

НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ ДЕПАРТАМЕНТ МУЗИКА

Франсис-Нектариос Гай

**ДИРИГЕНТСКИ ПРАКТИКИ
ПРИ НОТАЦИОННИ ОТСЪСТВИЯ
НА ТАКТОВА ЧЕРТА
(диригентски анализ)**

**Orchestra Conducting Conventions in Free Bar Line Music Notation
(Conductors Score Analysis)**

АВТОРЕФЕРАТ

за присъждане на образователната и научна степен

ДОКТОР

Научен ръководител: ст.н.с. I ст. д. изк. Димитър Христов

Рецензенти: проф. д.изк. Стефан Хърков

доц. д-р Алебена Кехлибарева

София, 2015

Дисертационният труд «Диригентски практики при нотационни отсъствия на тактова черта (диригентски анализ)» съдържа 112 стандартни машинописни страници по 1800 знака всяка. Потвързан е в едно книжно тяло.

Материалите са на разположение на интересуващите се в Департамент «Музика» на НБУ, офис 504а

Защитата ще се състои на..... в зала No.... на открито заседание

СЪДЪРЖАНИЕ

СЪДЪРЖАНИЕ	3
УВОД	4
ГЛАВА ПЪРВА: НОТАЦИИТЕ. ИСТОРИЯ И ПРАКТИКИ	5
ГЛАВА ВТОРА: ОБЩИ ТЕНДЕНЦИИ В ОРКЕСТРОВИТЕ СТИЛОВЕ НА ХХ-ТИ И НА ХХІ-ВИ-век	8
ГЛАВА ТРЕТА: ПИЕР БУЛЕЗ “LE MARTEAU SANS MAÎTRE” / ЧУК БЕЗ ГОСПОДАР / THE HAMMER WITHOUT A MASTER	10
3.1 За него	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
3.2 Конкретният подход на Пиер Булез:	10
3.3 “Чук без господар”	10
3.4 Диригентски анализ	10
ГЛАВА ЧЕТВЪРТА: ХАНС ВЕРНЕР ХЕНЦЕ “EL CIMARRÓN” / ИЗБЯГАЛИЯ РОБ / THE RUNAWAY SLAVE	12
4.1 За него	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
4.2 El Cimarrón / Избягалия роб / The Runaway Slave	12
4.3 Партитурата	12
4.4 Използвани символи в партитурата	14
4.5 Диригентските конвенции при El Cimarrón	16
ГЛАВА ПЕТА: ЯНИС ХРИСТУ ЕНАНТИОДРОМИА / ENANTIODROMIA / ENANTIOPROMIA	17
5.1 За него	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
5.2 Нотацията на Янис Христу	17
5.3 Праксис и метапраксис при Янис Христу	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
5.4 ЕНАНТИОДРОМИА	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
ГЛАВА ШЕСТА: ИЗПЪЛНЕНИЕ НА ТРИ ТВОРБИ БЕЗ ТАКТОВА ЧЕРТА НА ДИМИТЪР ХРИСТОВ: “Чакай своите пицикати” за струнен оркестър; “Свеждам чело” за виолончело соло и камерен струнен оркестър; Концертни вариации “Ероика” /върху тема от Бетовен/ за пиано и струнен оркестър	19
6.1 За Димитър Христов	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
6.2 Факти за концерта	19
6.3 “Чакай своите пицикати” за струнен оркестър	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
6.4 Концертните вариации “Ероика” (по тема от Бетовен) за пиано и струнен оркестър	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
6.5 “Свеждам чело” за виолончело соло и камерен струнен оркестър	<i>Error! Bookmark not defined.</i>
6.6 Анализ на партитурата / диригентският анализ	20
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	30
ТВОРЧЕСКА ДЕЙНОСТ	31
СПИСЪК НА ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМА НА ДИСЕРТАЦИЯТА	32
БИБЛИОГРАФИЯ	32

УВОД

Изборът за тема на настоящата дисертация се породи в резултат на диригентската дейност. От студентските си години имах изявени интереси към музиката на XX-век както и към съвременната музика. Пример на това е големият ми интерес към музиката на проф. Димитър Христов. В интересите на моето изследване влиза и развитието на оркестъра, оркестрацията и философията на модерната музика. Първата ми докторска степен по музикознание и музикално изкуство в Института за изследване на изкуствата при БАН е в областта на гръцката съвременна музика и по специално на творчеството на Георгиос Сисилианос.

Дори в музикалното творчество на композитори от късния романтизъм и после на тези, които използват модерни композиционни техники през XX-век, е стемежът е да се достигне свобода. Това се успява с отпадането на тактовата черта. Тя няма вече нейното класично значение. Това се вижда предимно при композитори които използват Апериодична нотация, Хронометрична, Пропорционална, Неспецифична, Синтетична т.н.

От тези практики проблемът около писмената нотация е тема за много дискусии не само при композиторите и теоритиците на XX и на XXI-век, а също така и при антични и средновековни автори

Тактовата черта се създава около 1600 и то с развитието на ансамбловата музика. С навлизането на инструменталната музика – отсъствие на текст при нея – се налага вертикалното записване за по-добро следене на вертикалните съвпадения.

При липсата на тактова черта при днешните обстоятелства с развитата и опитна оркестрова култура с комбинация на съвременното дирижиране, диригентът как успява да постигне сигурността на изпълнението? Какви решения дава с проблемите, които се появяват при липсата на неговия, както и на изпълнителите главен ориентир, който е тактовата черта? Нужно ли е присъствието на диригента? Може ли друг от ансамбъла да го замести?

Целта на настоящия труд е да изследва оркестрово-диригентски конвенции в произведения без тактова черта, а също така да се опише и да се анализира опитът и резултатите при изпълняването на няколко от използвани за това изследвани творби.

За постигането на този цел се използва историческият, аналитичият както и сравнителният метод. Използват се произведения от Пиер Булез, Ханс Вернер Хенце, Янис Христу и

Димитър Христов.. Не се използват произведения, в които липсвата на тактовата черта е случайно.

Задачите на настоящото изследване са:

1. Да се даде обща представа за музикалната история и практика на нотациите
2. Да се дадат общите тенденции на оркестровите стилове на XX-ти – и на XXI-ви-век
3. Да се опишат тенденции в съвременното дирижиране и интерпретация
4. Да се даде обща представа за нотационните системи, които се използват в избраните произведения
5. Да се анализират диригентските проблеми, които се появат в партитурата при липсвата на тактовата черта
6. Да се даде представа за проблемите и реакциите при изпълняването на произведенията
7. Да се опишат мнения, реакции и оценки при изпълняването на тези творби

ГЛАВА ПЪРВА: НОТАЦИИТЕ. ИСТОРИЯ И ПРАКТИКИ

В онлайн версия на Гроув речника за музика и музиканти на английски език нотацията е дефинирана като: визуална аналогия на музикалния звук, или като регистрация на звук, който се чува или се въобразява, или като редица от визуални инструкции за изпълнителите. Писмената нотация е тема за много дискусии не само при антични или средновековни теоритици, а също и в XX и на XXI-век. Предизвикват ги практиките, а те са разнообразни.

Един от първите проблеми е преодоляването на термина за тактова черта на английски език. На американския английски език за тактова черта се използва думата бар (bar line). На британски английски език терминът бар е повече за такт, отколкото за тактова черта. Използването на термина межър (measure) на американски английски език е еквивалентен на бар в британския английски.

Вили Апел в неговия трактат “Нотацията в полифоничната музика 900-1600” споменава, че основната характеристика, която разграничава нотацията в едногласната (монофонната) музика от тази на многогласната (полифоничната) е подреждането на гласовете.

Всеки глас се подрежда хоризонтално, така е още в едногласната музика, така е и при всеки отделен глас на многогласната музика. Няколкото едновременни гласа обаче в многогласната музика се подреждат или хоризонтално в независими във вертикално отношение разположения върху един и същи голям лист и всеки пее своя глас по собствената

си част от големия лист, или се подреждат с вертикално съвпадение. Хоризонталното независимо подреждане по партии в английския език се нарича парт-арейнджмънт (part-arrangement). Всяка партия се третира като нотационна единица, отделена е от останалите, като се появява в своя част на листа или в две противоположни страници, и дори в различни книги. Само ръководителят, диригентът, знае как звучат партиите заедно и може да следи общата звучност. Нотация с вертикално подреждане в едновременност на гласовете, скор-арейнджмънт, партитурно подреждане (score-arrangement) дава веднага представа на четящия нотацията как звучи едновременното протичане на гласовете.

Около 1600 се създава тактовата черта и то с развитието на ансамбловата музика. Нужна е за вертикално указване на съвпаденията на тоновете. Партитурното подреждане е голямо улеснение за практикуващите многогласна музика. Но и сега остават силни следи от хоризонталното подреждане по отделни и несъвпадащи партии – това е в щимовите за оркестровата, камерната и хоровата музика, където всеки глас чете само своите нотации, а не вижда положението на останалите гласове, освен ако има допълнителни указания (цифри, словесни обяснения и реплики на други участници и пр.).

Трябва да се добави, че до 1600 почти цялата музика е вокална и се нотира заедно със стоящия под нея текст. Очертаването на тактови черти не е било необходимо, защото в хоризонталното подреждане текстът урежда метрума, т.е. метрумът на текста е и метрум на вертикалното, тоновото протичане. При партитурно записване на вокалната музика отново текстът е общият организиращ фактор, следят се съвпаденията на сричките от текста.

С навлизането на инструменталната музика – отсъствие на текст при нея – се налага вертикалното записване за по-добро следене на вертикалните съвпадения. В XVII-век тактовата черта постепенно добива още една особеност: тя става носител на силно време веднага след тактовата черта (останалите времена се подреждат според метрична йерархия). В XX-век обаче практиките въвеждат значително разнообразие. Например неравноделни размери/метруми (тактове). Също така:

Полиметрични нотации

В едновременно вертикално подредените партии има различни размери, метруми (тактове), някъде съвпадат вертикално, по-често обаче вертикално се разминават. Всяка партия има своя размер, метрум (такт) и за диригента става много трудно да съблюдава вертикалното звучене. Тъкмо в XX-век композитори въведоха

Нотации без тактова черта

В партитурното подреждане тактовата черта изчезва, партиите на многогласието обаче продължават да бъдат вертикално подредени. Може едни и същи нотни стойности да съвпадат по вертикала, но може и да не съвпадат ако имат различни темпа на протичане за отделни партии, както е в политемпови конструкции

Видове безтактови нотации

Апериодични, аметрични (фрагментарни) нотации

Използва се при музика, в която размерът и метричната единица са отстранени, няма нито пулсация, нито метрум, а само звук и тишина (тонове и паузи).

