Символизмът в соловите песни от албански композитори от втората половина на XX век

Автореферат

Департамент „Музика“

Докторант: Вита Гухели
Научен ръководител: доц. д-р Ермила Швайцер

Съдържание

Резюме 3
Въведение 3
1. Произход 4
1.1 Историческо описание на символизма 4
1.2 Символизъм в художествената музика 6
1.3 Символизъм в соловите песни 8
2. Стилистични отклонения 10
Символизъм и символика 10
2.1 Символизъм vs реализъм 12
2.2 Символизъм vs експресионизъм 14
3. Връзката текст-музика в символизма 16
4. Сравнителна методология 22
4.1 Символизмът в художествените песни в световната музикална литература и в албанската музика от втората половина на XX век 22
4.2 Отличителни черти на символизма в соловите песни на албански и косовски композитори 25
5. Аналитична методология 29
6. Методология на научното изследване 30
6.1 Кои стилистични направления влияят върху появата на символичния дух през 1944-1991? 30
6.2 Какво е влиянието на геополитическите обстоятелства върху творчеството на албанските композитори от втората половина на XX век? 33
6.3 Навлиза ли символизмът в албанската музика като резултат от естественото ѝ стилистично развитие или като реакция срещу комунистическия режим от периода 1944-1991? 35
6.4 Влияе ли руската национална школа върху професионалното и стилистично формиране на албанските композитори от втората половина на XX век? 37
6.5 Може ли да се дефинира символизма като музикална мисъл? 38
6.6 Продължава ли развитието на символистичния дух и след ерата на комунизма? 40
7. Изводи 41
8. Приноси 42
Библиография 43

Резюме

Основната цел на това изследване е да се анализират символиката и други естетически елементи в художествено-песенния жанр в албанската музика, създадена и цензурирана във времето на тоталитарната, монистична и недемократична комунистическа идеология.

Символизмът като направление в албанската музика е малко разработен, няма публикации или книги, които да разясняват символиката в музикалното изкуство като цяло, а още по-малко – в жанра на соловите песни.

Тази тема изисква изясняване на причината за появата на символизъм в творчеството на албанските композитори. Символиката в албанската литература и в професионалната музика от втората половина на 20 век е отражение на духа на албанския творец. Това е основната причина, поради която реших да направя проучване в тази област.

Друга причина за моето решение е професионалният ми път, който е фокусиран върху соловите песни на албански композитори.

Въведение

С настъпването на комунистическия режим в Албания, изкуството е изцяло обхванато от марксистко-ленинската идеология. Новият ред със своите планове и програми, основани на идейно-естетическата платформа на марксистко -ленинистката идеология, въвежда нови закони.

И все пак Албания е под влиянието не само на руската идеология, но и на френската история и литература, които също са част от училищната програма. Дали това дава път на символизма в албанското изкуство? Този въпрос се разглежда подробно в основния текст на дисертацията.

„През това време, въпреки тежките ограничения, поставени върху изкуствата от комунистическата идеология, всички форми на музика непрекъснато процъфтяват и са постигнати достоверни стандарти“ (Джун Емерсън, „Музиката на Албания“, Emerson Edition Ltd. Ampleforth, Северен Йоркшир, Англия, 1994 г., с. 2).

1. Произход

Анализът на символизма въвлича широка мрежа от елементи: първо имаме музикалната нотация, която символизира звуци, след това същите музикални звуци създават хармония. Тази хармония е вплетена в изпълнението, като създава ефекти, вдъхновени от символа, който представлява. Соловите песни представят добре символистичния дух в неговите три основни елемента: стихове, музика и интерпретация.

Композиция с тенденция към съвременна хармония с дисонантни интервали и нотни трайности от тридесет вторини в бързо темпо предразполага към емоционално напрежение, страх, негодуване и тъмнина в живота на героя, докато тоналната хармония представя по -стабилна атмосфера, замислена като момент на спокойствие на героя на представения пейзаж.

Причината, която прави музиката естествен символ на изпълнителските събития, е, че тя също така символизира обекти и други събития, дори когато липсва вокално изпълнение. Това налага задълбочено изследване на инструменталната партия, която придава смисъл на вокалната, включително със средствата на имитация.

1.1 Историческо описание на символизма

Разглеждайки символизма, имаме работа с не-тоталитарно изкуство (което режимът от 1944-1991 г. налага на комунистическа Албания, където композиторите, чиито произведения анализираме, живеят и творят). При символизма изкуството е отделено от обществото, докато поетът , композиторът, се затваря в творческия си свят. Чистото изкуство на символистите иска да създаде изчистен художествен изказ във всяка дума или музикална нота, който да отразява пълната фигуративна и емоционална сила на идеята.

Основни представители на символизма във френската литература са Пол Верлен (1844-1896) и Стефан Маларме (1842-1898), които ясно изразяват нагласите на символистите чрез нов поетичен език, разкривайки неговите качества и определяйки целта на ясната поезия, която трябва да отрази абсолютна реалност, освободена от променливостта и мрака на ежедневието.

„Символистичният театър е повлиян от вагнериански стил, който се отличава с език със силен метафизичен и трансцендентен произход, търсещ човешката същност чрез интуиция и медитация, предпочитайки митични и легендарни теми от езотеричен и теософски характер.“ (Дерик Кук, „Музикалният символизъм на музикалните драми на Вагнер“, Musical Times (Vol.93), 1952, с. 258-262).

„В музиката Габриел Форе новаторства с прецизен и издивидуален език в съответствие със символистичната поезия. Той прави статична, дифузна музика, придавайки значение на соловите инструменти.“: La Bonne Chanson (1892), върху стихотворенията на Пол Верлен (Греъм Джонсън, „Габриел Форе: Песните и техните поети“, Routledge, 2009).

Умишлено избирам цитат от автора Виктор Кузен, който съвсем ясно защитава тезата на ларпурлартизма „Изкуство заради изкуството“ (l’art pour l’art), която се застъпва от символистите, парнасистите и импресионистите. В най-общ смисъл това е теоретична концепция, формулирана от френския философ Виктор Кузен. Неговите идеи са: 1. „Нито изкуството, нито политиката, нито религията могат да повлияят на изкуството“ 2. „Да се разбира изкуството е цел на самото изкуство, което произтича от собствените си закони“ 3. „Изкуството трябва да се разбира само чрез идеята за красота ” (Xhelal Zejneli, „Periudhat dhe drejtimet në letërsi“, Çabej, Tetovë, 2006, с. 110).

В тази теория, формулирана от Виктор Кузен, символизмът прави значителен поврат. Композиторите-последователи на този дух, които живеят в условията на комунистическия режим от онова време, стигат до същата концепция за изкуството може би без да осъзнават, че тази идея вече съществува. Но не изключвам възможността въпросните композитори да са приложили пряко концепцията на Виктор Кузен, знаейки, че френската история и литература се преподават в албанските училища по това време.

В албанските училища световното музикално наследство се изучава до 19 век; музиката от 20 век, поради различните си идеи и изразни средства, е несправедливо изключена от образователната програма.

„Изказването на Жданов „ дисонансът е враг на народа“ е най-яркият пример, който демонстрира идеологията на музикалния параметър “ (Андрей Жданов е съветски лидер на комунистическата партия и културен идеолог) (Метила Дервиши, „Realizmi socialist në muzikën shqiptare“, ResPublica, 2016).

В продължение на дисертацията се изследва дали тези обстоятелства влияят пряко върху развитието на символистичното изкуство в албанската музика и литература, но причината, поради която се правят препратки към идеологията на социалистическия реализъм в историята на символизма, е господството на този литературен дух, който съвпада с годините на комунизма в Албания

Какво се стремят да предадат символистичната поезия и въобще символистичното изкуство? В какво се състои неговата особеност?

Това представлява основната цел на дисертацията. Тя разглежда символистичния дух в стиховете, тяхната метрика и композиционната структура на соловите песни на албанските композитори от втората половина на XX век, за да се изясни двойственият смисъл на символистичното изкуство, обединен в тези произведения.

Образно-семантичният език се налага за пълноценен анализ на символиката, на фините нюанси в стиховете и в музикалните фрази, скрити в солови произведения, които това изследване има за цел да открие, или по -скоро да идентифицира.

1.2 Символизмът в художествената музика

„Още в произведението „Art poétique“ (1884) на поета символист Пол Верлен (1844–1896), който инструктира поетите за значението на музиката („музиката преди всичко друго“), се вижда идеологията на символистичния дух, завладял кръга на френските поети в края на деветнадесети век и съдържащ вътрешната структура на символистичния елитарен език.“ (Джелал Зейнели, „Символизъм“, КосовоПрес, 2020). Семантичният език на символиката изисква и други изразни средства, допълващи

горното. Поетите символисти виждат стиха не само като ядро на символното кодирано послание, а придават музикалния тон като обединяващо цяло.

Предлага ли символизмът в музиката истинско изкуство, което отразява живота и което не може да бъде отразено чрез други форми на изкуство? Може ли символистичната деконструкция в музикалното изкуство да има идентифицируем, а не погрешно разбран смисъл?

По спорния въпрос дали музиката може да се разглежда като семантичен литературен език, някои учени смятат, че интерпретацията е неопределена, тъй като музиката няма синтактична и семантична структура. Дори да е интерпретирана като език от някои други учени, той е по-модифициран в преносен смисъл, по-скоро вид адаптация, отколкото смисъл в основния музикален контекст. Но при символистите теорията, че композиционните изразни средства изискват анализ не само като формалност, но и като съществена част от цялата музикална творба, е силно защитена.

„Това, което ни се струва, че отвъд музиката отразява определено състояние на ума, е символично. С други думи, звуците, както и цветовете, имат символично значение, способно да влияе независимо дори преди каквато и да е художествена цел ” (Едуард Ханслик „Për të bukurën muzikore“ Оригинално заглавие „Von musikalisch-schönen“, Превод на албански Беким Рамадани, Bir, Tetovë, 2014, с. 50).

Отношението на Едуард Ханслик към света на чувствата не хвърля скептичен поглед към емоциите като усещане, заобикалящо света на композитора, а е мисъл, която определя музиката като изразно средство, което не трябва да се възприема субективно, а се основава на научна логика, независима от емоционалнаостта. Позоваването на звук и цвят, които по принцип имат определено значение като подходящи символи, не ги изключва от възможността да отразяват художествена цел, защото чрез символите се създава творческо пространство, което е в услуга на символизма.

1.3 Символизмът в соловите песни

Соловата песен приема своята обединяваща форма от композиторите на романтичния период, като например Франц Петер Шуберт, който придава идентифициращ цвят на така наречената Lied като вид форма на независима музика. „Придавайки равностойна роля на музиката и стиха, тя отразява символизма и в двата елемента, синтезирани в майсторството на композицията. Шуберт въплъщава музиката си в символичния дух със стиховете на немски поети: Йохан Гьоте и Хайнрих Хайне“ (Bajar Berisha, „Fjalor enciklopedik muzikor”, Koha, 2014, c. 239).

Тези двама поети имат подчертан символичен подход в своите произведения. Можем да наречем Франц Шуберт реформатор в жанра на соловата песен, тъй като в последните си песни той използва и декламация и по този начин създава нови песенни форми; това е и композиционен подход, който предхожда символистичното ядро, което ще бъде неразделна част от тази форма.

