* S. 125, Bärenreiter- Verlag Karl Vötterle GmbH &Co. KG, Kassel 2005.

¹⁸ Helmut Breidenstein *Mozarts Tempo-System: Ein Handbuch für die professionelle Praxis*, Tectum – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2019.

¹⁹ Helmut Breidenstein *Mozarts Tempo-System: Ein Handbuch für die professionelle Praxis*, S.110

Тетро”²⁰ (без то да бъде обозначено, б.а.). Постоянната смяна на метрична стъпка, най често в контекста на 4/4 (*non Alla Breve*) такт, би могла да бъде изразена и като 4/4, 2/2, 2+2/4 и дори понякога и 1/1.

Симон Зехтер, теоретик и учител по композиция (преподавал също на Шуберт и Брамс) изяснява този феномен съвсем ясно: „Така, както едно музикално произведение притежава основна тоналност, която в процеса на развитие бива заменяна от по-близки или отдалечени тоналности, така има и основен такт, който бива заменян с подобни видове тактове. Както бива избягвана генералната смяна на основната тоналност в средата на произведението, а релацията с други тоналности се означава със знаци за алтерация, така и метрумът не претърпява ново обозначение, а само едно вътрешно подразделение или реорганизация чрез промяна на нотната картина“²¹.

Това ново явление в музиката на виенския класицизъм **В. Й. Аланброк** обяснява по следния начин: „Композиторите на барока се ограничават с един основен афект, доминиращ в една музикална част, което позволява неговото оптимално напасване в един тип такт. Композиторите на класиката враждат в музикалната материя няколко различни афекта. ... Това налага избора на т.нар. хамелеонов такт, който да бъде конвертируем с набора от афекти. ... Прецизността на нотацията бива жертвана в интерес на широка палитра от изразни средства. Композиторите условно използват най-малкия общ знаменател за тип такт, за да избегнат необходимостта от неговата промяна“²².

²⁰ Josef Ripel, *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst*, 1 Kap. „De Rhythmpoeia, oder von der Tactordnung“ 1752 S.47 (Anfang S.322)

²¹ Simon Sechter, *Die Grundsätze der musikalischen Komposition* 1854 2. Abteilung 1. Teil „Von der Gesätzen des Taktes in der Musik“ S. 9 §4





²² W. J. Allanbrook, *Rhythmic gesture in Mozart. “Le nozze di Figaro” and “Don Giovanni”* 1983 S. 24 (мой превод)













За същата игра на такт и метрум **Кох** споделя в своя „Музикален лексикон“: „За да бъде възможно заместването на 2/2 такт с 4/4 в един музикален откъс, е необходимо детайлното познаване на отделните мелодични връзки“²³.

3. Основни традиционни темпови и метрически пропорции, наследени от Ренесанса

Основно общо понятие е *пропорция*, за която вече стана дума в главата „Музика и архитектура“. В по-тесен смисъл пропорцията като музикално-теоретично понятие и свързаните с нея *темпови релации* произхождат от времето на късносредновековната *мензурална нотация*, която все още не използва темповото означение, още по-малко диференцира и различава темпови отклонения. Заедно с нововъведенията на *Ars Nova*, т.е. с реабилитирането на *mensura Imperfecta*, пълната палитра от мензурални отношения (*tempus : prolatio*) изглежда следния начин:

Приложение 2

	tempus perfectum prolatio maior	= 9 8
	tempus perfectum prolatio minor	= 3 4
	tempus imperfectum prolatio maior	= 6 8
	tempus imperfectum prolatio minor	= 2 4

	Mensur zeichen [Takt]	Tempus perfectum	Mensur zeichen [Takt]	Tempus imperfectum
Prolatio minor				
Übertragung	$\frac{3}{4}$		$\frac{3}{4}$	
Prolatio maior				
Übertragung	$\frac{6}{8}$		$\frac{6}{8}$	

Тъй като по това време има само едно единствено основно темпо – *Tempus integer valor* (такт на целочислената стойност с разновидностите *Tempo ordinario*, още наречено *minore*, *alla Semibreve*, и *Tempo maggiore* или *alla Breve*) единствената възможност за промяна на темпото са били релативните производни на основното темпо.