Хронометрични нотации

Над партитурата са оградени с пунктири откъси от нея и са означени колко секунди трае всеки откъс.

Пропорционална нотация

При нея се скъсва с означенията за тонова продължителност, такава се съобразява само в съотношенията с предходния и следващия тон според неговото положение в хоризонтала. Тази висока относителност позволява лични решения за тонова продължителност, вертикалите остават ясно различни, когато тоновете са един под друг вертикално, но когато са разместени отново се въвежда относителност.

Неспецифична нотация

Тази нотация е представител на много голям брой нови нотационни знаци и символи.

И още една особеност: в XX-век се смесват различни безтактови нотации помежду си, смесват се и с класически нотационни подходи, всеки конкретен повод е конкретно решение.

В XX-век ферматата – знака за свободно задържане на тонова трайност – става удобен знак за пропорционални нотации.

Тези нотации дават широка свобода за изпълнителски своеобразни решения, те въвеждат в някаква степен контролирана импровизация и носят – когато са добре разбрани и усвоени – особената наслада на сътворчеството за изпълнителя.

Всъщност тези нотации имат дълбоки исторически корени. Нотационните системи на античността, на ранното средновековие, на ренесанса изобилстват със същностно сходни решения, даващи също огромна свобода на изпълнителя. В тях текстът води изпълнението, но и неговата реализация е винаги относителна

Подробни примери от видовете нотации и анализи на диригентските поведения ще бъдат представени в текстовете, показани от конкретните произведения.

ГЛАВА ВТОРА: ОБЩИ ТЕНДЕНЦИИ В ОРКЕСТРОВИТЕ СТИЛОВЕ НА XX-ТИ И НА XXI-ВИ-век

Обръщайки се назад към произхода и хода на развитие на съвременния оркестър, бихме могли да разграничим три принципа, които са определящи в развитието на оркестъра, от края на Ренесанса, т.е от около 1600-ната година насам:

1. Увеличаване броя на инструменталните гласове и създаване на инструментални партии, което стои в началото на динамичните ефекти.
2. Удвояване на основните тонове на акорда – в случая на квинта и октава – които разрушават стария полифоничен стил и са в началото на нюансиращите похвати, тъй като удвояването на няколко тона, има ефект върху плътността.
3. Опирането на оркестъра върху ядрото на щрайха, подчертава неизменният хармоничен характер на оркестъра.

Новите тенденции в началото на XX-век, свързани с развитието на оркестъра, отдалечават оркестъра от тези три основни принципа на миналото.

Това обръщане на оркестрацията към решения, свързани с миналото – ренесансова, барокова и пр. музика, паралелно с останалите елементи на един музикален текст (форма, хармония и пр.) създава това, което наблюдаваме спорадично в първото десетилетие на XX-век неокласицизъм или новотонална музика. И за двата термина съществуват още няколко наименования.

Развитието на оркестъра след 50-те години на XX-век се движи в същата посока. Новите композиционни техники, както и формалното отпадане на тактовата черта в някои от тях довеждат на това, че вертикалното съвпадение на инструментите не е основна цел, а много често се базира върху случайното или в неопределеното.

Принципът, който големият диригент на миналото Артуро Тосканини формулира за следващите поколения диригенти, че правилната интерпретация е тази, в която диригентът следва детайлно указанията на партитурата, отново не се спазва и се използва противоположният принцип. Този принцип, който големи диригенти и композитори са развили като Малер, Щраус, Мотл, които са си позволили да преработват произведенията, които изпълнят. В музиката на нашето време самият композитор изисква от диригента да играе с оркестровите багри, базирайки се върху моделите за изграждането на неговото произведение. А още повече когато композиторият иска да вземе обратно това артистично

действие от диригента и той да определя оркестровата багра, тогава той със определени символи показва, че неговата партитура трябва да се следи детайлно до следващия момент.

Вече артистичните задачи на диригента се увеличават. Трябва да умее да се свързва с изпълнителите и да развива техники, които да държат оркестъра в синхрон в вертикала и да са независими от метрума или ритъма.

Този вид интерпретация се наблюдава и при големите диригенти на нашето време на Клаудио Абадо, Саймън Ратъл, Марис Янсонс и други, които даряват на света уникални интерпретации на класическия репертоар, освободени от строгите рамки на партитурата. Използват класическата нотация като средство, а не като нещо задължително.

При всичките споменати интерпретационни характеристики това, което винаги се спазва, е мярната единица. При всяка композиционна или нотационна техника, превърната в звук, мярната единица стои като гръбнак на произведението.

Днес диригентът сякаш става изразител на асоциативното, посредник към слушателя, като се стреми не само да въодушеви оркестъра, но и да развихри и у слушателя представи и вълнения, асоциативни пътеки.

Такова днешно поведение на диригента се отразява и върху оркестъра. Неговите участници поемат вълненията на диригента, движат се върху стола, накланят се насам и нататък в синхрон с ритъма, лицата им поемат лъчезарността на диригента..

Още Малер в симфониите си от края на XIX и началото на XX-век нотира в оркестровите партии толкова много нюанси на агогика и динамика, толкова много най-фини отклонения в темпо, крешенди и декрешенди в най-кратки разстояния на мелодиката, че партитурата му става практически неизпълнима, защото изисква нечовешки в бързините си реакции от музикантите. Малер сам е диригент и пръв интерпретатор най-често на оркестровите си творби, но записи с него не са запазени, за да се види неговото собствено поведение спрямо личните си нотационни навици. Днес само диригенти с мигновени рефлексии и много опитни оркестри след множество репетиции могат да се доближат до изискванията на Малеровата партитура. Но дали е необходимо такова детайлно поведение? Теоретически – да. Но практически то накъсва музикалния поток, ако динамическите нюанси могат да се вплетат в него.

ГЛАВА ТРЕТА: ПИЕР БУЛЕЗ “LE MARTEAU SANS MAÎTRE” / ЧУК БЕЗ ГОСПОДАР / THE HAMMER WITHOUT A MASTER

3.2 Конкретният подход на Пиер Булез:

Пиер Булез не е от категорията композитори, който създават нови нотационни системи. Нотацията, която се среща в творчеството му, и специално при “Чук без господора”, е в значителна степен стантартната класическа нотация.

Прилаганата композиционна техника, както и свободата, която той решава за себе си като творец, за да достигне търсените от него резултати, е от падането на тактовата черта в смисъла, който се вижда при композиторите от предишното му поколение. С тактовата черта както и с размерите, се обозначават предимно граници и вътрешни разположения на мотиви и фрази, които са асиметрични, отгук и това редуване на различни размери и метруми, които превръщат творбата в неимоверна трудност за диригента и изпълнителите. Тази нотация попада в раздела на описаните от нас равноделни и неравноделни метруми (размери) в асиметрично или симетрично последование. Силното време е това, което получава такава функция независимо от мястото му в такта.

3.3 “Чук без господар”

Самият Булез признава, че в тази творба включва след дълго изследване етнически материал от традиционната африканска и японска музика. Също така обхваща звуков характер на модерния джаз. Дори слушайки творбата, се наблюдава, че композиторът проучва и използва максимално техническите, както и тембровите възможности на инструментите, които предпочита. Той въвежда флейта, глас (алто), ксилофон, вибратон, китара, виола и голяма гама от ударни инструменти.

Въпреки факта, че в тази творба Булез използва само общо шест изпълнители, успява, варирайки различни комбинации от инструментите и използвайки широката гама на ударните, да въведе друг аспект на оригиналност. Формата на “Чук без господар” е до голяма степен комплексна. Цялото произведение е създаден от три цикъла, като във всеки един съществуват три различни части.

3.4 Диригентски анализ

Първото нещо което се забелязва при “Чук без господар”, е непрекъснатата промяна на размера, което в много случаи става при всеки такт. Моментите, в които тактът има силно метрично време след тактовата черта, са малко. Дори в тези моменти се забелязва, че тактовата черта обхваща вертикално както петолинието, и пространството между петолинията. В тази творба най-много се срещат така наречените *Mensurstriche*, тактови

черти, които са поставени във вертикала, обаче не обхващат петолинието, а само пространството между петолинията. (Пример: 1)

Какъв е техният смисъл? Булез не дава легенда, т.е. обяснение на символите, но се подразбира, че тези тактови черти само между петолинията дават свобода на изпълнителя да закъснява или избързва в реализирането на своята партия. Там където тактовата черта обхваща и петолинията, там са моментите за вертикална пълна синхронизация на гласовете. Основание за възприемането на подобно поведение са тактовете в най-долната аколада, където ребра на групи от тонове минават от един такт в друг, както е във флейтата и китарата. Използвани са знаци за легато над различни тонове, което по класическия начин указва изсвирването им в щриха легато. Бързото предписано темпо четвъртина = 208 прави изпълнението на тези структури с толкова богата ритмика, смяна на размери и непрекъсната смяна на динамики, големите скокове в мелодиката, много трудно за осъществяване. Булез не пести трудностите. Но заедно с това вероятно си дава сметка че точното, буквалното възпроизвеждане на нотната картина е практически невъзможно, че за слушателя ще се създаде усещане за импровизация, т.е. за свобода на протичане както в отделния инструмент, така и в ансамбъла. (Пример: 2)

Булез въвежда и щрихована, разкъсана тактова черта при размер $5/8$, с която иска да укаже разделянето на размера като $3 + 2$ или $2 + 3$. Поставя и една къса вертикална черта, удебелена над петолиние, което указва вероятно начало и край на фразата. (Пример: 3)

Въвежда непрекъснато изменение в темпото чрез забързване и забавяне, което прави изпълнителската реализация много сложна, колеблива, трудно осъществима за ухото като звукова реалност. С две вертикални къси черти над петолинието указва границите на темповите отклонения, както и внезапното влизане на ново темпо. Тук се виждат и нахлуващите класически фермати. Поставя ги над ноти, между ноти, след ноти, преди тактова черта. Тези ферматни спирания на потока разкъсват структурите, увеличават усета за импровизация. Някъде из партитурата му ще намерим и фермата с легнал правоъгълник вместо дъга. Някъде ще се намерят две кръгли фермати една над друга. Диригентът трябва да реши съобразно опита си как да интерпретира тези допълнителни фермати. (Пример: 4)

Тук Булез се връща към класическата нотация без двойни означения с байраче и ребро, както и към използване на класическите символи за крешендо и декрешендо (с това изоставя рязкото включване на динамиката, идващо от сериализма). И... въвежда между петолинията знаци за диригентските махове “на две”, “на три”, както е в първата аколада, където трябва

да се означава разпадането на размера 5/16 и 7/16. Не го прави с пунктирана, разкъсана вертикална черта, а със знак за диригента. Все още при Булез е силна тенденцията да се синхронизират динамиките в различните партии, поне в този показан пример.