Поетът Пол-Мари Верлен също въплъщава декадентското символистично движение. Стефан Маларме е най -големият френски поет символист. Именно неговото изкуство вдъхновява някои революционни художествени школи от началото на XX век, като кубизъм, футуризъм, дадаизъм и сюрреализъм. И така, подходът на импресионистичния композитор Клод Дебюси към поетите символисти е тясно свързан и представлява символистичния дух не само във френската литература, но и в музикалното изкуство.

Композитори от разни националности са доминирани от символизма като съдържание и естетика в различни периоди. Те избират поезия и други литературни жанрове, адаптирани за техните солови песни, от автори символисти. Това взаимодействие предполага, че символистичният фактор не само е повлиял върху създаването на произведения в естетически и съдържателен план, но също така е започнал да влияе върху стилистичния композиционен подход като новаторство в духа на символизма.

Опитът да се определи символизмът, проявен като новаторски дух или нов момент в музиката от втората половина на XX век, вдъхновен от френската литература, идва като последица от композиционни структури, дешифриращи определени

интервали, акорди и дисонанси, бележи разкъсване на рамките, в които комунистическата идеология от онова време поставя музикалното изкуство.

Тук можем да намерим началото на символизма като посока в композициите на солови песни, за която реалността е неприемлива и се стреми да влезе в нея именно като пречупи бариерите си. Но докато символизмът има своите представителни характеристики в литературата, а след това и в живописта, не може да се каже, че има ясно определен стил или композиционни похвати в музиката.

Връзката между музика и символизъм определя тънката линия между абстрактното и невидимото, или това, което се чува като музика и това, което се анализира като музикална форма. Чрез звукова кодификация, различни комбинации, разлагане на акорди, анализ на изречения и периоди в творбата в комбинация със стихове от символистичната поезия е възможно до известна степен да се идентифицира композиционната идея, която съвпада със символизма като общо направление.

Ако се опитаме да направим логически синтез на пътя, изминат от литературното изкуство, започвайки от формализма и декадентството до символизма в музикалното изкуство, което е включвало декаданс във всички стилистични епохи, докато формализмът на XX век се възприема като музикална посока, която се отразява чрез абсолютната свобода на творението, може да се постигне стилова хронологична връзка. Тази симбиоза на символистичния дух между литературата и музиката ни води до жанра „солова песен“, в която тези две области на изкуството са преплетени в една форма.

В диастологията или науката за фразеологията и логическото разлагане на музикалните мисли в рамките на композицията, която е била кръстена от някои древногръцки теоретици, намираме символиката на сценичното изкуство, визуално описана подробно, като по този начин изгражда енигмата на стих и звук. Правилното дешифриране се постига чрез дешифриране на произведението и подреждане на съставните му части от началото до координатите на хронологично въртене.

„Доказано е, че дори през последните векове теоретично-музикалните направления, които са имали за задача да обяснят или интерпретират произведението на изкуството, не са малко на брой, сред тях през XX век е така наречената херменевтика. Представител на херменевтиката в музиката е музикалният теоретик Херман Кречмар (около 1900 -те), който смята, че в основата на музикалните

произведения е идеята и смисълът на творбата. Тази мисъл е свързана с музикалната естетика на барока, особено с теорията на афекта.“ (Bajar Berisha, „Fjalor Enciklopedik muzikor”, Коха, 2014, с. 189).

Съвременната херменевтика работи с научни методи, като прави системни и подробни анализи на ритъма, интервалите, паузите и т.н. Съвременният музикален анализ борави с разлението и систематизирането на макро- и микроструктурен анализ.

2. Стилистични разминавания

В различни стилистични периоди сме срещали повече идеологически несъгласия, отколкото реформи. Това стилистично разнообразие е породено не само от творческата индивидуалност на художника – то е и подход, изразяващ определена идеология. Много композитори са разделили творчеството си на няколко стилистични периода.

Да вземем за пример музикалното творчество на испанския композитор Мануел де Файа, чиито песни разглеждаме в рамките на методологията на изследването, като ги сравняваме със соловите песни на албански композитори.

„В даден етап от живота си де Файа проявява дълбока религиозна преданост; този дух се изразява и в музиката му, която приема напълно духовна насока.“ (Карол А. Хес, „Свещени страсти: Животът и музиката на Мануел де Фала“, Oxford University Press, 2004).

В този контекст стилистичните разминавания понякога са свързани помежду си, като натурализация на определен стил или дух. Преди да се спрем на някои от стилистичните различия като реализъм и експресионизъм, ще направя опит да изясня символизма и символиката.

Символизъм и символика

Изразните средства на символизма, както и на символиката, са символи, но те са разделени в две различни посоки и са независими една от друга. Символизмът е

концепция, изразена в символи, докато символиката е наука за интерпретацията на символите, знаците или думите, които показват или означават определена идея, обект или чувство. „Символите позволяват на човек да разбере нещо извън познатото или видяното чрез създаване на връзки между различни понятия и опит.“ (Агрон Гаши, „Mizanteksti”, Парнас, 2012, с. 33,99).

Символизмът може да бъде описан като двуизмерен; в рамките на символа той отразява дума, мисъл или състояние, но в същото време отразява и неговата противоположност. Следователно промяната на елемент в широкия спектър на символизма не е лесна, когато се изпраща ясна идея или изображение, защото верижната мрежа от символи трябва да съвпада с основното послание.

Ако вземем например символа червен цвят, за който се смята, че означава не само любов и страст, но също така и кръв, война и смърт, но и съвпада с тезата на моето изследване, че червеният цвят семантично символизира комунизма.

Гилад Елбом, учен лингвист, семиотик и библеист подчертава, наред с други неща, че това отношение на двойното значение на символизма не може да се тълкува строго и точно, защото според него то няма вътрешна стойност, няма фиксирано или универсално значение. Няма определено качество, което да го определя като символ на нещо специално.

"Ако бялото може да означава едно нещо и обратното му - живот и смърт – то какъв символ е това?" (Гилад Елбом, Орегонски държавен университет, 2020).

Този изследовател се позовава на символизма само в определен контекст, така че според него най-сложният подход към символизма е, когато се казва, че нещата имат символични качества. Това като теза, изградена въз основа на реалното, има само едно основно значение: логиката на външното и вътрешното, това, което се вижда с окото и се разбира на научна основа.

Приемлива ли е тази теория както в литературното, така и в музикалното изкуство?

Фридрих Ницше, немски философ, есеист и културен критик, изразява мнението си за музиката като елитно изкуство, недосегаемо в семантичните води на езика. Той също така се позовава на изкуството в оригиналния му вид без тенденция да го обяснява чрез изследователски анализ.

„Езикът никога не може адекватно да предаде космическият символизъм на музиката, защото музиката стои в символична връзка с първоначалното противоречие и изначалната болка в сърцето на първичното единство и следователно символизира сфера, която е отвъд и преди всички явления. По -скоро всички явления в сравнение с нея са само символи: следователно езикът, като орган и символ на явленията, никога не може да разкрие най-съкровеното сърце на музиката; езикът, в опита си да я имитира, може да бъде само в повърхностен контакт с музиката; докато цялото красноречие на лириката не може да доближи до нас най-дълбокото значение на последната “ (Фридрих Ницше, „Раждането на трагедията“, Превод Валтер Кауфман, Vintage Books, с. 55, 1967).

Този цитат, който отразява музикалното изкуство и неговата символика като сфера отвъд всяко явление, което не може да бъде разложено и обяснено, влиза в противоречие със семантичния свят, символизма и анализа на музикалната форма. Но в този цитат Фридрих Ницше се отнася главно към музикалното изкуство като изкуство, което има музиката като изразно средство и само по този начин трябва да бъде разбрано.

Дълголетието на музикалното изкуство през вековете е постигнато именно чрез символи. Нотирането на музикалната идея чрез символи, които са реформирани с течение на времето, е ключът към разбирането на изкуството на композицията. В този контекст символизмът и символиката са свързани като две успоредни линии, които превръщат една идея или опит в символ.

2.1 Символизъм срещу реализъм

Две от основните направления на световната литература от 19 век са реализмът и символизмът. (Ардиан Мараши, „Letërsia botërore”, Албас, 2005). Обективността и конкретността в рамките на реализма се сливат в цветовете на звуците, насочени в символичен дух.

Когато авторът се позовава на термина „изцяло музикален“ в структурите на стила на реализма, означава ли това, че фокусът е върху инструменталната музика и се превръща в избягване на вокалната музика? Имаме гледна точка, основана само на музикалния аспект и на подхода на реализма в композиционната структура. Това ни кара да мислим, че авторът се отнася към реализма като музикална мисъл, която успява да има директен подход като концепция в композиционната структура, но и като директен подход към предаването на това, което реализмът представлява.

Концепцията за реализация първоначално намира своя начин на изразяване чрез литературата и затова подходът към този стил изисква хронологично наблюдение в тази област на изкуството. Символистичното изкуство има интелектуален и елитарен характер. Символизмът прониква в дълбините на реалността, използвайки стилистични фигури, докато реализмът представя истината или реалността в пряка форма.

Символичният дух, който има за цел да покаже съвършеното в изкуството с различни стилистични фигури, косвено представя реалността.

Символизмът е представен от няколко художници, които разглеждат творчеството си като изразен инструмент, който може да пренесе в душата на всеки, който знае символистичния/семантичния език. Изкуството на дешифриране позволява да нарастне изключителната сила на духовната красота в мистерията на символистичното изкуство, където невидимото става видимо.

В същото време реалистичното изкуство, защитаващо строгото и подробно описание на реалността, повлияно от позитивистката философия, която разглежда художника като неразделна част от обществото, като произведение на изкуството, като вярно отражение на социалните условия около него самия, не съвпада със символистичния стил, който изразява мистичните връзки, които съществуват между душата, предметите и създанията на този свят.

Реализмът като преобладаващ стил през първата половина на 20-ти век няма прилика с т. нар. „социалистически реализъм“, който е под-поток на реалистичен стил в изкуството и който разпространява социалистическата и комунистическата доктрина, като влияе на съзнанието на гражданите и на техните възгледи за живота.

Така нареченият „социалистически реализъм“ има своите корени в реалистичните и неокласическите традиции на руската литература от деветнадесети

век, които изобразяват живота на обикновените хора. Основателят на този стил е Максим Горки. Романът му „Майка“ (изд. Цитадела, Ню Йорк 1992) се счита за първото произведение на социалистическия реализъм. Неговата брошура „За социалистическия реализъм“ (1933) назовава този стил.

Така нареченият „социалистически реализъм“, който произлиза от марксистко-ленинската идеология, не трябва да се мисли във водовъртежа на реализма, тъй като „изкуството“ на така наречения „социалистически реализъм“ не представлява истината, а идеализира всяко действие и мисъл на комунистическата власт от онова време.

Като концепция реализмът пуска корени не само в музикалното и литературното изкуство, но и в много други посоки. Това създава илюзия, че идеалистичното въздействие заема относително широката област. Ако сравним този аспект със символизма, можем да заключим, че последното е в рамките на изкуството, без никакво пряко влияние в други области като тези на международните и политическите отношения.

Може ли семантичният елемент, характеризиращ символния език, да е причина за създаване на субективен подход, който прави невъзможно прилагането му в други посоки?

Стилистичният подход представлява определено подчинение, трансформира се и намира приложение в много сфери на живота. Стилистичният подход представлява определена вяра, защото в действителност всеки нов стилистичен подход представлява причина, послание, дори и да е кодиран.