²³ Koch, Musikalisches Lexikon, Art. "Takt" II, „Von den Zusammengesetzten Taktarten“, S. 223(Anhnag S. 322) und Bd II, S. 462 / § 63

- В двувременен такт пропорциите на *Genus multiplex* (многократна родственост), като *Proportio dupla, quadrupla* (1:2, 1:4), правят възможно постигането на двойно по-бързо темпо.
- При преходите в триделния такт се използва т.нар. *Genus superparticulare* (многоделна родственост) със съответните: *Proportio sesquialtera* 2:3, *sesquitertia* 3:4 и техните инверсии *Proportio subsesquialtera* 3:2 *subsesquitertia* 4:3). При това всяка нотна стойност би могла да се раздели и на две или три части в зависимост от посочения вид такт (т.нар. *Prolatio*).

Чрез прецизен и детайлен темпови и пропорционален анализ на Първи финал на операта „Дон Жуан“ се опитвам да покажа необходимостта от познаването на неписаните традиции на „старата“ музика от професионалния интерпретатор и тяхната практическа полза и начин на приложение.

В „*Моцарт Диалози*“²⁴ Харнонкурт споделя, че темпото, наред с тоналностите и реториката, са драматургичните основни принципи в музиката на Моцарт. „*Вероятно няма друг композитор, който да изисква по-голямо число промени в темпата от Моцарт*“, което поставя сериозния въпрос пред диригента за тяхната правилна систематизация, подредба и съотношения. „*В Дон Жуан има около четиридесет различни темпа.*” Това означава, че между най-бавното и най-бързото темпо има четиридесет други междинни темпови ниши и в тази ситуация намирането на прецизната разлика между *Andantino* и *Larghetto*, например, често създава главоболия за диригента. Моцарт е изключително прецизен в темповата драматургия! Според Харнонкурт, това доказват и многобройните следи от „*триене и задраскване*” във френското факсимиле на *Дон Жуан*.

²⁴ Nikolaus Harnoncourt, *Mozart Dialoge* S. 313, Bärenreiter- Verlag Karl Vötterle GmbH &Co. KG, Kassel 2005

4. Темпови и пропорционален диригентски анализ, методология, примери.

Моцарт, „Дон Жуан“, диригентски пропорционален и темпови анализ на Първи финал²⁵

Таблица 1

Дял в тактове	Темпово означение	Мет-рум	Темпо ММ	Схема диригент	Съотношение към следващ дял	Пропорция
1 - 49	Allegro assai	C	$\text{♩} = 88$	2 – виртуално alla breve	Темпови нюанс	
50 - 91	...Allegro assai	C	$\text{♩} = 92$	2	$\text{♩} = >\text{♩}^*$	2 : 1
92 - 138	Andante	3/4	$\text{♩} = 78$	3	$\text{♩} < \text{♩}^*$	1 : 1
139 - 172	Allegretto	2/4	$\text{♩} = 90 - 100$	2	$\text{♩} > \text{♩}$ Темпови нюанс	1 : 1
173 - 217	...Allegretto	2/4	$\text{♩} 90$	2	$\text{♩} = \text{♩}$	1 : 1
218 - 250	Menuetto	3/4	86	3	$\text{♩} = \text{♩}$ чрез преход в gall.	1 : 1*
251 - 272	Adagio alla breve	C	$\text{♩} = 58$	4	$\text{♩} = \text{♩}$ чрез преход в gall.	1 : 6*
273 - 359	Allegro	6/8	$\text{♩} = 68 / \text{♩} = 136$	2 (1)	$\text{♩} = \text{♩}$	2 : 1
360 - 405	Maestoso	2/4	$\text{♩} = 68$	2	$\text{♩} > \text{♩}$	1 : 1
406 - 467	Menuetto	3/4	$\text{♩} = 86$	3	$\text{♩} = \text{♩}$	3 : 4
468 - 498	Allegro assai	C	$\text{♩} = 114$	2		4 : 3
499 - 532	Andante maestoso	C	$\text{♩} = 90$	4	$\text{♩} = \text{♩}$	3 : 4
533 - 622	Allegro	C	$\text{♩} = 116$	2	$\text{♩} = \text{♩}$	3 : 4
623	Piu stretto	C	$\text{♩} = 76$ $\text{♩} = 152$			