До края на пиесата Булез мени непрекъснато нотационните подходи, като въвежда противоречиви резултати.

Вокалният глас, алт, Булез въвежда на III-та, V-та, VI-та и IX-та части. Нотира вокалния глас с петолиние, поставено над петолинието на виолата. С това указва принадлежността на гласа към ансамбъла, отказва солиращата му роля. Остава дълги протежения от дадена структура без участие на вокалния глас, вероятно за да му даде време за почивка. Така обаче подчертава значението му. В началото на IX-та част пресича вертикалните черти на нотите със знак за прекъсване – обичайна практика в съвременната нотация – означаващо “почти парландо”, Булез го е написал в началото на петолинието на частта в гласа. След това използва пеене със затворена уста, изписана е инструкцията, после я съкращава до първите букви само. В тази част изважда вокалния глас преди края на пиесата, там остава само флейтата и отзвучаващи ударни, метални (2 там-тама и чинел). Това използване на вокалния глас може да го тълкува като “вокален разказвач” на случващото се. Ако е така, то диригентът следва да изисква особено отчетлива дикция в певицата, а вокалното разпяване да остави на тоновете поредици с щриха легато. Такава тактика е подсказана от присъствието на парландо, преди това на полупарландо.

ГЛАВА ЧЕТВЪРТА: ХАНС ВЕРНЕР ХЕНЦЕ “EL CIMARRÓN” / ИЗБЯГАЛИЯ РОБ / THE RUNAWAY SLAVE

4.2 El Cimarrón / Избягалия роб / The Runaway Slave

El Cimarrón, премиера 1970, е една от трите по-мощни “революционни” творби на Хенце, откакто е започнал да изразява политически идеологии. Текстът на El Cimarrón е взет от книгата “Автобиографията на един избягал роб” от Естебан Монтейо. В паритурата подзаглавието на творбата е: “рецитал за четири музиканти”. Изпълнителите са баритон, флейта, китара и ударни. Баритонът който играе ролята на Монтейо използва една широка палитра от вокални техники: нормално пеене, полупеене, говорене, пеене на фалцет, подсвиркване, виене, викане, смях и пр.

4.3 Партитурата

В началото на партитурата в издателството Шот Хенце е показал желаното от него разположение на четиримата изпълнители. (Пример: 5)

Указани са трите стола на седящите изпълнители – в средата и малко в ляво е певецът, крайно ляво е китаристът, крайно дясно е флейтистът, а изпълнителят на ударни инструменти е прав. Посочени са вероятно ударните инструменти, които се обслужват от певица, китариста и флейтиста. За певица се изиска микрофон и метална верига (изрично посочено в забележка).

Няма указание за присъствие на диригент. Позицията на певица отпред вероятно предполага негово участие в реализирането на ансамбловото изпълнение.

В партитурата на El Cimarrón се вижда че Хенце дава голяма свобода на изпълнителите, тъй като по-голямата част от творбата е освободена от тактовите черти и се използват често импровизационни техники. Импровизационните модели се показват с използването на графични знаци, които изпълнителите следят. Повечето страници от партитурата обаче са писани в пропорционална нотация. (Пример: б)

Под флейтата е партията на китариста, който свири обаче върху тамтам, пак с метална палка, като прави тремоло чрез влачене или с удари, ту забързва, ту преминава рязко върху бавно тремоло. Оставен е тамтамът да отзвучи. Всъщност този знак е за вибрато (впоред Хенце), но в случаите вибрато не може да се осъществи, то преминава в тремоло. Най-отдолу е перкусионистът, който свири върху 13 томтома, хроматично подредени в диапазона до1-до2 вкл., като са показани примерни тонови височини, които изпълнителят може да следва, да променя или изоставя част тях; следващият знак сочи повторения на избраната група. Отдолу са указания за кратки тонове, още по-кратки тонове, възможно най-кратката. А черната удебеляваща се и изтъняваща се линия е за динамика до фортисимо и обратно. Общата динамика и на четиримата е пиано, само перкусионистът прави крешендото.

Във втората половина на примера от с. 22 се виждат пропорционални нотации, слабо изразени в певица, но ярки в перкусиониста. Веднага се констатираат верикалните несъвпадения, но и общата фермата в края на примера, която осигурява съвместимостта на изпълнителите певец и перкусионист; флейтата и китарата са в паузи.

Как ще се постигне сигурността на ансамбъла? Как ще се създава у изпълнителите чувството за коректност в изпълнението? Нашата хипотеза е: чрез тези поднесени от Хенце острови на общата тишина; чрез местата за съвместното влизане в покой; след това – чрез местата на съвместното продължаване на активността. В последния пример

това се случва между певеца, китариста и перкусиониста; флейтистът продължава, но достатъчно е да направи едно малко задържане, или да осъществи лек дъх или да подаде с глава на другите участници, за да продължат в следващия епизод. На схемата, означаваща разположението на четиримата, се вижда, че те са в обсега на видимата си връзка. Само певецът е с гръб към тях, но мястото на неговото влизане в примера всъщност е подвижно, може да стане и по-рано, и по-късно. Осигурено е чрез намалената активност на останалите. Съвсем малка част от партитурата е нотирана с стандартизната/конвенционалната нотация.

4.4 Използвани символи в партитурата

Публикуваната партитура на творбата е от издателство Шот (Edition Schott 6327, Studien-Partitur). Текст на творбата е двуезичен на немски и на английски език. Два каталога, изписани във всеки детайл, са също така двуезични. В първия каталог са посочени всичките инструменти на състава и до тях има рисувани символите, които се използват в партитурата за всеки един от тях. Вторият каталог, който е озаглавен “Обяснение на символите”, описва всеки символ, който се използва в партитурата и е свързан с нотацията, която се използва в творбата. (*Пример: 8*)

Ако се вгледаме внимателно във вертикалните съчетания на тоновете при певеца и във флейтата, ще видим съобразяване с възможното консониране. Но то остава под въпрос поради пропорционалната нотация, която не фиксира тоново верикала, а допуска избързване или изоставане на флейтата или певеца.

Да не се забравя, че и четиримата изпълнители свирят и пеят по общата партитура, т.е. следят във всеки момент какво прави техен партньор. Излишно е да се уточнява, че изпълнението на тази партитура изисква светкавични рефлексии у изпълнителите. Но заедно с това хоризонтални размествания не увреждат общото протичане, звуковата картина се води от линиите, а не от вертикала...

В самата партитура се наблюдават следните видове нотации:

- а) стандартна нотация с тактови черти
- б) стандартна нотация без тактови черти
- в) нотация, писана само с ноти, като тонови височини
- г) пропорционална нотация
- д) различни видове импровизации
- е) полиметрични структури

Обозначение на размер се срещат спорадично в творбата и то когато се появяват тактови черти. Няма съмнение в това, че Хенце използва стандартната нотация, за да получи абсолютен синхрон във вертикала.

За вертикалното съчетаване и ориентацията на изпълнителите Хенце използва различни решения: Текстът от солирация баритон води и ориентира. Определя и метрическите стъпки. Хоризонтална прекъсната черта която се разделя на моменти с малко вертикално бастунче. В средата от едното до другото бастунче има обозначени цифри, който показват колко секунди трябва да трае епизодът.

Тази нотация с хоризонтални пунктири и означения на времетраене чрез секунди в отделните раздели е широко употребявана в съвременността. Практиката обаче носи противоречиви оценки. Първо, тя е относителна. Не можем да си представим диригент с хронометър в ръка. Трябва да се опира върху собствената си представа за секундата. А тя е по-бавна в представите му при подготовката и по-бърза от реалното ѝ протичане в концертното изпълнение, където напрежението задвижва артистичното време в ускорения. Второ, ако си представим секундата като четвъртина, то тогава диригентът може да дирижира всяка секунда. Но какво ще постигне с това? В пример 10, Хенце ефектът ще бъде нищожен:

Пропорционалните нотации тук обезсмислят дирижиране на секунда, а при певеца 12 тона трябва да се разположат в обхвата на 2 секунди. Може да стане само приблизително. При това няма да помогне никаква представа за четвъртина или осмина. Трето, оказват се протежения от пунктир за 3 секунди с по-дълго рамо от това с 5 секунди, а при певеца рамото с 2 секунди е най-дълго. Следователно тези несъответстващи протежения не служат за добър ориентир във времето, те по-скоро объркват, окото трябва винаги да чете цифрата в отделното пунктирано рамо. Така тази времева индикация става условна, тя е по-скоро указание за процеса на подготовката, отколкото помощ при изпълнението.

Приемаме, че при подготовката на партитурата за изпълнение, в репетиционния период, все пак е нужен диригент, който да подготви по-бързо и ефективно творбата. След което да се оттегли съобразно с отказа на Хенце от присъствие на диригент.