2.2 Символизъм срещу експресионизъм

Ако се позовем на хронологичните връзки на стилистичните посоки, разбираме, че всяка посока или художествен похват се ражда не само в резултат на противопоставяне на предишна концепция, но и като реформаторски континуум, който понякога обединява различни елементи в рамките на стилистичните различия.

Джеймс Ансор, белгийски художник, отбелязва прехода от символизма към експресионизма чрез творчеството си. Той прилага естетиката на символизма в картините си чрез използването на стилистични елементи, които символизмът представлява. (Ulrike Malorny, „Ensor“, Taschen, 2016).

„Музиката на Щокхаузен е толкова сложна и изпълнена с много „тайни“, че всеки опит да се анализира някоя от неговите композиции отдолу нагоре не само няма смисъл, но и рискува да създаде нещо повърхностно и дори безполезно.“ (Грег Уейгър, „Символизмът като композиционен метод в творбите на Карлхайнц Щокхаузен“, College Park Maryland, 1998).

Описанието на американския композитор и музикален критик Грег Уейгър за този неоекспресионистичен композитор относно енигмата на Щокхаузеновите творби ни ориентира към сферата на символичния свят, където семантичният анализ понякога прави повърхностни заключения.

В книгата „Символизъм“ от Чарлз Чадуик (който пише за това как символизмът има големи последици по един или друг начин), в седма глава със заглавие „Последствията от символизма“ се описва как някои писатели могат да се повлияят от символизма, без да бъдат истински символисти. Рене Гил, основател на „Instrucole Instrumentiste“, докарва до крайност символистичните идеи за музикалността и значението на чистия звук на думите“ (Чарлз Чадуик, „Символизъм“ Routledge Taylor & Francis Group, 2018, с.52).

В същото време Рафет Руди описва музикалните произведения на Арнолд Шьонберг Квартет No 1 (1905) и Камерната симфония (1906), подчертавайки силното влияние на литературният символизъм в своята книга „Естетично есе“ (Рафет Руди, „Естетично есе“, Dukagjini, 2002, с. 55).

Ако се позовем на двете гореспоменати книги, можем да забележим, че символизмът и експресионизмът подчертават личните чувства на художника, където всички човешки емоции и неговите индивидуални преживявания са преплетени, но всяка посока или стил започва да се разклонява в други стилове в резултат на влиянията на творческата индивидуалност. И така, концепцията за творчество през годините има своите светлосенки в двете посоки.

В музикалното изкуство символизмът инициира някои елементи на експресионизма, тъй като косвено прави първата крачка към преминаване отвъд хармоничното, мелодичното и ритмичното. Символизмът включва и елемент на популярност, който присъства и в експресионизма, но тук той изглежда частичен в различните комбинации на композиционната игра.

3. Връзката текст-музика в символизма

„Поезията трябва да започне от музиката и да върви към своя връх. Музиката и поезията са две лица на едно и също явление, казва Маларме ” (Xhelal Zejneli „Periudhat dhe drejtimet ne letersi-Metodat letrare“, Çabej, Tetovë c.169).

В поетичните писма на поети символисти можем да различим тон, изразяващ определено емоционално състояние, но също така промени в интонацията не само чрез повърхностни символи като въпросителен знак, удивителен знак, но и в структурната комбинация в рамките на изречението.

„Музиката и поезията са тясно свързани. Думата е толкова важна, колкото и звукът, и по този начин поетичната формулировка има много силно влияние върху музикалната. Ритъмът на езика определя музикалния поток, реда на думите, структурата на мотива и строфата ” (Фриц Бос, „Etnomuzikologjia“ (Оригинално заглавие „Musikalische Völkerkunde“) Превод: Беким Рамадани, Bir, Tetovë, 2019, с. 118).

В този контекст възниква въпросът дали композиторът, който подбира стихотворението, за да го трансформира във вокално произведение, е повлиян от вътрешната интонация на стиховете, или това е пряк подход към творческата индивидуалност?

Въз основа на интервютата, проведени с композиторите Пелумб Ворпси и Лимос Диздари, забелязваме влиянието, което поезията оказва върху дефиницията на композиционния подход, базирано на вътрешната интонация на стиховете.

Композиторите също така изразяват причината за определяне на стихотворенията на отделни автори. Преференциалният подход се преплита със

символичния инстинкт, който се корени в емоционална прогресия, предадена чрез езикова естетика.

Единството на поетично-изразителен език, който събужда националните чувства у композитора и поета, съчетава творческия подход, който освен творческата индивидуалност се основава на взаимно вдъхновение.

Авторите от една и съща националност не само изразяват съвместно националния сегмент, но и преплитат поетичното и музикалното изкуство в тяхното символично взаимодействие.

„Вокалната музика осветява рисунката на поетичното произведение. Елементите на музиката показват много луксозни цветове и мекота, също символична използваемост“ (Едуард Ханслик, „мб të bukurën muzikore“, Оригинално заглавие „Von musikalisch-schönen“ Превод Беким Рамадани, Bir, Tetovë, 2014, с. 59).

Силата на музиката допълва литературното изкуство според автора и последното няма същото въздействие върху музиката. По съдържание литературата има по-обективен подход, който дори в двойния смисъл, който съвпада с идеите на символизма, е по -дешифруем. Но това позоваване ни помага да затвърдим убежденията си за музикалния символизъм. Въпреки че Едуард Ханслик остава верен на убежденията си за представянето на музиката като наука-изкуство, което в основата си има звук, той понякога обяснява символичния аспект като съществена част от музикално изкуство.

„Лангер предлага музиката да се разглежда като истински символична, като истински език на чувствата. Не инстинктивна, чуваема реакция, а артикулация на човешкото чувство, която не се отнася конкретно до определен човек или повод“ (McGlashan, „Музиката като символичен процес“, Journal of Analytical Psychology, 1987, с. 333). Музиката в перспективата на много композитори на програмна музика се разглежда като прозрение в дълбините на човешката душа. Така че на съдържателния аспект не се дава описание или визуализация.

Във вокалната музика, освен прозрението за музиката като емоционално преживяване на човешкото същество, интуитивното наблюдение се предоставя и на обикновения слушател, който няма претенции за смислово дешифриране на съдържателния елемент.

Този инстинкт е първо подложен на силата на музиката, която придобива различни изрази и форми. Понякога музиката е подчинена на текста и обратно, но тази връзка между текст и музика не винаги разкрива двойния смисъл. В определени моменти тя се стопява в смисловата плоскост, желаейки да създаде объркване, защото едва тогава идва професионалното дешифриране.

Френската символистична поезия е тясно свързана с музиката. Пол Верлен е анализиран в мелодичния спектър от автора Чарлз Чадуик в книгата „Символизъм“. Той анализира мелодиите на поезията на Пол Верлен като „деликатни и интимни“ (с.21).

Позицията на Фридрих Ницше в един аспект съответства на онзи тип поезия, която чрез мелодия в стиховете създава своята идентичност. Но можем ли напълно да се доверим на мнението на Фридрих Ницше за музиката, която той счита за символично изкуство, което има пълна автономия?

Ако лирическата поезия зависи от музикалния дух, то това със сигурност е реципрочна връзка между вокалната музика и поезията. Защото, ако музиката продължава да се оценява само като абсолютна музика, тогава как може да се развива вокална музика?

Въздействието на вокалната музика е доказано в символичната логика като комбинация от литературно и музикално изкуство и нейното дълголетие предстои да видим в бъдещето.

„Но когато се говори, т.е. се използва символизмът на звука, ефектът му е несравнимо по-силен и директен. Когато се пее, когато мелодията е ясен символ на неговата воля, той достига върха на своето въздействие; ако това не е така, влиянието е на звука, а последователността на думите, мисълта, остават нещо далечно и безразлично“ (Фридрих Ницше, „Раждането на трагедията и други съчинения“, Cambridge University Press 1999, с.138).

В този цитат от Фридрих Ницше забелязваме друг подход към символиката на звука. Той споменава: „Когато се пее“, което означава, че се отнася до вокална музика, която е пряко свързана с текста, но в него включва и интерпретацията. Той се позовава на поезията като на далечен сигнал, който не е твърде депортируем, защото за автора музикалния спектър, колкото и сложен да е, е също директен.

„В езика има известна неяснота на символиката. Една дума има символична връзка с нейната история, с другите си значения и с общия си статус в съвременната литература. Музиката е особено приспособима към този символичен трансфер на емоции, поради силните ечувства, които генерира.” (Алфред Уайтхед, „Символизмът означава краен ефект“, Fordham University Press, Ню Йорк, преиздадено 1985, с.84). Дали тази символична линия на емоции чрез музиката предполага семантична и интерпретативна яснота?

Музикалният носител може да ни изпраща символични сигнали, но не можем да ги наречем директни, защото не можем да пренебрегнем влиянието на инстинктивния аспект, който е склонен да се проявява особено при четене и анализ на текст или поезия.

В горния цитат на автора Алфред Уайтхед трите сегмента, които принадлежат на езика, са изразени чрез символиката на думата и имат отношение към „история, други значения и общо състояние в съвременната литература“.

„И все пак вярвам, че „художественият смисъл“ принадлежи на чувствената конструкция; сама по себе си тя е красива и съдържа всичко, което допринася за нейната красота. Най-очевидният подход към формалния аспект на изкуството би бил, разбира се, чрез изучаване на чистата идея. Но в поезията чиста идея не съществува, а в пластичното изкуство тя доскоро играе незначителна роля“ (Сюзан Лангер, „Философията в нов аспект. Символизъм на разума, обряда и изкуството“. The New American Library, Шесто издание, 1954, с. 169).

Концепцията за художествена творба, изразена от Сюзан Лангер „чрез изучаването на чистата идея“, е ориентирана към друго възприятие na символичното дешифриране. Загърбвайки проучване, което постепенно стига до до заключение, авторката, макар да се позовава на „чиста идея“, посочва и несъществуващия характер на поезията. Чистата идея предполага критика, основана на артистична красота, но художествените насоки се различават една от друга и като такива се възприемат по различен начин.

Символичните препратки не могат да бъдат винаги акуратни, индивидуалните възприятия често имат различни отправни точки и това води до нестабилна крайна оценка.

Според Сюзан Лангер семантичният език съществува и в музикалното изкуство, защото имаме музикални изрази и мисли, които са под формата на символи и като такива символизират определени явления. Разбира се, литературният семантичен език се състои от богата синтактична и морфологична структура, докато музиката комуникира само чрез звуци, но в комбинация с елемента „chiaroscuro“, което в изкуството означава използването на силни контрасти между светлината и тъмнината, за създаване на дълбочина и драма.“ (Ема Тагарт, „Как Chiaroscuro излезе от тъмнината, за да стане един от най-емблематичните стилове на рисуване“, Journal My modern met, 2020), можем да възприемем присъствието на езикови и музикални символи като два контраста, които създават триизмерно произведение : текст, музика и символика.

„Преклонението на Дебюси пред символистичната поезия на Маларме, Верлен и Бодлер вдъхновява и изпълва не само неговите песни, но и клавирната му музика, където неговият прочит и възприемане на този символизъм са още по-проникновени. Заимстването на техни стихове понякога като заглавия към неговите произведения ни позволява да надникнем в неговата литературна чувствителност: Дебюси не пренася читателското преживяване върху музиката, а по-скоро надхвърля това преживяване, като „приближава“ конкретни моменти от поемата и от тази изключително лична гледна точка изследва често неподозирани пространства” (Арун Рао, „Pierrots Fâchés Avec la Lune: Дебюси, Форе и Равел по време на Първата световна война“, Технологичен университет Дъблин, 2013 г., с. 55).