1. *Allegro assai* 4/4 (т. 1 – т. 49) (ММ половина равна на 88);

²⁵ (Темповите ММ числа са координирани със архивен запис от представление в Опера Цюрих, 2001 г. Диригент Николаус Харнонкурт)

2. т. 50 виртуална смяна на такт във връзка с новия характер *Maestoso*, което се отразява и на темпото (ММ половина достига до 92);
3. т. 92 *Andante* $\frac{3}{4}$; Пропорция 2:1 – половина от старото темпо = четвъртина от новото. В преходния такт промяната на артикулацията – tenuto, и характерът - *Cantabile*, налагат по-спокойна пулсация (ММ четвъртина = 78);
4. т. 139 *Allegretto* $\frac{2}{4}$ пропорция 1:1 с тенденция за по-бърза пулсация в развитието на този епизод. ММ достига почти до четвъртина = 100);
5. т. 173 виртуална смяна на такта – новият характер с появата на драматичните образи на Анна, Елвира и Отавио се отразяват на оркестровата фактура (семантиката на променените разделени шестнадесетини в две легато и две отделни, израз на страдание) и съответно на темпото, с чиято редукция се дава простор на експресията. (ММ = 90);
6. т. 218 *Menuett* $\frac{3}{4}$; пропорция 1:1 (четвъртина = четвъртина) (ММ четвъртина = 86);
7. т. 251 *Adagio alla breve* Преходът се осъществява в т. 251 – 252, в които спокойната четвъртинова пулсация се разполага. В крайна сметка пропорцията е 1:1, като постепенното забавяне достига до (ММ четвъртина = 58). Тук е необходимо да отбележа, че темпово означение *Adagio alla breve* в традициите на Виенската класика запазва четвъртината като $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ $\pi\rho\acute{o}\tau\omicron\varsigma$ (хронос протос), а при липсата на *alla breve* осмината става основна стъпка, т.е. обичайно един такт има осем времена, или реално $\frac{8}{8}$.
8. т. 273 *Allegro* $\frac{6}{8}$. Преходът се подготвя в малката *Codetta* от предишния епизод чрез *roso rallentando*, което установява осмината до темпо 68, съответно пропорцията между *tempus imperfectum (prolatio imperfecta)* и *tempus perfectum (prolatio imperfecta)* е осмина = половина с точка (*proportia quadripla*) или 136 четвъртина с точка;
9. т. 360 *Maestoso*: обратната връзка: от *tempus perfectum* към *imperfectum* в контекста на *proportio dupla*: Половина с точка = четвъртина при запазване на ММ 68;
10. т. 406 *Menuetto* (реприза на епизода от такт 218, съответно запазва и вече зададеното темпо: ММ четвъртина = 86. Преходът се осъществява чрез *quasi recitativo* в т. 404 – 405 и в този смисъл не е необходима строга пропорция.

11. В такт 439 и 454 се прибавят два нови метрума (оркестър II и оркестър III) по вертикала, съответно 2/4 (*Kontratanz*) и 3/8 (*Deutscher Tanz*), като цялостната музикална картина запазва основната стъпка на “*a tre Battuta*”;
12. т. 468 *Allegro assai (non alla breve)* След танцовия *пастуш*, според означението би трябвало да се възстанови *Tempo iniziale* от т. 1. Но във връзка с ярко драматичната музикално-съдържателна и обединената структура на тактовете чрез акценти (*fp*) на всяко първо време пулсацията *alla breve* е отчетливо разпознаваема. Преходът се осъществява чрез пропорция 3:4 (*Subsesquialtera*), т.е. единица от три от четирите групирани шестнадесетини, обединени в осмина с точка се равняват на половина нота от новото темпо. Така аналитично представена, това отношение изглежда умозрително, но в музикалната практика се получава много естествено, със сигурност и често пъти неосъзнато. А в същност има логика да бъде така, тъй като това е една природно-хармонична пропорция: нека си припомним *Tetractys* на Питагор и също така теорията за златното сечение.