Вертикални прекъснати черти, поставени на моменти, в които партиите могат да ориентират и да се съберат заедно. Могат да се представят и чрез вертикални стрелки

като указания за едновременност. Вижда се в примера. Не играят роля на тактова черта. При условностите на пропорционалните нотации те също остават условни в ефективността си.

Стана дума за подзаглавието на творбата, което я определя като рецитал за четирима музиканти. От това се разбира ясно, че самият композитор не желае да има диригент при изпълняването на творбата. Вероятно иска от изпълнителите да са свободни, за да показват интерпретационни качества до максимум. Истината обаче е, че творбата е много виртуозно направена от композитора, което въпреки факта че не се изисква водач, който да води музикалния процес, т.е диригент, е задължително необходим артист, който да следи вертикалния процес и да помага в ориентацията на встъпванията на изпълнителите, както и да показва кога спират.

Решението на Хенце за този проблем е, че назначава певеца отговорен за проверяване на вертикалното съвпадение. А не само това, в друг момент в творбата назначава певеца като артиста, който не само че се грижи за вертикалното съвпадение, но и да подава динамиките така, че да има синхрон между инструменталистите.

4.5 Диригентските конвенции при El Cimarrón

Дори и при изпълняването на съвременни произведения с малки формати ролята на диригента е необходима. В нашия случай композиторът отбелязва, че става въпрос за рецитал за четирима музиканти, и е ясно, че всеки опит към тази посока е срещу волята на Хенце. Защо обаче дава някакви артистични ръководни задачи на певеца, а не означава директно диригент?

Хипотезите могат да бъдат много. Например диригентът с неговото присъствие на сцената ще пречи на пряк контакт на музикантите и специално на Cimarrón с публиката. Публиката естествено ще се вторачи в диригента и ще възприема творбата чрез него, което ще превърне останалите четирима в обикновени оркестранти. Ролята на всеки диригент е да бъде мост между състава и публиката, тъкмо затова публиката следи творбата именно чрез него, а само при отклонения на вниманието – чрез поведението на отделни участници и изпълнението. Диригентът води асоциативността на публиката, внушава ѝ смисъл и разбиране. Тъкмо затова вероятно Хенце не иска диригент, за да остави четиримата изпълнители свободно да контактуват с публиката. В случая певецът, Симарон, ще събере вниманието, но той е централен герой и поема изпълнителска

индивидуална роля, различна от тези на другите трима. Макар да е натоварен с някои ръководни функции – частично обаче... – певецът все пак остава един от групата.

Второ, фактът, че творбата е написана за изпълнители с развит виртуозитет (пример на това е не само музикалният текст, а и изпълнителите на премиерата, които са Wiliam Pearson /баритон/, Karlheinz Zoller /флейта/, Leo Brouwer /кигара/, Stomu Yamash'ta /ударни/, диригентът ще обезличи такъв малък колектив, при наличие на диригент ще се подтиснат ефектите на тяхната виртуозност, ще ги скрият зад диригентския жест, ще се увреди тяхната индивидуалност.

Трето, диригентското присъствие ще заличи веднага ефекта на импровизациите, а те са в основата на спонтанността на разказа, който е винаги от първо лице, от самия Естабан.

Четвърто, без диригент публиката ще има усещането, че присъства на раждане на творбата, защото ще е съпричастна на усилията на четиримата да съхранят цялостта на протичането, ще е свидетел на тяхната висока концентрация при изпълнението.

Пето, възможните грешки публиката няма да улови, защото ще мисли, че така е написано, че така трябва да бъде. Публиката винаги приема концертното изпълнение като автентично, защото не познава репетиционния период и не може да очаква къде са рисковете.

Шесто, партитурата така е написана, че редува виртуозитет от четиримата изпълнители, съсредоточава вниманието на публиката ту към един, ту към друг от тях, събира ги заедно, редува различни акценти в протичането, прави драматургията визуално много по-богата, отколкото ако диригент води изпълнението и застане в центъра на преживяването.

Разбираме Хенце и приемаме неговото решение за отсъствие на диригент.

ГЛАВА ПЕТА: ЯНИС ХРИСТУ ЕНАНТИОДРОМИА / ENANTIODROMIA / ENANTIOPROMIA

5.2 Нотацията на Янис Христу

Янис Христу започва да изработва особена музикална нотационна система от 1965. Въвежда термините пропорционална нотация и то в смисъл, в които се употребява в ХХ-век и до днес, и синтетична нотация. Употребява означения в хоризонтални черти над текста, ограничени от вертикали в чието начало поставя цифра в черен квадрат, цифрите

са от едно докъдето достигнат в партитурата и са за ориентация на диригента и оркестрантите, не са свързани с конкретни изпълнения, освен че сочат границите на епизодите, последователните. Но в средата на всяка хоризонтална черта и под нея са посочени секунди, т.е. времето за протчането на даден епизод. Това е разпространената в ХХ-век хронометрична нотация с цялата нейна проблематика, която вече бе дискутирана. Вътре в тези епизоди са най-често символи за импровизация от инструментите, които са вече познати в практиката на ХХ-век. Новото обаче е в това, което Христу нарича синтетична нотация. Поставя символи, които задължават изпълнителите към дадено поведение на тялото, на инструмента, на мимиката, отвежда ги към физическо премествани в пространството на сцената. В легендата е указано, че изпълнителите могат да вървят, да ядат, да дишат шумно, да създават обща паника. Това е на стр. 2 от легендата. И, разбира, се, да викат думи. (Пример: 11)

На цифра 92 всички струнни свирят безразборно в импровизации, на цифра 93 се отнася за целия оркестър, показва го вертикалната стрелка, от цифра 94 внезапно, рязко всички спират (нарисуваната кама!). Пианото блъска с две ръце върху клавиатурата в хаотичен импровизационен план, като се опитва да се движи по инструкциите, прави глисанди. На цифра 94 спира, за да пусне с трясък капака на рояла, а от цифра 96 вътре в струника работи с летва в различните регистри на струните. Указано е, че когато диригентът не може да овладее хаоса на струнните в тяхната импровизация, един от оркестрантите поема организиращата роля, това е указано в буквата “С” (синхронизация) за свиренето им и с буквата “М” (метапраксис) за виковете им.

Най-долната черна лента е за динамиката на целия оркестър, в случая тя е фортисимо семпре (идва указанието от предходната стр. 13 и продължава и на стр. 15), а в тромпети и после при цифра 96 са указани бързи промени в динамиката от пиано до фортисимо чрез ромбовете.

На пример 13, Христу означава цифра 117 с 12 секунди, рисува фигурата на диригента с вдигната лява ръка, която очевидно подготвя целия хаос на оркестъра в 12 секунди, и е написано “максимално напрежение”, за да спре внезапно всички звуци на цифра 118 с лява ръка встрани. Там означените секунди са 45, лявата ръка на диригента постепенно пада надолу, докато се прибере до тялото, в това време кластърът на рояла отзвуча.

Това е краят на пиесата. Започнала е в почти тишина с едва доловими звуци и завършва след гигантско звуково струпане в тишина. Паниката на щрайхистите е спряна на цифра 118, но те вероятно застиват в позите, в които ги заварва диригентският жест. (Пример 13)

Тактови черти няма. Хоризонталът се определя от хронометрическите точни указания. Които очевидно не могат да се изпълняват без хронометър – а той е невъзможен в сценичното изпълнение, въвежда се пак условност. Композитора разрешава на диригента, ако желае, да използва помощ на проектор, на екран или друг начин, с който да показва последователно цифрите от партитурата, за да са следени на целия оркестър. Композитора също така разрешава апаратът да се използва от самия диригент с дистанционно. Може да се назначи помощник диригент, който да управлява електронната техника или при липсата ѝ цифрите могат да бъдат показани от него в големи картони.

Това негово намерение обаче, на Янис Христу, остава непрактично и неосъществимо. Защото оркестърът така е разположен, всеки оркестър, че единствената точка, която всички могат да наблюдават, е пултът на диригента. Той стои над тях и оркестрантите могат да четат щимове си, но с края на погледа нагоре да следят жестовете на диригента. Къде тогава ще застане асистентът с картоните или къде ще се разположи екранът с изображенията на цифрите? Единственото място, видимо от всички, е на подиумът на диригента, но там картоните или екранът ще печат на диригента и на връзката оркестранти-диригент. Ако са някъде встрани, няма да се виждат от някаква част от оркестъра. А с пръсти диригентът трудно ще показва цифрите, защото те нарастват до числа с три цифри. Все пак това е единственото възможно решение – жестове с ръце за показване на цифрите от страна на диригента. При това той ще го прави само от време на време, когато се безпокои за загуба на ансамбъл и опасност от объркване сред оркестрантите.

ГЛАВА ШЕСТА: ИЗПЪЛНЕНИЕ НА ТРИ ТВОРБИ БЕЗ ТАКТОВА ЧЕРТА НА ДИМИТЪР ХРИСТОВ: “Чакай своите пицикати” за струнен оркестър; “Свеждам чело” за виолончело соло и камерен струнен оркестър; Концертни вариации “Ероика” /върху тема от Бетовен/ за пиано и струнен оркестър

6.2 Факти за концерта

На 22 ноември 2013 Националната музикална академия “Проф. Панчо Владигров” по повод честване 80годишнината на проф. д.изк. Димитър Христов организира авторски

концерт и удостояването му със званието доктор хонорис кауза на НМА. Творбите се изпълняват от Академичния симфоничен оркестър на НМА и солистите проф. Анатоли Кръстев - виолончело, проф. Ганка Неделчева – пиано. Концерта дирижира Франсис Гай. Ще се опитам да покажа диригентските проблеми при работата с творбите.

6.6 Анализ на партитурата / диригентският анализ

Тактови черти

Общата забележка, който някой може да направи за трите произведения, е, че са изписани без тактови черти освен частично в “Чакай своите пицикати”.

Писане на ансамблови произведения без тактови черти не е нещо ново в музикалната литература и по-конкретно в произведенията на XX и XXI-век.

От разговорите ми с композитора се вижда, че той може да определи само приблизително кога почва да пише без тактови черти. Това означава, че се движи към тази посока съзнателно, имайки определена цел.