Разказът за композитора и поезията ни доближава отново към Лимос Диздари. Подходът му към литературата е очевиден, в много от своите презентации той цитира стихове на различни поети, като ги анализира и коментира. За него едно стихотворение се превръща в мотивация за нова композиция, а клавирната музика, спомената в цитата по-горе, съвпада със значението, което Лимос Диздари придава на клавирния акомпанимент и съпътстващите мотиви със символичен характер. Клавирната интродукция символизира началния призив и разбираме, че авторът не възнамерява да символизира само чрез вокалната партия, чиито стихове съответстват на този дух, но и се стреми да изрази своя стилистичен подход чрез самата музика.

„Изглежда, че отражението на поетичната „мъгливост“, неопределеност и двойнственост трябва да се търси и тук в тоналността на песента. Този проблем се

разглежда внимателно от Едуард Р. Филипс, който в статията „Дим, огледала и призми: тонално противоречие при Форе“ пише за „фалшива доминираща хармония“, обсъждайки техниката, която избягва намек за повърхностна тоналност, докато в дълбочина се основава на тоналност“ (Анна Ал-Арадж, „Музикална интерпретация на избраните стихотворения от Пол Верлен. Анализ на песните на Ирена Виенявска в сравнение с композициите на Форе, Дебюси и Равел“, Jagiellonian Университет в Краков, No 33, 2017, с.47).

Когато авторът се позовава на „фалшивата доминираща хармония“ като проекция на символистичните стихове, отново заключаваме, че композиторът, който избира стихове в такава поетична атмосфера за своето вокално произведение, защитава с всички свои композиционни творчески способности естеството на това настроение. Това води до сходство със соловите песни на албански композитори, които анализираме. При микроструктурния анализ забелязваме, че в тоналните произведения са скрити много чужди тонове, които крият двойна хармония, но също така оставят поетичния стих в наметалото на мистерията.

„И все пак музиката не е стихотворението; в най-добрия случай това е приблизителна транслитерация на настроение, без смисъла и инфлексията на всеки ред от стихотворението на Маларме – как би могло да бъде повече, след като въображението и съзнанието на Маларме са изградени върху най-ясните нива от речта, а на Дебюси – от музиката? (Андрю Леман, „Символистичната естетика във Франция“, Базил Блеквел, Оксфорд, 1950, с. 219).

Емоционалните и инстинктивните измерения се комбинират в една и съща стилистична линия. В този контекст, когато става въпрос за композитор, който е имал пряк контакт с френския литературен кръг и с доминиращите поети символисти, не е чудно, че се създава същият естетически вкус и емоционална телепатия. Но емоционалната телепатия и инстинкти, които по естествен начин довеждат до символизма на албанските поети и композитори през комунистическия период, събуждат любопитството ни да изследваме връзката между символизъм, поезия и музика.

Опората, която литературата дава на музиката, е забелязана от много композитори, основно фокусирани върху вокалната музика. Но това, което забелязваме при подбора на стихове, винаги е богатият мелодичен език. „Обръщайки се към по-

широката връзка между музиката и литературата в албанското литературно творчество, виждаме, че именно албанският език, както никой друг език, се разглежда най-вече като песен език в неговорния смисъл ” (Васил Толе, „Kadare dhe Muzika“, Media Print, Тирана, 2019, с. 41).

Отчитайки близостта на поезията с албанските композитори, може ли вътрешната интонация на албанския език и мелодичният му характер да бъдат причината за тази връзка с поезията? Забелязваме, че естетическият и стилистичният вкус естествено съвпадат със символистичния характер.

„Той (Чарлз Морис) беше много загрижен за живописта, но посочва, че като група, писателите са по-встрастени в музиката, тъй като тя е едновременно по-далечна и по-интимна, по-близо както до произхода, така и до разрешаването на чувства и усещания ... Линията и цветът спират и се противопоставят на времето: звукът се подава в момента, в който се ражда; той живее, за да умре и това е дълбок символ ” (Робърт Голдуотър, „Символизъм“, изд. Westview Press, Великобритания, 1998 г., с. 180).

Когато авторът се позовава на решението на чувството чрез музиката, изглежда, че чрез него се търси дешифриране на символния код, но връзката на поета с музиката не се случва след финализирането на художествения продукт, а преди него. От музиката не се изисква да премахне мистерията на символичната поезия, а да даде глас на вътрешната интонация и да засили символния идеал, чиято ключова дума е красота.

4. Сравнителна методология

4.1 Символизмът в соловите песни от световната музика и в албанската музика от втората половина на XX век

„Композирани през последните месеци от престоя му в Париж, Siete Canciones Populares españolas може да се разглежда като първото произведение, в което Мануел де Файа напълно усвоява опита си във френската столица и създава пост-романтичен

етос. Подходът на де Файа към Siete Canciones отразява възродения интерес към народната песен, която е отличителен белег на испанския музикален национализъм в края на деветнадесети и началото на двадесети век, но също така е тясно свързана с непосредствения композиционен контекст на произведението" (Майкъл Христофоридис, „Мануел Де Фала и моменти от испанската музика", Routledge, Лондон, 2018 г., с. 68).

Мануел де Файа не се дистанцира от символистичния дух. Неговите солови песни подкрепят произхода на индивидуалното вдъхновение на композицията, както и вътрешното значение на думите, значението на съдържанието на стихове в еднаква връзка със композиционното съдържание и често подчертават стихотворението, което е отличителна черта на това, което символизмът представлява.

„Акомпаниментите също показват неговото усвояване на френския пианизъм и музикални стилове; те са особено задължени на примера на Равел в базата на народната песен в тяхната хармонична тънкост и използването на ограничен диапазон от ритмични мотиви или съпътстващи фигури, които понякога се основават на екстраполацията на идеи от мелодичната линия. Siete Canciones Populares españolas отбелязва решаващ момент в развитието на музикалния език на де Файа, предизвикан отчасти от препратките към народната песен и нейната атмосфера. Тази композиция може да е подтикнала де Файа към по-широко и директно изследване през следващите годинин на испанския фолклор и източниците на фламенко. Оригиналната стилизация на испанска музика в „Polo", „Jota" и „Nana" има голямо значение за по-късните му творби, най-вече El Amor brujo (1914-15), Тривърхата шапка (1916-19) и Fantasia Bætica (1919). Макар и допълнени в някои издания с фолклорни елементи, тези произведения представят оригиналния и мощен синтез на де Файа на предимно южноиспанския фолклор и фламенко в съвременна музикална рамка ". (Майкъл Христофоридис, „Мануел Де Фала и моменти от испанската музика", Routledge, Лондон, 2018 г., с. 82).

От този анализ на Майкъл Христофоридис на испанските песни успяваме да забележим сближаването със символистичния подход. Композиторът съчетава елементите на испанската народна музика с новия стилистичен дух, в който е обзет по време на престоя си в Париж. В този контекст се разбира, че естетическият вкус, който има стилистичен дух, създава координата, която укрепва широкия символичен спектър.

В соловите песни на Джордже Енеску има ясно изразена символична фигура в съдържанието на стиховете, има моменти, когато любовта пее свободно. Това се различава от текстовото съдържание на албанските солови песни от втората половина на 20 век, в които за любов се пее в едва забележими нюанси, покрити от наметалото на стилистични фигури.

Изобразяването на тъмнината, която символизира самотата, разбитото чувство на любов е друго отражение, което се появява в соловите песни. Песента на Джордже Енеску „Караш ме да страдам“ изразява в символична форма сладката любовна мъка: „принуждава ме да обичам тревогата си“ и „пречи ми да се чувствам тъжен, ако страдам“. Тези стихове са парадоксални, но са оправдани в загадъчния семантичен свят, където думите имат двоен смисъл и се стопяват в изкуството на символиката.

В композиционен план европейските и световните тенденции на композиторите от 20-ти век са фокусирани върху хармонията на додекафоничния стил, атоналната музика като цяло и така нареченото „говорно пеене“. Арнолд Шьонберг в „Pierrot Lunaire“, писана за рецитатор (гласов тип, неуточнен в партитурата, но традиционно изпълняван от сопрано, пиано и малък камерен ансамбъл, използва този вид техника, при която изпълнителят трябва да превърне пеенето в мелодия на речта и постига това, като се придържа към ритъма точно така, сякаш пее, осъзнавайки разликата между пеещ звук и говорещ тон.

Централната тема на творбата „Pierrot Lunaire“ е Артистът, светът на мисленето и творческата искра, символизирана от луната, включваща и гротескен елемент. Имаме три координатни точки в лиричен, трагичен и хумористичен стил. Съдържанието на албанските солови песни от втората половина на XX век не отразява този многоизмерен символичен дух.

Луиджи Далапикокола отразява тенденция в музиката на 20-ти век, която не е хомогенна по отношение на стилистичните ориентации. Композиторът отначало композира в импресионистичен и неокласически стил, а по-късно преминава към додекафонична и атонална музика, например в творбата си „Cinque frammenti di Saffo – Пет откъса от Сафо“ за глас и оркестър.

Сходна тенденция на стремеж към модерни за 20-ти век нюанси, но изразена в символична форма, показват албанските композитори Тонин Харапи и особено Феим Ибрахим през последните години от своето творчество, но в този аспект не можем да

сравним напредъка на композиционната структура на европейските и световните композитори на XX век с композиционната структура на албанските композитори като цяло, които са образовани в комунистическа система, която изключва експресионизма и додекафоничния атонализъм на музиката от 20-ти век от световната музикална история, тъй като доктрината на т. нар. „социалистически реализъм“ отрича всички съвременни течения в западната музика, а тези, които се опитват да използват директно тези стилистични елементи, биват обвинени в упадък. Когато говорим за директния начин на западния стилистичен подход, имаме предвид мелодична структура, която е прогресивна, която има дисонансни интервали, а в съдържанието си има стихове, които не отговарят на тогавашната идеология.

4.2 Отличителни черти на символизма в соловите песни на албански и косовски композитори

„Ненапразно антроположката Патриша Реста подчертава етнонационализма на албанците. Албанската нация „има идентичност, която не е променлива, но е съществена, вкоренена, защото обединява националната връзка с родството. Хората са останали единни чрез мита за общ етнически произход, като упорито поддържат чувството за принадлежност към една неделима нация. (Нацията за албанците е очевидна истина: принадлежността към нея е нещо естествено, а не доброволно.“ (Роберто Мороцо, „Shqipëria-Rrënjët e krizës“. Превод: Shpëtim Çuçka, Shtëpia e librit dhe komunikimit, Тирана, 2000, с. 128)).

В този контекст се опитваме да обясним националната връзка, която имат хората в Албания и Косово. Има две различни държави, но имат един език, имат общ национален флаг, въпреки че Косово като независима държава от 2008 г. има друг официален държавен флаг. Националното чувство обединява хората с различно гражданство, но с една и съща националност.

Нашият фокус е върху втората половина на XX век, затова се опитахме да регистрираме хронологията на събитията, които се случват в Косово по това време. Налице е символичният подход в музикалните и литературните произведения, който

определя някои стилистични елементи – резултат от живота под окупация и различия им с изкуството на символизма в Албания.

Ако разгледаме някои солови песни, написани от композитори от Косово като Винченц Джини, Зекиржа Баллата и други, разбираме, че са избрали тази музикална форма не само в резултат на творческа индивидуалност. Те принадлежат повече към пред-композиционната форма, отколкото към строфичната. Ако сравним със солови песни на композитори от Албания, забелязваме, че и там формата на предварително съставена песен е доминираща, докато формата на строфичната песен не се среща често, особено сред композиторите от втората половината на XX век.