Този феномен е темпова модуляция, която се извършва стриктно, според точна закономерност, изложена по-горе. Може да бъде наречен и с понятие от *мензуралната теория* – *acceleratio mensurae* – процес на ускоряване или респективно стесняване на мензурата, а мензурата, освен всичко друго означава и „*такт*“ в метричната система.

Пример 4:
Моцарт, *Дон Жуан*, Финал I, т. 465 - 471

The image contains two musical score excerpts. The top excerpt shows vocal lines with lyrics "Hil - fel - fel - fel - fel" and piano accompaniment. The bottom excerpt is marked "Allegro assai" and shows vocal lines with lyrics "Hal - fel - fel - fel - fel - fel" and piano accompaniment. The bottom excerpt also includes the text "D. Anna, D. Elvira, D. Ottavio u. Chor." and "Hal - fel - fel - fel - fel - fel" and "Stu - cior - rae - mo - ltu - sa".

Във връзка с обратната прогресия между нотни стойности и метрономно означение (колкото по-малка е нотната трайност, толкова по-голяма е цифрата), за улеснение на намиране на желаното пропорционално темпо прилагам следната семпла формула:

$$x = t/y$$

x - търсеното темпо; *t* – базисно темпо; *y* – нотна стойност;

В конкретния случай, имайки предходно темпо четвъртина = 86(*t*) и търсеното ново(*x*) в пропорция 3:4(*y*) процесът на уравнение изглежда така:

$$x = 86 : \frac{3}{4} = 86 \cdot 4 : 3 = 344 : 3 = 114,6$$

или в съкратен вариант:

$$86 : 0.75 =$$

$$114,6$$

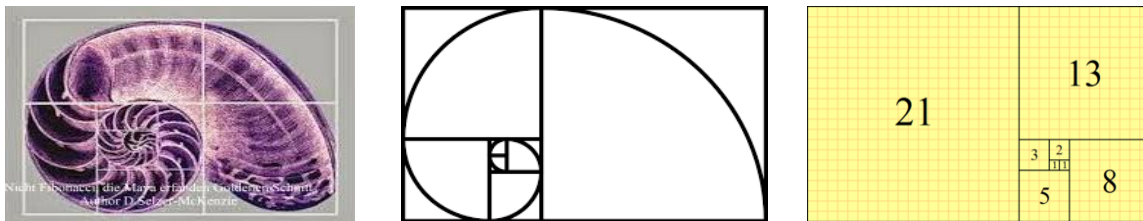
Естествено, достатъчно е да се работи само с реални числа, тъй като в живия, дишащ музикален процес са неизбежни и дори препоръчителни известни отклонения в общия темпоритъм.

Основни неквадратни пропорции могат да бъдат също така преобразувани и в ММ числа чрез съответни процентни съотношения:

Sesquialtera (3:2) се изчислява с коефициент 150%; *Sesquitertia* (4:3) с 133%

Subsesquialtera (2:3) с 66,7%; *Subsesquitertia* (3:4) с 75%

13. т. 499 *Andante maestoso*: в общи линии тук се търси обратната връзка с *tempo di Menuetto*, което означава обратната пропорция 4:3, но поради ферматата, която отделя двата дяла, и усещането за нова музикална идея тук реално не е необходима строго пропорционална преходна връзка



Или обобщено: 14 темпа, 653 такта, едно общо, хомогенно цяло, обединено от законите за хармония на пропорциите. Обмислени и анализирани по гореописания начин темпови взаимовръзки, а именно като функционална конструкция от *темпови модуляции*, предлагат ясна платформа на интерпретатор и изпълнител (диригент, инструменталисти, певци). Веригата на *верижния* финала не (бива да) се къса никъде!

ЗАКЛЮЧЕНИЕ, ПРИНОСИ

Целта на научното изследване – и неговият приносен характер – е в представяне и изясняване на редица методи, които могат да допринесат за верен прочит и правдиво (спрямо традицията от времето им) пресъздаване на музикални произведения и да бъдат помощни средства на диригента и на всеки четящ и интерпретиращ нотно писмо музикант в самостоятелната работа над партитурата.