Както вече споменах в “Чакай своите пицикати” появяването в творбата на моменти без тактови черти се използва ограничено, т.е. общо пет пъти и кратко: на цифри 1, 4-5, 12-14, 17, 19. Там всичките партии от струния оркестър са лишени от тактови черти. Методът на изписане в това произведение се различава от другите по това, че в цифра 5 композиторът използва две пунктирни линии, една след друга, които имат за цел да помогнат на диригента в ориентацията кой инструмент встъпва и кой се закрива.

Концертните вариации “Ероика” за пиано и струнен оркестър са изписани в по-голямата им част без тактови черти. Анализирайки партитурата се забелязва, че партията на пианото е написана изцяло без тактова черта. Появяването на тактовата черта и нейното използване не е с класическия начин на изписване, което означава като черта да обхваща всичките партии от целия оркестър или група от инструменти. Тя е малка вертикална черта която е положена между петолиниите на инструментите.

В “Свеждам чело” се забелязват същите принципи, т.е. солирацията инструмент е изписан изцяло без тактови черти, като същото нотно решение се използва и в оркестъра. Разликата между двете творби е, че при виолончеловата пиеса в последния дял на творбата, който е изписан в размер 5/4, се появяват вече класическите вертикални тактови черти, които обхващат цялата оркестрова група с изключение на солирацията инструмент.

Защо композиторът използва ефектите на тези две нотни решения, ще анализираме по нататък.

Размерът във Вариациите “Ероика” е обозначен като $1/4$ и темпото като четвъртина = са. 132. На “Свеждам чело” се вижда същото с разликата, че тук темпото е четвъртина = са. 140. Индикацията означава, че в цялото произведение има метрична единица, която пулсира през цялото време в съответното темпо.

В този момент се появяват и въпросите дали тази метрична единица трябва да се спазва през цялото произведение стабилно и също така при положението, когато няма тактови черти колко удара трябва да имат нотите с ферматите или след колко удара трябва да стъпи една партия след една пауза, която е била отбелязана много време преди други музикални символи.

При “Чакай своите пицикати” темпото е посочено с класическия начин, тъй като творбата почва с размер $4/4$ (четвъртина = 60-72). В моментите, които композиторът изоставя тактовата черта, отбелязва $1/4$, което има значение на метрична единица и пулсира в съответното темпо. Първото словесно пояснение, което срещаме, е “*Cantabile, intimo*”, и няма никаква друга промяна.

При Вариации “Ероика” след първоначалното указание *Tempo Originale, con sarcasmo ma anche e con amore*, четвъртина = са. 132, намираме още четири темпови промени: I. *Piu mosso*, четвъртина = са. 160, II. *Ancora Piu mosso*, четвъртина = са. 184, III *Tempo primo*, четвъртина = са. 132-138 и IV. *Piu mosso*, четвъртина = са. 152.

Първото – *Piu mosso* е обозначението, което разделя първия бавен дял с втория бързия и третото – *Tempo primo* – е това, което разделя втория с третия отново бавен дял.

При “Свеждам чело” след *Coloroso et tristamente*, четвъртина = са. 140 следват I. *Meno mosso*, четвъртина = са. 100, II. *Tempo primo*, четвъртина = са. 140, III. *Tempo primo, molto libero*, четвъртина = са. 140 и IV. *Piu mosso*, четвъртина = са. 160. Тези темпови промени всъщност разделят и дяловете на творбата, които имат формата на бързо, бавно, бързо, бавно, бързо протичане.

Предимството на липсата на тактовата черта е в това, че метричната единица може да се вложи в практиката с един много свободен и гъвкав начин както от солиста, също така и от диригента. Това означава, че темпото не е стабилно през цялото време и по времето на изпълнението музиката може да се забави, да бъде в темпо или да се ускорява.

Фактът, че произведенията се лишават от тактови черти, дава много възможности на изпълнителите да музицират въпреки честото появяване на различни технически проблеми. Композиторът предвижда трудностите и проблемите, които евентуално ще се появят в процеса на работата и използва различни символи, които помагат както на диригента, също така и на инструменталистите да се ориентират къде се намират във вертикала, дали трябва да свирят едновременно или почти едновременно с другите партии. Също така много помагачи са символите, които разрешават на изпълнителите да нямат вертикално съвпадение помежду им.

Използвани символи в партитурите

Цифри. И в трите творби композиторът използва като ориентация големи цифри които са изписани в кръг. При “Чакай своите пицикати” цифрите са от 1 до 19. В останлите две произведения използва цифри от 1 до 5, както комбинации от тях. Използва тези, тъй като могат да бъдат показани с петте пръсти на лявата ръка на диригента, ако се наложи. След като се употребят цифрите от 1 до 5, се добавя и втора цифра, която се разделя от другата с тире (1-1, 1-2... 5-5). В края се добавя и трета. Последната цифра, която се появява във Вариациите “Ероика”, е 1-5-3, а в “Свеждам чело” 1-3-5.

Други символи. В “Чакай своите пицикати” има още два символа: бял ромб и черен ромб. За първия символ се дава следното обяснение “Senza direttore d’ orchestra” (без диригент на оркестъра), а за втория “Con direttore” (с диригент). Този ефект се използва два пъти в цялото произведение. И в двата случая е на момент, където няма тактови черти. Това дава възможността на партиите да влизат и сами и да свирят както решат.

Но тук диригентите обаче показват нерешителност да оставят оркестъра сам и продължават да дават знаци или да дирижират. Отказват се от ефекта на диригент, който застава неподвижно и се наслаждава на работата на оркестъра си. Аз самият не посмях да оставя музикантите сами и се стараех да им помагам. Сега разбирам – когато гледам видеото – че съм проявявал излишни безпокойства и не е било необходимо да помагам, а по-скоро ефектът на неподвижния, наслаждаващ се диригент е бил по-важен.

Символ, което може да се забележи и в двете други партитури, е двойната стрелка и обяснението, което композиторът дава на първата страница на Вариациите “Ероика” е следното: “Знак за подаване от диригента”. (Пример: 17)

Това означава че нейната функция е да показва на група от инструменти, на отделен участник или на солиста кога встъпват или кога спират. Стрелките, всичките са изписани и в щимовете на оркестъра, което помага за ориентиране.

Работайки с оркестъра, същите стрелки се указаха полезни, за да реагира диригентът по-бързо – без сам той да прави допълнителни означения. Появяването на стрелка обаче не може да се счита като задължително за диригента.

В пример 17 композиторът използва легнала стрелка: “свободно разместване с пианото”. Същият символ се използва многократно и в двете творби и на цифра 1-1-5 на Вариациите за същият символ се дава следното обяснение, което в същността си не се различава от първото: “свободно наслагване спрямо оркестъра”. В цифра 2 на “Свеждам чело” авторът със други думи описва същия символ: “Партиите могат да се разместват хоризонтално”.

В цифра 3-4 от Вариациите “Ероика” белият ромб се обяснява като: “Без отброяване на метрума в пианото” това е като в “Чакай своите пицикати”. При Вариации Ероика за същия символ, в цифра 1-4-4, срещаме следната бележка: “Не се отброява пасажът във VI. I + II, VIe, Vc”. Това е същото с “Чакай своите пицикати”. Там ромбът означава спиране диригентът да дирижира, тук диригентът не се съобразява със солиращото пиано, не го брои, оставя го извън своя контрол, а води само съпровода чрез подаващите двойни стрелки.

Вертикалната единична стрелка очевидно е за вертикални съвпадения между инструменти.

В средния дял (*Пример: 18*) на Вариациите “Ероика” в пианото са показани дълги поредици от осмини ноти с общо рамо, в началото общото рамо е оградено с малко колелце:

Този символ е за свободно в ритмическо отношение редуване на осмините, те са като речитатив в пианото. Лъкатушните черти означават свободно повторение на последната изписана нота. (*Пример: 18*) В съпровода на щрайха протичат канонически поредици в четирите партии, които имитират темата “Ероика” с тоновете b1-a-b2-b1 в цигулки и виоли и октава по-ниско във виолончели. Нотацията в щрайха е с тактови черти между петолинията, което указва възможност да се разместват партиите хоризонтално. Видимо не е предвиден синхрон със солиращото пиано, защото той зависи от речитатива и от

изсвирените повтарящи се тонове. Композиторът е предвидил място за събиране на солист и съпровод –или оркестърът, или солистът изчакват това място.

Такива изчакващи места са предвидени в края на първия голям раздел, както и в края на пиесата, където пианото повтаря своите акорди, докато оркестърът свърши. (*Пример: 19 + 20*)

Такива конвенция между солист и съпровод е напълно свободна и се договаря предварително, не е възможно разминаване в завършека.

Нотациите без тактова черта имат огромното предимство да разрешават на инструментите да се разместват хоризонтално, да изпреварват или да закъсняват, без това да нарушава общата звучност и да се приема като грешка. Дължи се на особения вертикален строеж на партитурите, които позволяват този ефект. Композиторът пази за себе си секрета за вертикалния строеж и не иска да го дискутира теоретично. Остава го като задача на следващи изследователи.

Тези възможни хоризонтални размествания всъщност са изяви на хоризонтално-подвижен контрапункт, познат от полифоничната теория. Там те се реализират много трудно при задължителните терцови консонанси. Вероятно сега, в партитурите на Димитър Христов, вертикалният строеж се гради върху приемливи дисонанси, извлечени от фолклора и тук именно е тайната...

Важно нещо, което Димитър Христов използва в неговите партитури със солиращите инструменти е това, че в много моменти самият композитор определя схемата, която диригентът трябва да покаже на оркестъра. Методът на изписване, който използва, е следният: Вертикално над или под всяка съответна нота пише с големи цифри дали тя е първото, второ и т.н време. Това означава, че диригентът ще покаже схемата на 4, или на 3, или на 2. Това ще бъде изписано над нотите, например: 1 2 3 4, или 1 2 3, или 1 2. (*Пример: 21*)

Същите комбинации се пишат и във всичките щимове, въпреки че може да не свирят въобще или да влизат от друго време освен от първото. Този начин на изписване помага много на оркестрантите да се ориентират къде са и да знаят къде влизат, тъй като схемите са един ясен знак.