Символизмът присъства и в двете форми на солова песен, но има съществена разлика. В строфичната песен символиката е представена в контекста на стиховете и възможността за композиционни нюанси в символичния дух не е с особен потенциал поради самата конструкция на тази форма, която съдържа една и съща мелодия за всички строфи.

Символизмът под формата на пред-композиционната песен идва при нас в друго измерение. Той има по-широка композиционна структура, стиховете излизат на повърхността още повече, защото тази форма отговаря повече на изискванията на текста, отколкото на повтарящ се музикален мотив, и остава по-вярна на символичния дух. Също така възможностите за символични цветове в композицията са по-големи, тъй като самата форма има по-широка структура.

Но това, което дискутираме на семантичен език през призмата на музиката, е различният подход на символичния дух на косовските композитори в техните солови песни. Тяхното вдъхновение е спонтанно, то е ротация на поредица от събития и преживявания, свързани помежду си; в композиционната структура в рамките на един цикъл има унификация на този тонален цвят, текстовото съдържание се преплита символично с музиката.

В стиховете на песенния цикъл, озаглавен „Писма“ на композитора Винченц Джини, се появяват букви, послание, любов, очи, дълбочината на морето, песен, утринна роса като символ на човешката любов. Ако направим комбинация от визуален и слухов ъгъл, забелязваме колко близки са музикалните звуци до стиховете, можем лесно да разберем, че дори росата и сълзите издават звуци, също и бълбукането на водата може лесно да се символизира в музикални звуци, а дълбочината на морето се

символизира от мистериозни тонове. Символиката, показана в музикални тонове, представяща природни явления, се проявява с блясъка на високите тонове и с определения ритъм.

В стилистично отношение цикълът „Писма“ принадлежи към неоромантичната гама, с изобилие от смели тонове с резки дисонанси и с широк спектър от звуци в акомпанимента на пианото. Авторът на този цикъл казва, че внася иновации чрез богати акорди със смели за времето си нюанси и в този музикален жанр. „Такива акорди с цветна стойност се отличават в научните принципи за академичната хармония“ (Vinçenc Gjini, “Unë jam Vinçenc Gjini”, изд. mtg-top graf d.o.o., Велика Горица 2012, с.191).

Песенният цикъл „Писма“, поради символичния си дух, е възприет като необичайно посвещение, основано на традиционните мелизми в албанския фолклор. Композиторът Винченц Джини нарича поетичния език на поета Ибрахим Кадриу „Елегантен език“. (Vinçenc Gjini, “Unë jam Vinçenc Gjini”, mtg-top graf d.o.o., Велика Горица, 2012, с.191). Това окачествяване сякаш определя точно езика на поетите символисти, търсещи елитен език за своите стихотворения.

Ако анализираме преплитането на съдържанието на стиховете и композиционното съдържание в духа на символизма, получаваме завършена форма на песенния цикъл „Писма“. Композиторът Винченц Джини оставя представата на ценител на символистичния дух.

„Ибрахим Кадриу ми даде невероятен тласък, който, ако се гледа от естетическа гледна точка, говори за лирическо творчество, където лиризмът излиза от дълбините на душата на създателя“ (Vinçenc Gjini, “Unë jam Vinçenc Gjini”, mtg-topgraf d.o.o., Велика Горица, 2012, с.191). Композиторът се позовава на усещането, създадено от поезията на поета Ибрахим Кадриу, което по своята лирична природа съвпада с духа на символистичната поезия.

Този символичен подход на албанските композитори от Косово и Албания съвпада с духа на символизма. Персонализираното преживяване и емоция са отразени в идеите на художниците символисти.

Символичният подход в Косово няма паралелна линия със символистичното изкуство в Албания, отнасящо се не само до музиката, но и до жизнените аспекти.

Докато в Албания е позволено да се пее за независимата и свободна страна, която никой не може да победи, в Косово има пълна забрана на теми за свобода и независимост, тъй като тогава Косово е под сръбско управление. В Косово лиричните теми за любовта и миграцията са в зелената зона, и само такива теми са разрешени. Заминаването на косовските албанци дори става конвенционална тема за сръбската политика, докато думата миграция е забранена в Албания.

Символичният подход към композиционната форма на вокално произведение на някои косовски композитори е ясно изразен. Те се опитват да придадат на всеки визуален елемент адекватно звуково значение. Често се предхожда от мотиви в хармония със съдържанието.

„С нов музикален материал и красив поетичен текст свързах духовния свят с реалността, с темата за любовта“ (Vinçenc Gjini, “Unë jam Vinçenc Gjini”, mtg-topgraf d.o.o., Велика Горица, 2012, с.191). От този цитат можем да видим художествената ориентация на композитора, който търси преплитането на духовния свят с реалността. Да си припомним, че символизмът като нов литературен дух във френските среди още от самото си създаване се смята за опит за депортиране в дълбините на реалността.

Ако се опитаме да резюмираме духа на символизма на косовските композитори от втората половина на 20 -ти век и на композиторите от Албания, ще заключим, че съществените различия се основават първо на жизнените обстоятелства, на качествата на емоционално състояние, на естетическия вкус, който представлява творческа индивидуалност, личните преживявания, начина на възприемане на съществуващия свят и на много други елементи, които заобикалят художника.

За композиторите на Косово можем да кажем, че символизмът се появява не само като закономерно движение на художественото развитие. Символистичният дух на албанските композитори в двете държави може да е резултат на естетическия вкус на творческата индивидуалност, като не изключваме като възможност тя да е и реакция на създадените политически и социални обстоятелства.

Свободата на изразяване в широкия контекст на символичния език, който разчупва ежедневния, често е пренесена в музикални произведения от всички стилове и посоки. Символизмът във вокалната музика е обективно изразно средство, следователно имаме дух на символизъм не само като литературно движение, но и като част от други художествени направления.

5. Аналитична методология

„Анализът на съдържанието на музикални произведения изисква широко разбиране на музикалните форми и тяхната история, при това не по частичния, некритичен и прагматичен маниер на новопоявилите се мистици на чистата форма. Той изисква поставянето на тези форми в рамките на обществена, смислена и реалистична връзка" (Норман Казден, „Към теория на реализма в музиката“, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol.10, No.2, изд. Wiley от името на The American Society for Aesthetics Stable, 1951, с.151).

Тази формулировка се появява в различни варианти от други автори, но обикновено има една и съща структура на съдържанието. Става ясно, че анализът на музикалната форма не трябва да се създава в едностранчива структура, а да бъде изпълнен внимателно и от всички гледни точки. Изводът трябва да бъде резултат от анализ, базиран на примери и аргументиран, а не резултат на лична гледна точка, основана на емоции, към който Едуард Ханслик също има скептично отношение в своя естетически труд „ Красивото в музиката “.

В дисертацията са включени анализи на произведения от някои албански композитори от втората половина на XX век, които се занимават с основната тема и чрез изучаване на техните произведения да се направят съответните заключения. В това изследване сме избрали да анализираме стиловите различия и композиционните аспекти в техните произведения, но и да анализираме символистичния дух, който е основна тема на тази дипломна работа.

Музикални произведения и композитори, избрани за това изследване, са:

1. “Марджело” (композирана през 1964 г. от Пренк Якова – 1919-1969)

2. „Снежно цвете“(композирана през 1946 г., от Саймън Джони (1925-1991), публикувана в „Албум ме романски“ 2002 г.)

3. „Пролетта дойде от планините“ (от Саймън Джони (1925-1991), публикувана в „Album me romanca“ 2002)

4. „Приспивна песен“ (композирана през 1963 г. от Тиш Дайя -1926-2003)

5. „Сред любовта“ от Тонин Задея (1926-2011), публикувана в „Arie dhe romanca për këngëtarë“ от Ферид Бала през 1982 г.)

6. „Романсът на фонтана“ (композирана през 1953 г., от Тонин Харапи (1925-1991)

7. „Ето моята земя“ от Феим Ибрахим (1935-1997), публикувана в „Arie dhe romanca për këngëtarë“ от Ферид Бала през 1982 г.)

8. „През есента“ от Феим Ибрахим (1935-1997), публикувана в „Arie dhe romanca për këngëtarë“ от Ферид Бала през 1982 г.)

9. „Славей“ (композирана през 1967 г., Limos Dizdari (1942), публикувана в „Arie dhe romanca për këngëtarë“ от Ферид Бала през 1982 г.)

10. „Любов” от Шпетим Куща (1946), публикувана в „Arie dhe romanca për këngëtarë” от Ферид Бала през 1982 г.)

(Тази глава включва микро-макроструктурен анализ и интерпретативно-технически изисквания)

6. Методология на изследването

6.1 Кои стилистични направления влияят върху появата на символичния дух през 1944-1991 г.?

„Учените наскоро започнаха да признават, че след като елементите както на импресионизма, така и на символизма са закътани в атмосферата на парижкия fin-de-siècle, вече е време да престанем да „отделяме“ Дебюси от един или друг стил и да прегърнем множеството влияния и вдъхновения, които съставляват сложния музикален език на композитора. Важно е да се отбележи, че когато става въпрос за изследване на музикалните елементи на това, което прави Дебюси импресионист или символист, те се оказват практически идентични. Признавайки, че музикалният език на Дебюси има смесено наследство, правим крачка към съвместяването на неговите естетически и

технически практики“ (Тристан Хонс, „Впечатления и символи: Анализ на естетиката на практиките на Дебюси в рамките на мозайката на вдъхновенията на fin-de-siècle”, Canadian Undergraduate Journal of Musicology Vol.3: Iss.1, Article 3, 2010, с.22).

Музикална критика, изразена от италианската преса към албанския композитор Тиш Дайя, чието произведение ще анализираме, ни изпраща към паралелните линии на символичния и импресионистичен дух.

Мараш Хаджати (1934-2013) в книгата „Tish Daija“ (2005) споменава своя статия във вестник Il Giornale (21.1.1990), където казва: „Можем само да похвалим сериозността, вкуса, ангажираността, която показва правилния ключ към символната и жестовата интерпретация ... ”

Символичният образ достига до публиката, музикалният критик разгадава всяка композиционна тънкост, а сценичното действие на изпълнителя в атмосферата на символичен дух и неговата идентификация е също значимо.

„Импресионистите ценят възприятието там, където символистите ценят внушението, а техните различни средства за постигане на крайната и неизразима цел си съответстват на определени нива. „Дебюси изглежда иска да улови импресионистичния миг в някои от инструменталните си творби Той прегръща музикалността на Верлен и Маларме в символистичните им стихове и използва необясними хармонии на пианото, за да внуши неизразимото срещу ясната звучност на човешкия глас и мъглявите мечти на текста. Макар и в отделните произведения да има съвсем различни намеренията, той използва една и съща чувствена атмосфера и един и същ основен речник на техниките, за да предаде както импресионистичен, така и символичен смисъл“ (Тристан Хонс, „Впечатления и символи: Анализ на естетиката на Дебюси Практики в рамките на мозайката на вдъхновението на fin-de-siècle”, Canadian Undergraduate Journal of Musicology Vol.3: Iss.1, статия 3, 2010, с. 31).