1. Бинарността в музиката е обективен феномен, свойство на музиката, и нейното разбиране е от полза за разбирането на музиката въобще. Веберн и Ратц я наричат плътна и рехава, Шьонберг – центробежна и центростремителна, Хершковиц – статична и динамична подвижност, Лендваи – позитивна и негативна. Аз я дефинирам като съотношение на тежки и леки градивни сегменти с коефициент или заряд единици и двойки, ако щете, подобно на взаимоотношенията протони-неутрони в структурата на ядрото или също ядро – електронна обвивка. Чрез тяхното дефиниране музикалната форма може да бъде ясно и трансперентно анализирана и структурирана, започвайки от двутакт (понякога и от половин такт или две съседни ноти) и стигайки до произведение в неговата цялост, минавайки през всички междинни микро- и макромащаби на формални елементи.

Бинарният аналитичен метод е в немалка степен универсален подход, който има отношение не само към музикалната конструкция, но и към разкриване на музикалното съдържание и съответно към интерпретацията.

2. Друг приносен аспект на труда е търсенето на **Многомерната музикална картина**: Бинарният метод, обвързвайки архитектура, геометрия, математика и музика в общо радио, позволява разглеждането на музиката не само като вектор, но и като съвкупност от вектори, чието взаимодействие организира музикалния процес в многопластови взаимосвързани структури, които създават помежду си взаимоотношения на йерархия, и в този смисъл способства разкриването на многомерна музикална картина. Както архитектурата, според Шелинг, е „застинала музика“, също толкова логично е музиката да бъде разгледана като обект, разгръщащ се във времето, не само линейно, а обемно.

Аз съм убеден, че ако имахме сетивността за възприятие на повече от 3 измерения на пространство-време, със сигурност бихме възприемали и музикалния процес (и) като вид обем. Или обобщено в контра-метафора спрямо твърдението на Шелинг : *Музиката може да бъде разглеждана като вибрираща пластика, трептящ обем.* Това със сигурност открива нови хоризонти в подхода към възприятие и интерпретацията на музикалното изкуство.

3. Цел и принос на изследването е също да улесни колегите диригенти в една от най-трудните задачи в правенето на музика, а именно – **Изкуството на музикалния преход**. Сигурен съм, че детайлното разглеждане и обяснение на

- *видовете основни пропорции,*

- *формулата за метрономно изчисляване на темпови съотношения ($x = t/y$),*

- *идеята за търсене на темпови релации във всяка темпова трансформация,*

биха внесли яснота в подхода на диригента към „несъшития с конци“ музикален преход, както се изразява Ханс Сваровски.

А универсалната рецепта, която не е само в услуга на технологията на спояване на дялове, а въобще съществена част от музиката като цяло е пропорцията, защото пропорцията в музиката не играе роля само на техническа връзка между отделни музикални дялове или части, тя е самата нейна природа.

И накрая пак ще повторя, научното изследване има за цел да допринесе за възможно по-обективно и правдиво разбиране на *структурната организация* на музикалната материя, което би улеснило изпълнителя при взимането на правилните решения в сложни, понякога дву- или многозначни музикални ситуации. Подреждането на музикална мисъл, фразиране и агогика, подборът от огромната палитра изразни средства (като артикулация, динамика, цезури), не противоречи на генезиса на музикалната материя, когато структурният код на творбата е понятен. Смятам, че верният и добре аргументиран микроанализ гарантира правилното разбиране и подреждане на музикалната мисъл на автора, което е решаваща предпоставка в добрата интерпретация. Той гарантира суверенитет и убеденост в разбирането на материята и маестрото трудно може да бъде подведен за неправилно музикално или музикално-техническо решение.

И в този смисъл, завършвам с думи на Ханс Сваровски за голямата отговорност на честния интерпретатор:

„В ролята си на интерпретатор реших да не бъда съавтор, а служител на твореца. Ако е нужно да правя компромиси, правя ги за моя сметка, а не за сметката на някой друг. Много по-трудно е да вдъхнеш адекватен живот на чужд дух, отколкото да го отчуждиш, напасвайки го към себе си, към собствения си темперамент, природа и светоусещане. Много универсални знания са необходими на добрия интерпретатор. От една страна, много познание за историческите специфики на конкретен стил, и от друга, много вкус, който да смеси и дозира правилно познанието с естетическите категории, които трудно могат да бъдат дефинирани. И тъй като винаги трябва да се подхожда аналитично: необходими са много способности за сглобяването на многото детайли в едно хомогенно цяло“²⁷.