Същото нещо обаче има и неговите недостатъци. Един от тях е, че оркестърът несъзнателно започва да реагира в тези схеми както би реагирал в тактове който имат съответният метрум. Т.е на 4/4 със съответните силни и слаби времена и т.н.

От страна на диригента използването на метричния знак като ориентираща схема му пречи в голяма степен в процеса на музицирането. Това става, защото стремежът към показване на схемата не е да се води музикалният поток, музиката, а схемата заради схемата.

С тези думи авторът не се съгласи. Вярно е, че на пръв поглед нотацията се приближава към метричните нотации с постоянна смяна на размера и създава някаква близост с тях, признава той.

Но различието е съществено: тези изброени времена не са схеми, не е задължително да се превръщат в схеми, могат да се дирижиран и на "1". Наистина имат сходство със схеми, но – забележете – завършват винаги с фермата. Там диригент и оркестранти спират, могат да погледнат напред, да съобразят следващата поредица от махове и така да се спасят от рисковете на метричните нотации ала Стравински в "Пролетно тайнство", където някои от танците се превръщат в етюд за мануалната техника на диригента и в аритметически ребус за оркестранта как да брой при бързото темпо и непрекъснатата подмяна на размер и мерни единици. Тук не са необходими светкавични реакции, отброяването е между фермати, завършва на фермати или започва от фермати, превръща отброяването на времената не в метрум или размер, а във външно указание. Диригентът, разбира се, може да използва отброявания с 3 маха, т.е. да постави сякаш първо време. Но тогава това "първо" време не е силно, то няма такава функция във мелодическата тъкан. При това отброяването чрез диригента не засяга солиста, той е извън диригентския контрол, създава му удобството да усеща себе си в импровизация.

Фермите

Играят огромна роля в партитурите на Димитър Христов. Той сам обяснява, че са написани върху цяла нота, следователно се мислят като 4 удара. Но могат да се съкратят и до 3, и до 2 удара, а могат да се удължат и до 5, и до 6, и до 7 удара. Така партитурата диша. Те играят ролята на дългите нотни стойности в класическата нотация. Но се реализират чрез вътрешния пулс на диригента, чрез експресията му, която често съкращава фермите. Създават усещане за импровизация у изпълнителите, държи бързо вниманието им, готовността им. Спирането на фермите може да е общо и дори и тогава

не се отбелязва с отрицателна оценка, а може да е на различни места в различните участници.

Още един интересен извод: в общия ансамбъл на солист и колектив от музиканти (не е съпровод) двата компонента сякаш се движат свободно един към друг, в паралелна несъвместима музикална игра, а това създава усещане за наслада от музицирането, след като се преодолее страхът от риск. Това са пак изяви на гигантски хоризонтално-подвижен контрапункт.

Поради липсата на тактови черти проблемът на алтерациите е решен с правилото, което обяснява, че всяка алтерация важи за целия ред.

Щимове

Щимовите на оркестъра, както вече е упоменато, са и те ръкописни. Символите са отбелязани и в щимовите с изключение само на ъглите, които са за диригента. Композиторът е предвидил опасността някои музиканти да не знаят къде точно се намират при изпълняването на произведението. Поради това той използва и едно второ петолиние, което се намира винаги над основното, което се свири. На горното петолиние се изписват важни ходове от други партии, или важни моменти на творбата, символите, така че да могат да се ориентират. Също така в това петолиние се отбелязват и символите, които се отнасят до характерните жестове на диригента, което също помага.

И още нещо.

В “Свеждам чело” освен всичко описано дотук се среща и нещо необичайно: в последния раздел от стр. 57 ансамбълът свири в 5/4 и само в пицикати, с тактови черти, в строго отброявано от диригента темпо и метрика. А отгоре солистът виолончелист свири своя кантилена без тактови черти, тоновете ѝ нарочно са зрително опставени около времената на останалите инструменти. *(Пример: 22)*

В този раздел се вижда канон между контрабаса и първите цигулки на един такт закъснение. Така солистът може да избира времето и мястото на своите тонове, създава една огромна импровизация отгоре над колектива, сякаш го коментира. Диригентът въобще не трябва да се грижи за него. Ако солистът или ансамбълът избързат или закъснеят, в края на творбата остава само солистът. Завършва сам. Ако е избързал, ще повтори последните тонове, докато ансамбълът завърши изявите си и солистът остане сам. *(Пример: 23)*

Изпълнението на творбите:

Включването в една концертна програма само творби от един автор не е естествено чуждо в световната концертна практика. Напротив е нещо, което по различни поводи, става много често. Същото нещо се отнася и за това, че в тази конкретна концертна програма са включени творби само от съвременен автор, което и това не е чуждо, много ансамбли включват в една концертна програма само съвременна музика.

В нашият случай оркестровият състав, който поема този ангажимент, е Академичният симфоничен оркестър на НМА. Няма съмнение за качествените възможности на състава, обаче като ансамбъл много рядко изпълнява съвременна музика, тъй като оркестърът се използва предимно за педагогически и обучаващи цели.

Разработвайки репетиционния план притесненията на организаторите са били главно две: първо, доколкото ансамбълът ще има желанието да свири нещо, което не е писано със стандартна нотация. Това веднага означава повече труд за разбиране на нотацията и, второ, винаги има съмнение дали репетиционното време ще бъде достатъчно за една такава взискателна програма.

Първата реакция от концермайстора на оркестъра при обявяването, че музиката, която ще бъде изпълнена, е без тактови черти, е била приета не само позитивно, а дори и с хумор: "...какво от това, че творбите са писани без тактова черта. Няма да има какво да ни пречи при свиренето...".

Първият ден от четиричасовата репетиция планът беше да бъдат извирени изцяло и трите произведения. Обяснения относно творбите и техните особености са били ограничени до там, където е било само необходимо да се обясни значението на новите символи, които се появяват в щимове. Ангажиментът да стане това, го поема самият композитор по две причини. Първо защото присъствието на композитора, както и неговите обяснения относно творчеството е много важно и ценно за всеки изпълнител, за да може да оформи крайните си интерпретаторски решения. Второ, в практиката често се наблюдава, че присъствието на композитори в репетиционните зали притеснява изпълнителите. Поради тази причина представянето на композитора от диригента – въпреки факта, че оркестрантите го познават много добре и като композитор, а и като педагог – както и комуникацията с тях създава атмосферата на доверие и на колективна работа.

Останалите особености като например дългите фермати, които понякога траят секунди, или дългите паузи и т.н. са били показани от диригента в музикалния процес, което в това първо изсвирване оркестровият състав се е спрявил чудесно.

Фактът, че творбите се лишават от тактови черти, носи през първите репетиции несигурност в оркестъра. Отново несигурност настъпва, когато групата трябва да изпълнява дивизи. От процеса на работа се вижда, че начинът, по който композиторът е подготвил щимове, т.е с две петолиния, като горното показва моменти от другите партии, доста помага в ориентацията. Въпреки това инструменталистите още се чувстват несигурни, тъй като не могат да определят сами кога точно е тяхното встъпване или кога свирият в унисон с други колеги.

Методът, който бе избран, за да се дирижират творбите, беше да се показват всичките встъпвания и закривания на партиите и също така изграждането на музикалния процес.

При Вариациите “Ероика” се среща ефектът солиращото пиано да се изгражда в крешендо до динамики “fff”, а оркестъра да остава в динамика “p”. В първите репетиции оркестрантите почнаха да се движат и те в динамика крешендо, въпреки че в тяхната партитура се отбелязва пиано и жестът на диригента е такъв. Това се случи интуитивно, тъй като те следват изграждането на музикалния процес и са свиканли от световната класика както и в други жанрове, да се движат паралелно със солиста.

Въпреки че процесът на работа дава много хубави резултати, оркестърът не може да се довери напълно в “алтернативните” решения за ориентация в щимове, както и в жестове. Концермайсторът, гледайки, че на моменти съставът не може да действа независимо, предлага на диригента да започне да показва цифрите, които композиторът изписва върху партитурата и щимове, с лявата ръка.

В процеса на подготовката за този концерт това решение никога не е било изключено като един от възможните варианти, които диригентът има, за да помогне на оркестрантите в ориентацията. Освен това показването на цифри не е нещо, което е изключено от практиката в изпълняването на такива творби. Обаче според мен това до голяма степен пречи в музицирането, както и в цялата картина, което се вижда от слушателите.

Целта обаче в нашия случай беше диригентът да използва всички решения, за да помогне в ориентацията.

Въпреки факта че в двете последни репетиции преди концерта ансамбълът вече може да възприема напълно нотацията, решението да се показват цифрите не се промени, за да не се създаде нова неувереност.

Успехът на репетиционната работа, както и на концерта, се дължи предимно на голямия интерес на оркестровия състав да се запознае и да изпълни този репертоар. През цялото време от пулта се усещаше тяхното желание да се справят с всичките особености на нотацията, както да изпълнят максимално музикалните изисквания. Това се потвърждава и от тяхната реакция след концерта, когато изразяваха с ласкави думи тяхното преживяване с тази музика, както и тяхното желание и интерес да изпълняват такива творби.

Искам да отбележа, че оркестрово-диригентските конвенции в творбите, писани без тактова черта, както и всичките особености на нотозаписа и следващия след него звуков резултат, не могат да се възприемат конкретно от слушателите освен като своеобразия на крайния резултат. Каквито и решения да се осъществяват, както и пътищата за тяхното постигане остават далече от слушателите, които дори и радикално драстични импровизационни ходове възприемат като единствено възможни, като единствено постигнати, без други варианти, без множественост на възможностите, възприемат ги еднозначно и категорично като такива, каквито са и никакви други. Слушателят приема краен резултат, а не процеса на подготовката. При това слушателят оценява с прости опозиции като “харесва ми-не ми харесва”, “трогна ме-не ме трогна”, “интересно ми беше-не ми беше интересно”. “Кухнята” на творбата, как тя се подготвя и как става възможна, не достига до слушателя, той поема само крайния резултат.