Композиторът импресионист Дебюси твърдо проявява символистичен подход към тишината в музикалните си произведения и към символичното разделение; това съвпада с произведенията на Маларме, който използват паузи и празни пространства в стиховете си (Джефри Уилсън, „Музика и поезия в Маларме и Дебюси“,Университетът в Калгари, 1999). Много символисти споделят идеята, че изкуството трябва да се фокусира върху тоновете на музикалните звуци, защото се смята, че музиката е най-силната като емоционалност естетическа среда.

Някои албански композитори от втората половина на двадесети век се влияят от текстовото съдържание, определящо рамките на изкуството на деветнадесети век, където народното творчество и светското изкуство доминират над сакралното изкуство. Не е за пренебрегване и влиянието на романтизма, който има немалко особености, съответстващи на символистичния дух, като малки форми – клавирни миниатюри, солови песни, често незавършени песни.

Описвайки основните стилистични характеристики на албанските композитори от втората половина на XX век, музикологът Спиро Шетуни казва, че творческата индивидуалност се формира въз основа на традиционната мелодично-модална тематика, традиционния контрапункт и традиционната хармония.

„За музиката на Ческ Задея е характерно предпочитанието към жанра горд епос; Тиш Дайджа - ентусиазирана лирика; Никола Зораки - драматична лирика; Тонин Харапи използва лириката, често химнова лирика; Козма Лара-драматична лирика; Саймън Джон - драматичният епос; Феим Ибрахим - героичният епос; Лимос Диздари - страстната широка лирика; Shpëtim Kushta – химни-епоси; Тома Гаки - дълбоката драматична епопея” (Спиро Шетуни, „Muzika profesioniste shqiptare-dukuri e shekullit XX”, Outskirts Press, Колорадо, 2014 г, с. 5).

Друго стилистично направление, повлияло на символистичния дух в композиционен аспект, е експресионизмът, който се отклонява от принципите на традиционната естетика и предишните правила за тоналност, така че акордите, дисонансът и консонансът да имат изцяло нова радикална обработка и да нямат нищо общо с логиката от по-ранни епохи. Това е периодът на култа към дисонанса и атоналната музика (Джон К. Крофорд, „Експресионизъм в музиката на XX век“, Indiana University Press, 1993).

Този нов дух е използван за първи път от Арнолд Шенберг.

Феим Ибрахими, който е ученик на Тиш Дайя по композиция, е композитор, който тайно експериментира с атоналността като композиционна техника на 20-ти век, осмелявайки се да достигне до додекафонични и авангардни измерения, явления, забранени в комунистическата система. Неговите произведения от този стилистичен материал се появяват изцяло след 1991 г. Той кани популярни авангардни фигури като Герхард Щаблер, който се вдъхновява от албанската народна музика и използва нейни елементи в творчеството си.

6.2 Доколко влияят геополитическите обстоятелства на творчеството на албанските композитори от втората половина на XX век?

„Одил Даниели пише през 1985 г.: Миналото на Албания е покрито с воал от мистерии, а Албания остава мистична страна“ (Роберто Мороцо, „Shqipëria-Rrënjët e krizës“ Превод: Shpëtim çuçka, Shtëpia e librit dhe komunikimit, Tiranë, 2000, с. 114).

Подходът към културното разнообразие и политическите идеологии, представени не особено конвенционално в книгата на Самюъл Хънтингтън „Сблъсъкът на цивилизациите“(изд. Simon & Schuster, 2011 г.) в действителност представлява несубективна идеология, реализирана в рамките на национален ред, основан на цивилизационни принципи, докато книгата на Доминик Моиси „Геополитиката на емоциите“ (изд. Anchor, 2010) обяснява, че реконструкцията на днешния свят е предразположена да бъде изградена от „сблъсъка на емоции“; значението на емоциите е неизбежно във всеки житейски процес, чрез него се цели постигане на различни, широкоспектрови резултати.

Ако анализираме от тази гледна точка, взаимодействието е много важен компонент в областта на изкуството, има значение в географски аспект при обмена на идеи и художествени визии, без да включва политически аспект, който трябва да бъде дистанциран от тази творческа ротация.

Самоизолацията, характерна за комунистическа Албания от 1944-1991 г., изключва взаимодействие с напреднали европейски страни в продължение на повече от четиридесет години, което значително влияе върху липсата на нови художествени тенденции в стилистичното разнообразие и изкуството. В общия преглед хармоничните цветове лишават официалната структура на музикални произведения, картини и литература от разнообразие.

„Музиката, литературата и всички изкуства бяха разглеждани от комунистическия режим като мощно средство за пропаганда. Това беше причината за огромните инвестиции в изкуството: да се политизира и схематизира, докато изкуството и политиката почти не изглеждаха едно и също нещо. Беше задължително, например, на всеки фестивал на песни да включва определен брой политически песни“

(Джун Емерсън, „Музиката на Албания. Emerson Edition Ltd. Ampleforth, Северен Йоркшир, Англия, 1994 г., с. 50).

Феим Ибрахими (1935-1997), който практикува тези прогресивни концепции, близо 40 години по-късно, пише в статия, озаглавена „Методът на социалистическия реализъм“: „Дори в това тясно за дишане пространство, ние използвахме няколкото възможности да търсим нови форми на изразяване. Многобройните противоречия в пресата, проблемите на иновационната традиция (тогава беше голяма опасност да се говори с термини като „Ars nova“ от латински за „Ново изкуство“) бяха практически смели опити да се отвори и следва потока на съвременната европейска музика. Много ценни произведения в търсене на нови пътища станаха обект на остра „идеологическа“ критика като предполагаемо „отклонение“ от националното ... Музиката като изкуство в тази система имаше колебания и нейното политизиране беше неизбежно. Това, разбира се, имаше отрицателно въздействие върху композиторите в техните изследвания ... политизирането и идеологията доведоха до схематизиране на много произведения, особено програмни.“ (Journal Drita, 1996).

Също така композиторът Shpëtim Kushta (1946) в статията „Музиката като дъщеря на изкуството” казва, че музиката трябва да се разглежда в по-широка перспектива, като произведение на изкуството, което надхвърля всички идеологии и всички умове на времето. Той казва: „музиката е специфично, специално изкуство, това е елитно изкуство“. (Journal Drita, 1996)

От това изявление на композитора Shpëtim Kushta (1946), ние разбираме най-добре творческия музикален свят на тези композитори, които разбиват идеологията на времето, защитават своята художествена идентичност и обединяват творчеството си в духа на символизма. Това е най-ясно изразено в следното изявление: „Науката и изкуството принадлежат на целия свят и националните бариери изчезват пред тях“. (Йохан Волфганг Гьоте, 1813)

Изкуството, и преди всичко музиката, е най-вече формиране и индивидуалност и затова неподчинението на монистичния вихър е много съществено и съвсем естествено. Така че не бива да гледаме критично на изкуството, създадено през комунистическия период. Албанското изкуство през годините 1944-1991 е подложено на идеологически натиск, но не може да се отрекат истинските ценности, които откриват нови пътища, като се отклоняват от това мислене. Много професори,

музиколози и литературни критици определят така наречения „социалистически реализъм“ като метод, който не е метод.

Ако се позовем на мнението на чешкия писател Милан Кундера, който разглежда официалната музика на бившия Съветски съюз като изкуствено запазване на музикалния романтизъм (Метила Дервиши, ResPublica, 2016), ще се замислим над въпроса дали така наречен „социалистически реализъм“ е бил творчески метод? На пръв поглед определението на Кундера не изглежда да отговаря напълно на нашата музикална ситуация. Това е така, защото албанската музика създава своята традиция през този период.

6.3 Дали символизмът навлиза в музиката като движение на естествено стилистично развитие или като реакция на комунистическия режим през годините 1944-1991?

Символизмът като отличителен дух в литературата и в музикалното изкуство се появява в творческата индивидуалност по-рано. Преди политико-социалната система на конституционната монархия (1928-1939) и комунистическия период (1944-1991) Албания остава под властта на Османската империя в продължение на почти пет века (1468-1912). Поетите, които са живеят и творят по това време, естествено използват езика на символите, косвения език на изразяването на горчивата реалност.

Първото десетилетие на XX век се характеризира с традиционно музикално изкуство, наследено през вековете, преплетено във вокална музика и изразено с нюанси на символен език, но това се променя в инерцията през следващите години. Професионалната музика идва като революционно течение именно през периода на комунизма в Албания и се изявява като отражение на емоционалната интензивност, характерна за съзерцателния ум на албанския художник в неговото възприятие на живота, на социално-политическите обстоятелства и вътрешния му бунт, който изисква промяна на ситуацията.

„Когато самоизолацията на Албания беше най-високата (1961-1990 г.), само на няколко певци и инструменталисти беше позволено да учат в чужбина. На композиторите не беше позволено да го направят, тъй като изучаването на западните

композиционни техники се считаше за идеологически опасно.” (Джун Емерсън, „Музиката на Албания“. Emerson Edition Ltd. Ampleforth, Северен Йоркшир, Англия, 1994, с. 30).

Тези композитори преодоляват монистичния натиск, създавайки произведенията си със смела хармония, конкорди, хроматични движения, модерен цвят, преплетен с традиционния елемент, и всичко това се преплита естетически с лабиринта на символиката.

Тенденцията на художествената общност е ясно изразена, в символичния спектър всеки създател на изкуство намира своята форма на стилистичен подход, преплетена със символични фигури. Тези действия отразяват неподчинение, смелост и решителност за изкуството, което представляват. Много преследвани литературни творци и композитори-затворници оцеляват в мизерни килии, вярващи в своя идеал и създаващи произведения, които отразяват създадените от тях обстоятелства и емоционално състояние.

Несъмнено тези произведения от 1944-1991 г. оставят следа в историята на музикалното изкуство, а и не само там.

Символистичният дух, който е резултат от бунтарска реакция, се очертава и като специална посока, изградена върху основите на идеала, който представлява.

Елитният език не е в съответствие с доктрината на т. нар. „социалистически реализъм“, където основите на литературните творения се стремят да изградят в ленинистката марксистка теория „прост език, разбираем от широките маси”; подходът на албанските художници е директна атака по тази „доктрина”.

„В действителност няма култури, които да не са претърпели никакво влияние, както и палеолитни културни събития и праисторически традиции – непряко наследяване. Всяко живо същество е подложено на постоянна промяна, дори в ендогенните взаимоотношения, където специални фактори се променят чрез мутация.“ (Фриц Бозе, „Etnomuzikologjia “Оригинално заглавие:„ Musikalische Völkerkunde “, Превод: Bekim Ramadani, Bir, Tetovë, 2019, с. 199).

Не можем да изключим възможността символистичният дух да е влязъл в естетическия вкус и творческата индивидуалност, като заобиколи влиянието на идеологията на времето върху конкретни индивиди и различни периоди, но

символизмът като движение, обхващащо цялото музикално изкуство и литература през годините на комунистическия режим не могат да бъдат случайни или случайни причини, така че можем да заключим, че имаме смесица от възприемане на символистичен стил от една страна и като отговор на марксистко-ленинската идеология с така наречената доктрина „социалистически реализъм“.

6.4 Влияе ли руската национална школа върху професионалното и стилистично формиране на албанските композитори от втората половина на XX век?