Или както е обичал да казва Добрин Петков: *„Разглобяване и отново сглобяване на творбата“*. Дедукция – индукция.

²⁷ Hans Swarowsky, *Wahrung der Gestalt*, Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation in der Musik, Vorwort UE 26240.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

01. **Platon**, „*Timaios*” Reclam, Zusammenfassung GetAbstract
<https://www.getabstract.com/de/zusammenfassung/timaios/22510>
02. **Naredi-Rainer Paul**, *Architektur und Musik – nahe Verwandte?*
Musikforum, Musikleben in Diskurs 2017 Deutscher Musikart im zusammenarbeit
mit Shott Music
https://www.musikrat.de/fileadmin/files/DMR_Musikrat/Publikationen/Musikforum/Musikforum_Archiv/Musikforum_2017_03.pdf
03. **Naredi-Rainer Paul**, *Architektur und Harmonie; Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst* DuMont Buchverlag, Köln 2001
04. **Pascha Khaled Saleh**, *Gefrorene Musik/Das Verhältnis von Architektur und Musik in der ästhetischen Theorie*, Berlin 2004
https://www.researchgate.net/publication/266613976_Gefrorene_Musik_Das_Verhaeltnis_von_Architektur_und_Musik_in_der_asthetischen_Theorie#pf2c
05. **Koch Herbert**, „*Vom Nachleben von Vitruvs*”, Baden-Baden 1951, стр. 71
06. **Akademische Ausgabe** „*Spectrum*“ 1999, Heidelberg
<https://www.spektrum.de/lexikon/biologie/schelling-friedrich-wilhelm-joseph-von/59>
07. **Jiannini Juri** „Notizen über die Begriffe Fest und Locker gefügt in Formenlehre von Ervin Ratz“ Musik | Kultur | Theorie: Festschrift für Marie-Agnes Dittrich, 2019
<https://books.google.at/books?id=o0-ZDwAAQBAJ&pg=PA217&dq=schönberg+locker+fest&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwifoLWP1MnoAhW6AxAIHWawB6cQ6AEIKDAA#v=onepage&q=schönberg%20locker%20fest&f=false>
08. **Goethe, Johan Wolfgang von**, *Schriften zur Naturwissenschaft* ReclamUniversalbibliothek band 8966

09. **Ratz Erwin**, *Einführung in die musikalische Formenlehre* Universal edition UE 26201
10. **Schoenberg Arnold**, *The music idea and the logic, technique and art of its presentation*, 2006
11. **Webern Anton von**, *Über musikalische Formen*, Schott
12. **Kurth Ernst**, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. Akademische Buchhandlung von Max Dressel, 1917
13. **Ionos** *Die 1&1 IONOS SE ist ein Unternehmen der United Internet Gruppe.*
<https://www.ionos.de/digitalguide/websites/web-entwicklung/binaercode/>
14. **Ripel Josef**, *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst*, 1752
15. **Breidenstein Helmut** *Mozarts Tempo-System: Ein Handbuch für die professionelle Praxis*
<https://books.google.at/books?id=86SMDwAAQBAJ&pg=PA110&lpg=PA110&dq=tempo+proportion+mozart&source=bl&ots=xjebkvc90K&sig=ACfU3U2cOKV6SgD-Dh9ovV611RxfYmuKMrg&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwi7qbqV1-foAhU2AxAIHUdGApGQ6AEwBHoECAkOLA#v=onepage&q=tempo%20proportion%20mozart&f=false>
16. **Harnonkurt Nikolaus** *Mozart Dialoge* Bärenreiter- Verlag Karl Vötterle GmbH &Co. KG, Kassel 2005
17. **Sechter Simon**, *Die Grundsätze der musikalischen Komposition* 1854 2. Abteilung 1. Teil „Von der Gesätzen des Taktes in der Musik“ S. 9 \$4
18. **Allanbrook W. J.**, *Rhythmic gesture in Mozart. “Le nozze di Figaro” and “Don Giovanni”* 1983

19. **Koch Herbert**, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802

20. **Swarowsky Hans**, *Wahrung der Gestalt Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation in der Musik* UE26240