Изписването на творби без тактови черти би трябвало да внесе по-осезаема свобода и непринуденост на музицирането, ако музикантите и диригентът възприемат случващото се като игра, като забавление, ако изоставят страха от риска и въведат насладата от случващото се. Но това се отнася до всяко публично представяне. Публичният концерт е също някакъв театър, реализиран не чрез слово, а чрез звуци. При това е строго ограничен от създавани в историята концертни навици. В творбата на Янис Христу “Енантиодромиа” театралността се отвежда доста по-далече чрез физически поведения на оркестрантите с тяло, мимика, викове, разхождане по сцената, паника. В соловите творби на Димитър Христов има театралност чрез неподчиняващото се на диригента, сякаш своеволно, постигащо други цели поведение на солистите. Там обаче

театралността е скрита, деликатна, докато при Янис Христу е извадена на силно контрастен и провокативен преден план. При Хенце творбата откровено принадлежи на театралния жанр.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изследователският както и практическият процес върху творчеството на композиторите, които използват нотация без тактова черта се усещства през един важен период на моето търсене като диригент и музиковед. Това е период, който желая да се съсредоточа изцяло в изпълнението на произведения на XX-ти и на XXI-ви-век а също така да развивам и да полагам такава диригентска техника, която да не се базира върху отмерването, а върху изграждането на фразите.

С всеки изминал ден от този труд се появяваха непрекъснато въпроси и задачи, които трябваше да се консултирам от теоретична и изследователска гледна точка с моя научен ръководител, а в практическия процес с опитни изпълнители на съвременната музика, изпълнители и диригенти.

Гледайки тази десертациона работа в завършен вече вид, си позволявам като автор да насоча вниманието на читателя към посоките, в които съм отправил усилията си. И да го помоля за мнението му дали съм успял:

В настоящия труд се стремя да създам цялостна представа за историческата ситуация свързвана със тактовата черта.

1. Събирам и описвам главните черти на съвременни нотации, които са лишени от използването на тактовата черта
2. Дава се представа за тенденциите в оркестровите стилове на XX-ти и на XXI-ви-век
3. Представям главните черти на творчеството на четирима модерни европейски композитори, от различни народности и музикално и композиторско окръжение
4. Анализирам в конкретни произведения как се третира тактовата черта и какви алтернативни решения дава композиторът в неговата партитура.
5. Изпълнявам със струнен състав няколко от произведенията и се анализира и се описва процесът на работа, проблемите, реакциите и резултатът.

ТВОРЧЕСКА ДЕЙНОСТ

1. Концерт с Академичния симфоничен оркестърът. 22 ноември 2013 НМА. Честване 80 годишнината на Димитър Христов. Програма: “Чакай своите пизикати” за струнен оркестър, “Свеждам чело” за чело и струнен оркестър. Концертни вариации върху темата “Ероика” за пиано и струнен оркестър. Солисти проф. Анатоли Кръстев (чело) и проф. д-р Ганка Неделчева (пиано)
2. Концерт с камерен оркестър “Орфей” гр. Перник. 27 май 2015. Програма: Ед. Елгар, Серенада. Моцарт, Малка нощна музика. Андреас Камерис (Кипър), Dance on Strings. Дим. Христов, Концертни вариации върху темата “Ероика” за пиано и струнен оркестър. Солисти проф. д-р Ганка Неделчева (пиано) и Адриана Точева (цигулка)
3. Концерт с Габровски камерен оркестър в гр. Габрово на 3 юни 2015. Програма: Вивалди, Концерт за 4 цигулки в ми минор. Анри Касадесю, Концерт за виола и оркестър в стила на Хендел. Дим. Христов, “Чакай своите пицикати”. Дим. Христов: Концертни вариации върху темата “Ероика” за пиано и струнен оркестър. Солисти проф. д-р Ганка Неделчева (пиано), Ивайло Ангелов (Цигулка и Виола), Хедър Брондбънд, Пламен Вълков и Надежда Атанасова (цигулка)
4. Международен фестивал “Софийски музикални седмици 2015”. Празници на българската музикална култура. Вечери на българските композитори – юни 2015. Концерт: “60 години музика за сцената...” Концерт с музика на проф Димитър Христов. Камерен оркестър “Габрово”, галерия УниАрт на НБУ, гр. София, 5 юни 2015. Програма: Чакай своите пицикати”, “Отнесени от вятъра”, Концертни вариации върху темата “Ероика” за пиано и струнен оркестър. Солист проф. Ганка Неделчева
5. Симфониета “София”: Концерт на 3-ти юли 2014, зала “Надежда”, София. Програма: Моцарт, Ув. “Отвлечане от Сарая. Г. Форте, “Павана”. Моцарт, Симфония No 39
6. Симфониета “София”: Концерт на 29-ти януари 2016, зала “Надежда”, София. Програма: К. Грегориу, Symphonic Poem “Mist Lake”. К. Сен-Санс, Концерт за чело и оркестър No 1. Карл Мария фон Вебер, Симфония No 2. Солист: Христов Гримбас (Гърция)

СПИСЪК НА ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМА НА ДИСЕРТАЦИЯТА

1. АВТОРСКИ КОНЦЕРТ С ТВОРБИ НА ДИМИТЪР ХРИСТОВ: ФАКТИ, АНАЛИЗ, ИЗПЪЛНЕНИЕ, ПРИЕМАНЕ. Сб: Кръгла маса “Из Музикалния свят на проф д.н Димитър Христов” (по случай неговата 80-годишнина). НАМ, София. Под печат
2. НОТАЦИИТЕ В: Музика Вчера. Днес., стр: 30-43, бр. 1, януари-февруари, Година 22-ра, София, България 2015
3. НОТАЦИИТЕ – ИСТОРИЯ, ПРАКТИКА□В: Десета научна конференция за докторанти и постдокторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц 2015“. НБУ, София. Под печат
4. ОБЩИ ТЕНДЕНЦИИ В ОРКЕСТРОВИТЕ СТИЛОВЕ НА ХХ-ТИ И НА ХХІ-ВЕК. В: Музика Вчера, София. Под печат

БИБЛИОГРАФИЯ

(За улеснение на читателите към заглавието в гръцката библиография се въвежда български превод)

Адорно, Т., *Философия на новата музика*, Наука и изкуство, С., 1990.

Апостолова, Р., *Марин Големинев*, Музика, С., 1998.

Божикова, М., *Васил Казанджиев*, Институт за изкуствознание – БАН, С., 1999.

Бояджиева В., *Линейни тенденции в клавираната музика на Панчо Владигеров и европейската ситуация в началото на ХХ-век*, С., 2003.

Веберн А., *Пътят към новата музика*, С., 2005.

Гай, Франсис, *Авторски концерт с творби на Димитър Христов: Факти, Анализ, Изпълнение, Приемане*. Юбилеен спорник “Димитър Христов на 80-те” под печат.

Гай, Франсис., *Детските и юношеските години на Георгиос Сисилианос – едно необичайно начало на големия съвременен гръцки композитор*, Изкуство и контекст, БАН – Институт за изкуствознание, С., 2007.

Гай, Франсис, *Георгиос Сисилианос – Композитор в съвременна Гърция. Източници, Каталог, Архив, Рецепция*. Монография. Музикално общество «Васил Стефанов», С., 2011. ISBN 978-954-9425-10-9

Гай, Франсис, *Гръцкият композитор Георгиос Сисилианос и България*. Изкуствоведски

четения, БАН - Институт за изкуствознание, С., 2014.

- Гай, Франсис**, *Клавирните ансамбли на Димитър Христов*, Дипломна Работа, НМА, С., 2003
- Гай, Франсис**, *Разговори с Димитър Христов 2000-2014*, Личен архив на Франсис Гай.
- Гай, Франсис**, *Ранното обучение на композитора. Върху опита на големия гръцки комозитор Георгиос Сисилианос*, Млад научен форум за музика и танц, бр. 1, с. 37-46, НБУ, С., 2007.
- Гай, Франсис**, *Рецептивните своеобразия на преминаването от първия към втория композиционен период на гръцкия композитор Георгиос Сисилианос*, Млад научен форум за музика и танц, бр. 2, с. 105-122, НБУ, С., 2008.
- Гай, Франсис**, *Основни неокласични тенденции в оркестрацията на Игор Стравински при третирането на големия симфоничен оркестър Едип Цар*. Млад научен форум за музика и танц, бр. 3, НБУ, С. 2009
- Гай, Франсис**, *Сисилианос: Един голям композитор на Гърция*, сп. Музика.Вчера.Днес., бр. 5, септември-октомври, с.50-82, С., 2007.
- Гадамер, Ханс-Георг.**, *Истина и метод*. София 1997.
- Георгиева, Ст.**, *История на музиката на ХХ-век. Неокласицизъм*, Музика, С., 1989.
- Карапетров, Конст.**, *Трагикът и неговият ад. Поглед върху Димитър Христов*, Музикално общество Васил Стефанов, С., 2007
- Павлов, Кл. Е.**, *Панчо Владигеров*, Музика, С., 2000.
- Петрова, А.**, *Композиторът Лазар Николов*, Институт за изкуствознание – БАН, С., 2003.
- Хабермас, Юрг.**, *Философският дискурс на модерността*, Пл. 1999.
- Христов, Дим.**, *Композиторът и общественото съзнание*, С., 1975.
- Христов, Дим.**, *Фундаментални предпоставки за композиторското въображение*, Музикално обществото Васил Стефанов, С., 2009.
- Вълчинова-Чендова, Е., Нейденова, А.**, *Светът на моята музика, Композиторът Владимир Панчев*, С., 2008.
- Япова, Н.**, *Музиката от началото на ХХ в.: опит върху историческия смисъл*, Просвета, С., 2003.
- Apel W.**, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, Fifth, Revised Edition. Cambridge, Mass. The Medieval Academy of America, 1953
- Bernstein, L.**, *The Unanswered Question, Six Talks at Harvard*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, Printed in USA, 1997.
- Boehm, Laszlo**, *Modern Music Notation*, New York, G. Schirmer, Inc., 1961