„Трудностите за дисидентските автори съществуват в продължение на няколко десетилетия. Тълкуванията след събитието, гледайки назад, днес може да звучат донякъде спекулативно; но според моя опит нещата стоят така. За западния човек е трудно да разбере какво точно се случва в такова изолирано общество като Албания или дори Русия, за която се говори много повече. Днес е още по -трудно да се разбере психологическата сложност на умовете на художниците при тези обстоятелства и как цензурата действа в това ограничено общество. Цензурата действа дори в семейството. Не може да останеш равнодушен от политическа гледна точка дори със съпругата и децата си. Това се опита да обясни Соломон Волков в свидетелски показания”. (Ено Кочо, „Музикалният свят на Албания“, Akademia e shkencave e Shqipërisë, Тирана 2019, с. 727).

Геополитическият фактор е важен показател в албанския художествен живот. Предвид приятелските дипломатически отношения между държавите Русия и Албания, както и обмена на едни и същи идеологически идеи, влиянието му върху музикалното творчество на албанските композитори е неизбежно. Някои от композиторите учат в руски музикални академии и при такива обстоятелства дори професионалното вдъхновение и подготовка се влияят от руската идеология.

За художника е много трудно да оцелее в догматичния идеал на комунизма и в същото време да защити своето изкуство. Но някои от тези изявени композитори не приемат опетняване на името си, наричайки се „художници на режима“, въпреки че това име дава някои привилегии, предлагани от партията; те избират

предизвикателство към политиката, за да се изолират от своя кръг и да запазят своята цялост.

Балетът „Халили и Хайрия“ на Тиш Дайя, който по това време е още скицирана идея, привлича вниманието на професорите Дмитрий Шостакович и Арам Хачатурян. Творбата „Oj, oç“, която принадлежи към формата на солова песен с мотиви от народната музика на Шкодра, символизира почукването на конската колесница на булката при пристигането. Арам Хачатурян казва, че това е прекрасно творение.

Терминът „социалистически реализъм“ се появява през 1932 г. по време на среща между Йосиф Сталин и Алексей Пешков, известен като Максим Горки и съветските писатели. На Конгреса на писателите през 1934 г. така нареченият „социалистически реалистичен метод“ придобива статут на държавна доктрина. През 1936 г. съветското правителство предприема мерки за прилагане на тоталитарния и неоспорим метод на т. нар. „социалистически реализъм“ във всички изкуства на СССР. Това има пряко въздействие върху комунистическия режим в Албания, а този метод се прилага до падането на режима.

От 50-те до 70-те години музиката е повлияна от съветската музика в смисъл на политически и революционни цели в ненационален аспект, тъй като преподава, анализира и практикува духа на руската национална музика, докато този на традиционната музика на някои албански области са напълно отречени.

6.5 Възможно ли е символизмът да бъде идентифициран като музикална мисъл?

Не сме дефинирали символизма в музикалното изкуство като период или конкретен музикален стил не само поради факта, че дори историята на музиката не го определя като стил на даден исторически период, който има своите характерни похвати, но и защото символизмът в литературата влива своята концепция в музиката.

Смята се, че музиката, синхронизирана с поезията, е опит да отправи посланието до слушателя по възможно най-смислен начин. Когато към него се добави

символистичният елемент, творбата е обогатена с трети сегмент, който събужда любопитството на слушателя при дешифрирането на това кодирано съобщение.

Да зададем въпроса дали символизмът става по-изразителен инструмент, ако се позове на музиката и дистанцира стиха като изразен елемент? Този подход ни насочва към две идеи, изградени през вековете. Първото мнение принадлежи на експресионистичната естетика, докато второто мнение принадлежи на формалистичната естетика.

Немузикалните елементи, които са включени в равностоен формат с музиката от гледна точка на някои съвременни композитори на XX век, са неприемливи, поради което се създават различни проблеми: Ако музиката има пълна изразителна сила, как може да бъде конкретизирана без намесата на литературното изкуство? Може ли музикалното изкуство да се счита за най-прякото изкуство, където звукът достига директно до слуха? Разработването на тези два въпроса в рамките на концепцията на експресионистичната естетика отменя концепцията за абсолютна музика. Пораждането на индивидуални чувства и възприятия към музикалното произведение не може да бъде постигнато преди неговото дешифриране.

„Музиката не може да живее сама за себе си, в абстрактния интериор, в който като чист звук е ограничена, но има тенденция да бъде трансцендирана в единството на поетика и музика.” (Карл Далхаус, „Estetika e muzikës“, превод: Едмир Балджати, първо издание, Pika pa sipërfaqe 2019, с.100).

Позовавайки се на програмна музика, която се стреми да надхвърли обективните възможности на чистата музика с помощта на своите изразни средства, може да се каже, че дори в рамките на програмността се предвижда да има символистичен дух и този дух може да се предаде на определена част от слушателите.

Слушането на публиката е разделено на два отделни етапа, които са свързани помежду си в тясна времева връзка.

Имаме индикации в композиционния аспект в рамките на микроструктурния анализ и именно тази индикация във взаимодействие със стиха определя символистичния дух като музикално-литературна мисъл.

6.6 Продължава ли развитието на символистичния дух и след ерата на комунизма?

„Честото слушане не е достатъчно, за да „разбереш“ музиката на други народи, т.е. да я приемеш, както приемаш своята. Необходимо е да знаеш извънмузикалните обстоятелства, обусловили развитието на тази музика ” (Фриц Бозе, „Etnomuzikologjia”, оригинално заглавие „Musikalische Völkerkunde”, Превод: Bekim Ramadani, Bir, Tetovë, 2019, с. .64).

Въпреки обстоятелствата, създадени през този преходен период, много композитори не спират музикалната си дейност.

При преходните обстоятелства, които включват всяка посока на живот, символичният подход придобива друго измерение, акцентът е главно върху материалния аспект, докато стилистичният аспект е по-слаб. Мисълта е по-остра, по-директна; преходният период засяга всички художествени направления.

Демократическата партия управлява Албания от 1992 до 1996 г. Демокрацията сваля идеологията на т. нар. „соцреализъм“ и дава на хората надежда за радикална промяна в живота им.

Семантичният подход, характеризиращ литературата в периода 1944-1991 г., не е толкова изразен през посткомунистическите години. Езиковият дискурс е по-суров и по-пряк, както и противоречив в стилистичен план, но все още се среща и семантичен език в стихове, които на пръв поглед имат обективен характер.

Творческата индивидуалност и професионалното обучение са основата на перспективно композиторско творчество, но по-остър поглед към стилистичния подход показва, че той не винаги се отнася към символичния акт като към израз на индивидуална емоция. Обективизацията на двойното значение често се крие в творческата индивидуалност, която има естествен стил. Стилистичният подход на композитора може да създаде среди, които съвпадат с определени символични изрази. Този подход към връзката анализ-коментар позволява по-обективен поглед върху двойствения смисъл на музикалното произведение.

Стилистичният аспект на символичния подход със сигурност се променя в периода преди и след годините на комунизма. Символизмът обаче не може да се анализира и изучава само в символни елементи и стилистични фигури, които дават индикации за двойно значение.

Езиковото влияние е особено забележимо в този период, композиционният аспект е подчинен на съдържателния аспект, защото има тенденция да подчертава съдържанието по-обективно. В повечето случаи стиховете на соловите песни са дълги, те приемат формата на речитатив, тъй като самата поетична структура е по-разширена, често се предпочита свободния стихо, който обогатява поетичната мисъл.

В езиковия стил, в синтактичния и морфологичен аспект на стихотворенията можем да видим единството на стиховете с композицията, защото избраните стихове принадлежат на Верлен, чийто стил е богат на символични фигури, въплътени в музикалното произведение.

В композиционния аспект забелязваме мелизми и ритмични нюанси на традиционната албанска музика, докато стиховете, написани в символична форма, отразяват възхищението от чертите на героя.

Разглеждат се различни теми като чиста човешка любов, без съпътстващи елементи „между редовете“ на възхвала на родината, третират се религиозно-духовни теми. Така че те не само не съвпадат със стихотворенията, изисквани от идеологията, но и не съвпадат със символиката на годините на комунизма. Новият символичен дух придобива по-обективен характер.

Изводи

При макроструктурното проучване се оформя мозайката на връзката на символни елементи, докато при микроструктурния анализ подсимволите се наблюдават като помощни средства на изразните. Чрез аналитична и изследователска методология можем да заключим, че идентифицирането на символизма в соловите песни, избрани за изучаване, е постигнато.

Албанските композитори, които са включени в това изследване, свързват творческия елемент на своята индивидуалност, оцветен с оригиналността на

мелодичните и ритмичните характеристики на своя произход. Естествен стилистичен подход на символизма е постигнат чрез други стилистични направления, които предшестват символистичния дух.

Приноси

Аналитичната методология, използвана в дисертацията, съдържа микроструктурен и макроструктурен анализ. Микроструктурният анализ изучава най-малките процеси в творбата: процеса на разработване на основните идеи на дадено музикално произведение, хармонията му и други стилистични особености, както и символизмът в композиционната структура. Макроструктурният анализ на разгледаните произведения представлява анализ на основните елементи на произведението: символика в съдържанието на текста, анализ на верижни метрики и анализ на тоналната среда.

Идентифициран е обликът на символизма в соловите песни на албански композитори от определен период, който включва предимно годините на комунизъм в Албания. Този резултат се дължи и на подробно изследване на семантичния език, който се използва в стиховете на солови песни. Семантичният език, преплетен със символизма в литературното изкуство, определя формата на соловата песен на албанските композитори от втората половина на XX век.

Открити са солови песни, които са символистични в съдържанието си. Символизмът по същество не само отразява вътрешния духовен бунт срещу режима, но идва и като естествен стилистичен вкус.

Библиография

Abrahams, Fred (2015*) Shqipëria e re*. Translated: Idlir Hoxha, Tiranë: Dudaj.

Al-Araj, Anna. (2017) *Musical Interpretation of the Selected Poems by Paul Verlaine. Analysis of Irena Wieniawska's Songs in the Comparison to the Compositions by Fauré, Debussy, and Ravel* Jagiellonian University in KraKów, No. 33, p.47 Retrieved from: https://www.ejournals.eu/kmmuj/English-Issues/Issue-33/art/10550/

Ashkenazy, Vladimir. (2003). *Music; Making Music in the Shadow of Stalin*. *The New York Times*. Retrieved from https://www.nytimes.com/2003/02/16/arts/music-making-music-in-the-shadow-of-stalin.html

Benward, Bruce., & Saker, Marilyn. (2009). *Music in Theory and Practise.* (8th ed.). New York: McGraw-Hill.

Becks-Malorny, Ulrike. (2016). *Ensor*. Germany: Taschen.

Bektashi, Alma. (2011). *Aktori dhe zëri - Elemente të teknikës vokale autor*. Prishtinë: Koha.

Bemis, Elizabeth. (2015) *Literary Symbolism in Mélodie: An Analysis of Gabriel Fauré and Claude Debussy's Settings of the Poetry of Paul Verlaine Univerisity of South Alabama, College of Arts and Sciences, department of music*. Retrieved from:https://www.southalabama.edu/programs/our/resources/Bemis.pdf

Beqiraj, Xhafer. (2016). *Funksionet semantiko-sintaksore të mbiemrit në gjuhën shqipe.* Tiranë:Mirgeeralb.

Berisha, Bajar. (2014). *Fjalor Enciklopedik muzikor*. Prishtinë: Koha.

Berisha, Engjell. (1999). *Historia e muzikës.* Prishtinë: Libri shkollor.

Bolinger, L. Dwight. (2011). *The Symbolism of Music*. United States, Whitefish: Literary Licensing, LLC.

Bose, Fritz. (2019). *Etnomuzikologjia* (Original title: Musikalische Völkerkunde) Translated:Bekim Ramadani, Tetove: Bir.

Budd, Malcom. (1992). *Music and emotions*. London: Routledge, Taylor&Francis Group.

Burkholder, Peter. (2009). *A History of Western Music*. (8th ed.). New York: W. Norton & Company.

Cazden, Norman. (1951).*Towards a theory of realism in music* (Vol.10, No.2) Published by Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, Retrieved from http://www.jstor.org/stable/426848 Accessed: 26/12/2014 21:12

Chadwick, Charles. (2018). *Symbolism*. London: Routledge, Taylor & Francis Group.

Christoforidis, Michael. (2018). *Manuel De Falla and the visions of Spanish Music*.London: Routledge, Taylor&Francis Group,

Cirlot, Juan Eduardo. (1971). *A Dictionary of Symbols*, trans. Jack Sage. (2nd ed.). New York: Philosophical Library.

Cooke, Deryck. (1990). *The Language of Music*. United States: Oxford University Press.

Dahlhaus, Carl. Translater: Ballgjati, Edmir. (2019). *Estetika e muzikës*. Tiranë: West print.

Dervishi, Metila. (2016). *Realizmi socialist në muzikën shqiptare*. *ResPublica*. Retrieved from https://www.gazeta-shqip.com/2016/06/29/realizmi-socialist-ne-muziken-shqiptare/

Dieskau, Dietrich. (1984). *Schubert's Songs- A Biographical study*. Translated: Kenneth Whitton, New York: Limelight Edition

Dorra, Henri. (1994). *Symbolist Art Theories-A Critical Anthology*.Lakewood, Colorado: Colorado Christian University Library

Emerson, June. (1994). *The music of Albania*. England: Emerson Edition. Ltd. Ampleforth, North Yorkshire

Franzini, Elio & Maddalena Mazzocut-Mis. (2018). *Histori e shkurtër e estetikës*.Translated:Eldon Gjikaj, Tiranë:Pika pa sipërfaqe.

Fischer, Bernard. (2010). *Enver Hoxha dhe diktatura staliniste në Shqipëri.* Translated: Virgjil Muca. Tiranë:AIIS

Garzia, Manuel. (1894). *Hints of singing*. London: E.Ascherberg, New York: E.Schuberth.

Garzia, Manuel. Translater: Paschke, Donald. (1975). *A Complete Treatise on the Art of Singing*. New York: Da Capo Press.

Gashi, Agron. (2012). *Mizanteksti*. Prishtinë: Parnas.

Georg, Sand. (2013). *Letters of George Sand - Volume III* (translated by Raphaël Ledos de Beaufort), New York: Cosimo Classics.

Gorky, Maxim. (1992). *Mother*. New York: Citadel.

Gjini, Vinçenc. (2012). *Unë jam Vinçenc Gjini*. Zagreb, Croatia: Velika Gorica.

Goldwater, Robert. (1979). *Symbolism.* New York: Harper & Row.

Hajati, Marash. (2005). *Tish Daija.* Tiranë: Erik botime.

Hanslick, Eduard. (1891). *The Beautiful in Music*. Translated by Gustav Cohen, Bobbs-Merrill Educational publishing Indianapolis.

Hanslick, Eduard. (2014) *Për të bukurën muzikore* (Original title *Von musikalisch-schönen)* Translated by:Bekim Ramadani, Tetovë: Bir

Hart, Kathleen. (2004). *Revolution and Women's Autobiography in Nineteenth-century France*. New York: Rodopi.

Hess, A.Carol. (2004). *Sacred Passions: The Life and Music of Manuel de Falla.* England: Oxford University Press.

Hulse, Brian &Nick Nesbitt Ashgate(Edited by) "Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music" Publishing Limited, England Retrieved from: https://issuu.com/revistadco/docs/nick-nesbitt-sounding-the-virtual-g

Hons, Tristan. (2010). *Impressions and Symbols: Analysing the Aesthetics of Debussy's Practices within His Fin-de-Siècle Mosaic of Inspirations*, Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology: Vol.3: Iss. 1, Article 3.

Huntington, P. Samuel. (2011). *Clash of Civilizations.* United States: Simon & Schuster.

Ibrahimi, Feim. (1996). *The Method of Socialist Realism. Gazeta Drita*.

Jane, Fulcher. (2001). *Debussy and His World*. New Jersey, United Kingdom: Princeton University Press.

James, Falode. (2009). *The Theoretical Foundation of Realism*, Lagos State University, p13, Retrieved from https://ssrn.com/abstract=1347697

Johannes Paulus du Plessis, Hendrik. (2007). *Parola Scenica: Towards Realism in Italian Opera*. Johannesburg.: Faculty of Arts, University of the Witwatersrand.

Johnson, Graham. (2009). *Gabriel Fauré: The Songs and their Poets.* Publisher: Routledge.

Jones, Ernest. (1916). *The theory of symbolism. Papers on Psychoanalysis*. Boston: Beacon Press.

Kelly, J. Maynard. (2015). *French Historical Studies*. *Duke University Press.* 38(4), 633–659, Retrieved from https://read.dukeupress.edu/french-historical-studies/issue/38/4

Koço, Eno. (2019) *The musical world of Albania*. Tiranë: Akademia e shkencave e Shqipërisë.

Krasniqi, Milazim. (2008*) Gazetari.* Prishtine: Rozafa

Krasniqi, Milzaim. (2014*) Nacionalizmi shqiptar*, Skopje: Logos-A

Lamperti, Battista Giovanni. (2012). *The Technics of Bel Canto*. Eastford, CT: Martino Fine Books.

Langer, K.Sussane. (1957). *Philosophy in A New Key - A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. (3d ed.). England, London: Harvard University Press.

Lefort, Claude. (2018). *Demokracia dhe totalitarizmi.* Tiranë:West Print.

Lehman, Andrew. (1968). *The Symbolist Aesthetic in France, 1885–1895*. England, Oxford: Basil Blackwell Publishers.

Lewis, Ethan. (2010) "The music of poetry as a symbolic testament" Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne.

Lindsay, Tom. (2017). *Joseph Stalin, And Why Universities Aim to Rewrite the Soul of Engineering Educations. Forbes.* Retrieved from https://www.forbes.com/sites/tomlindsay/2017/08/15/universities-lecture-engineers-on-the-unbearable-whiteness-of-being-in-college/?sh=97045f1e10ff

Lippman, Arthur Edward. (1953). *The Musical Quarterly*. *Oxford Academic*, 39(4), 554-575, Retrieved from https://doi.org/10.1093/mq/XXXIX.4.554

Lloyd, Rosemary. (1999). *Mallarme: The Poet and His Circle.* Ithaca and London: Coronell University Press.

Malcolm, Noel (2011).*Kosova-Nje histori e shkurter .Prishtine: Koha*

Marashi, Ardian. (2005). *Letërsia botërore*. Tiranë: Albas.

Moisi, Dominique. (2010). *The Geopolitics of Emotion: How Cultures of Fear, Humiliation, and Hope are Reshaping the World.* (1st ed.). New York: Anchor.

Moore, Gerald. (1975). *The Schubert Song Cycles*. (1st ed.). London: Hamish Hamilton

Moréas, Jean. (1886). *The Manifesto of Symbolism. Poetry in Translation. Translator: Kline, A. S,* Retrieved from https://www.poetryintranslation.com/PITBR/French/MoreasManifesto.php

Morozzo, Roberto. (2000). *Shqipëria-Rrënjët e krizës* (Translated:Shpëtim Çuçka) Tiranë :Shtëpia e librit dhe komunikimit,

Neginsky, Rosina. (2010). *Symbolism, Its Origins and its Consequences.* United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing.

Nietzsche, Friedrich. (1994). *The birth of tragedy*. England, London: Penguin Classics.

Porter, Laurence. *Text Versus Music In The French art Song: Debussy, Fauré, and Verlaine's Mandoline* Vol.12, No 1/2, University of Nebraska Press, Retrieved from: https://www.jstor.org/stable/23536499?seq=1

Rao, Arun. (2013). *Pierrots Fâchés avec la Lune: Debussy, Fauré and Ravel during World War 1.* Masters Dissertation. Dublin Technological University Dublin Retrieved from: https://arrow.tudublin.ie/aaconmusbk/18/

Rudi, Rafet. (2002). *Sprova Estetike:Muzika e shekullit XX*. Peje, Kosove: Dukagjini.

Sharp, Gene. (2012). *Nga diktatura në demokraci*. Tiranë:Pika pa sipërfaqe.

Shetuni, Spiro. (2014). *Muzika profesioniste shqiptare - Dukuri të shekullit XX.* Denver, Colorado: Outskirts Press.

Skovran, Dušan. & Peričič, Vladimir. (1991). *The science of musical forms of authors.* Beograd: Universitet Umetnosti u Beogradu.

Supičićі, Ivo. (1967). *Formalism and Expressionism in the Aesthetics of European Music*, Ljubljana: Musicological Annual.

Thomson, Katharine. (1971). *Mozart and Freemasonry*. 57(1), 25-46 England: Oxford University Press.

Todorov, Tzvetan.(2018). *Hyrje në poetikë*. (Translated:Meliza Krasniqi) Prishtinë:Parnas.

Tole, Vasil. (1995). *On social realism in Albanian music. Magazine AKS.*

Tole, Vasil. (2019). *Kadare dhe Muzika*. Tiranë:Media Print.

Vaughn, Lewis & Chris MacDonald. (2010). *Fuqia e të menduarit kritik.* Tiranë:Centre for democratic education

Vehbiu, Ardian. (2007). *Shqipja totalitare*. Tiranë:Çabej.

Wager, Gregg. (1998). *Symbolism as a compositional method in the works of Karlheinz Stockhausen*. USA: College Park Maryland.

Waal, Clarissa. (2005) *Mbijetesa -Shqipëria në postkomunizëm*, Translated:Jorgji Qirjako , Tiranë:Instituti i Studimeve Ndërkombëtare.

Wilson, Geoffrey. (2007) *"Music and Poetry in Mallarmè and Debussy"* The University of British Colombia, Vancouver, Canada.

Whitehead, Alfred. (1985). *Symbolism – It's meaning and effect.* New York: Fordham University Press.

Wright, Ashley. (2018). *Research on the Compositions of Claude Debussy, Gabriel Fauré, and Reynaldo Hahn Set to the Poetry of Paul Verlaine Musref Bibliographies*, Retrieved from:https://musref.lib.byu.edu/wpcontent/uploads/2020/07/WrightAshleyBiblApproved200723.pdf

Wu, Chi-Chen(2017) *Pianist as Portrayer of Imagery in "En Sourdine" by Fauré and Debussy*. Journal of Singing, Volume 74, No. 1

Retrieved from: https://multibriefs.com/briefs/nats/Chi-Chen-Wu.PDF

Zejneli, Xhelal. (2020). *Modern Theoretical and Literary Views of the XIX Century Larpurlartism, Parnasism, Symbolism, Tetova News*. Retrieved from https://www.merbraha.com/pikepamjet-teorike-dhe-letrare-moderne-te-shekullit-xix-larpurlartizmi-parnasizmi-simbolizmi/

Zejneli, Xhelal. (2020) *Symbolism. KosovaPress.* Retrieved from https://kosovapress.com/simbolizmi/

Zejneli, Xhelal. (2006) *Periudhat dhe drejtimet në letërsi* - Metodat letrare. Tetova: Çabej.