- Brindle, R. S.**, □ *The New Music: Avant-gard since 1945*, UK., London, Oxford University Press, 1975.
- Boulez, P.**, *Le Marteau sans maître*, Score, Universal Edition, London, 1954.
- Christou, J.**, *ENANTIODROMIA*. Text from full score. J & W. Chester Ltd, UK., London 1971
- Christou, J.**, *Strychnine Lady*. Full score. J & W. Chester Ltd, UK., London 1973
- Cole, H.**, □ *Sounds and Signs: Aspects of Musical Notation*, London, Oxford University Press, 1974.
- Cope, D.**, □ *New Directions in Music*, Illinois: Waveland Press, 2001
- Dizionario Enciclopedico Universale della musica e di musicisti*, Alberto Basso, UTET, 1988.
- Efstratiadis, M.**, *Untersuchungen zu Klavierwerken des griechischen Komponisten Yorgo Sicilianos*, Hannover, 1987.
- Graf, M.**, *Modern Music, Composers and Music of Our Time*, Kennikat Press / Port Washington, N.Y., 1969.
- Guy, Francis.**, *Yorgos Sicilianos Chamber Music". Presented at the European Chamber Music Assosiation 2013 annual meeting which was held at the European University of Cyprus, in Nicosia (12.04.2013-14.04.2013) (Publishied on ECMTA website)*
- Encyclopédie de la musique*, Fasquelle, Paris, 1961 (Музыкална енциклопедия, Факел, Париж, 1961).
- Henze, H.W.**, *El Cimarrón*, Score, Edition Schott 6327, London, 1970
- Karkoschka, Erhard**, □ *Notation in New Music: A Critical Guide to Interpretation and Realization*, translated by Ruth Koenig, New York: Praeger, 1972.
- Koenigsberg, K. Chr.**, *Karlheinz Stockhausen's New Morphology of Musical Time*, Written at Mills College, December 1991 □ for David Bernstein's Seminar on 20th Century Theories of Musical Time.
- Larousse de la Musique*, Norbert Dufourcq, Paris, 1957 (Музыкална енциклопедия Ларус, Норбер Дюфурк, Париж, 1957).
- Lester, Jeol**, *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*, W.W Norton & Company, Inc., USA, 1989.
- Lucciano, A. M.** (Translated by Catherine Dale), *Jani Christou. The Works and Temperament of a Greek Composer*. Contemporary Music Studies, vol. 18. Harwood Academic Publishers, Australia, 2000.
- Machlis, J.**, *Introduction to Contemporary Music*, W.W Norton & Company, Inc., USA, 1961.
- Matthews, D.**, *Henze's 'El Cimarrón'*, Review, Tempo New Seires, No 94, pp. 24-26, Cambridge University Press, UK., Autumn 1970.

- Morgan**, P. R., *Twentieth Century Music, A History of Musical Style in Modern Europe and America*, W.W Norton & Company, Inc., USA, 1991.
- Morgan**, P. R., *Anthology of Twentieth Century Music*, W.W Norton & Company, Inc., USA, 1992.□
- Perle**, G., *Serial Composition and Atonality, An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern*, sixth edition, University of California Press, 1991.
- Read**, Gardner,□*Music Notation: A Manual of Modern Practice*, New York, Taplinger Publishing Co., 1979.□
- Read**, Gardner,□*Source book of proposed music notation reforms*, New York, Greenwood Press, 1987.
- Reiner**, Th.,□*Semiotics of Musical Time*, New York, Peter Lang Pub., 2000.
- Risatti**, Howard,□*New Music Vocabulary: a Guide to Notational Signs for Contemporary Music*, Urbana, University of Illinois Press, 1975.
- Rockwell**, J., *El Cimarrón, by H.W. Henze*, The New York Times, <http://www.nytimes.com/1986/02/26/arts/music-el-cimarron-by-hans-werner-henze.html>
- Rufer**, J., *Composition with Twelve Notes Related Only to One Another*, Rockliffe Publishing Corporation Ltd, London, 1954.
- Slonimsky**, N., *Baker's Dictionary of Music and Musicians*, 1985.
- Slonimsky**, N., *Bakers Biographical Dictionary of 20th Century Classical Musicians Schirmer Books*, N. York, 1997.
- Slonimsky**, N., *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, Schirmer Books, N. York, 2001.
- Slonimsky**, N., *New Music in Greece. Contemporary Music in Europe: A Comprehensive Survey*, Edited by Paul Henry Lang and Nathan Broder, G. Schirmer, Inc./ New York W. W. Norton & Company, Inc, 1965.
- Stone**, Kurt,□*Music Notation in the Twentieth Century – A Practical Guidebook*, New York – London: W.W. Norton & Company, 1980
- Schoenberg**, A., *Fundamentals of Musical Composition*, Faber and Faber, London 1967.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Ltd, London, 1980.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, St. Sadie, Macmillan Publishers Ltd, London, 2001.
- Wellesz**, E., *The Origins of Schonberg's Twelve-Tone System*, Μουσικολογία 16/2, Εξάντας, Αθήνα, 2002 (списание Μουσικολογία 16/2, Ексантас, Атина, 2002).
- Wentzel**, Wayne C., *Dynamic and attack associations in Boulez's Le Marteau Sans Maître*, PNM, Vol. XXIX/1 pp. 142-170, winter, 1991

- Winick, St.**, *Symmetry and pitch-duration associations in Boulez' Le Marteau Sans Maître*, PNM, Vol. XXIV/2, pp. 280-321, spring-summer, 1986
- Who's Who 2001*, Εκδόσεις Μέτρον, Αθήνα, 2001 (Кой кой е 2001, Εκδοςис Μετρον, Атина, 2001).
- Wolfgang, B-C**, *Current Chronicle: Berlin. H.W. Henze, El Cimarrón*, The Musical Quarterly, Vol 57, No 2, pp. 314-322, Oxford University Press, UK, April, 1971.
- Αγιαννίδης, Π.**, *Γιάννης Χρήστου: Ο ήχος της σοφίας*. Τα Νέα, Αθήνα, 24 Νοεμβρίου 2001 (Αγιανιδис, Π., *Янис Χριστου: Звукът на мъдростта*. в. Та Неа, Атина, 24 Невври 2001).
- Αθανασίου, Λ.**, *Γιάννης Χρήστου: Το Μυστήριο, η πράξη κι η μετάπραξη* <http://www.flytoistros.com/janichristou.html> (Αтанасиу, Л., *Янис Χριστου: Μυστηριον, праксис и μεταπραксис*).
- Αντόρνο, Θ.**, Η κοινωνιολογία της μουσικής, Νεφέλη, Αθήνα, 1997 (Адорно, Т., Социология на музиката, Нефели, Атина, 1997).
- Γεροσίμου, Μ.**, *Γιάννης Χρήστου: Η κυρία με τη Στρυχνίνη*. Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσ/νίκη, 2009 (Геросиму, М., *Янис Χριστου: Госпожата със Стрихнина*. Дипломна работа, Македонски университет, Солун, 2009)
- Γκάυ, Φράνσις.**, *Γιώργος Σισιλιάνος – διαπασών – ένας διάλογος με τον Φράνσις Γκάυ*. Εκδόσεις Κυπριακό Οινομουσείο – Πολιτιστικός Οργανισμός Κινύρας, Λευκωσία, Κύπρος, 2010. ISBN 978-9963-9656-1-8. (Γай, Франсис., *Георгиос Сисилианос – диапазон – диалог с Франсис Гай*. Никозия, Кипър, 2010)
- Γκάυ, Φράνσις.**, *Γιώργος Σισιλιάνος. Τέταρτο Κουαρτέτο. Ένα συναίσθημα οργής*. Greek Music Creation: Identity and Historical Memory. European University Cyprus, Nicosia, [2012-13] (*Георгиос Сисиуанос. Четвърти кварталер. Чувство на гняв*. Гръцко музикално творение: Идентичност и исотичен памет. Европейски университет на Кипър, Никозия, 2012-13)
- Γκάυ, Φράνσις.**, *Το Νέο Ελληνικό Κουαρτέτο και η μουσική δωματίου του Γιώργου Σισιλιάνου*, I μέρος, Πολύτονον, τ. 33, Μάρτιος – Απρίλιος, σ. 37-39, Αθήνα, 2009 (Γай, Франсис., *Новият елински квартет и камерната музика на Йоргос Сисилианос*, сп. Политонон, бр. 33, март- април, с. 37-39, Атина, 2009).
- Γκάυ, Φράνσις.**, *Το Νέο Ελληνικό Κουαρτέτο και η μουσική δωματίου του Γιώργου Σισιλιάνου*, I μέρος, Πολύτονον, τ. 34, Μάιος – Ιούνιος, Αθήνα, 2009 (Γай, Франсис., *Новият елински квартет и камерната музика на Йоргос Сисилианос*, сп. Политонон, бр. 34, май-юни, Атина, 2009).
- Γιώργος Σισιλιάνος:** *Ο Συνθέτης στην Прωτοπορία της Σύγχρονης Μουσικής*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2007 - Η έκδοση αυτή πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της έκθεσης «Γιώργος Σισιλιάνος 1920- 2005, ο συνθέτης στην πρωτοπορία της σύγχρονης μουσικής», η οποία οργανώθηκε στο Μουσείο Μπενάκη στην Αθήνα (Γεоргиос Сисилианос: Композиторът в авангарда на съвременната музика, музей Бенакис, Атина 2007 - това издание е осъществено в рамките на изложбата «Γεоргиос Сисилианос 1920-2005, композиторът в авангарда на съвременната музика», която е организирана в музея Бенакис в Атина).

Δημήτρης Μητρόπουλος – Η αλληλογραφία του με την Καίτη Κατσογιάννη 1929-1960, Ίκαρος, Αθήνα, 1966 (Димитрис Митропулос – Кореспонденцията му с Кети Кацојани 1929-1960, Икарос, Атина).

Εγκυκλοπαίδεια Δομή, Δομή, Αθήνα, 1995 (Εнциклопедия Доми, Доми, Атина, 1995).

Εγκυκλοπαίδεια Παγκόσμιας Μουσικής, Αλκυών, Αθήνα, 1985 (Εнциклопедия на световната музика, Алкион, Атина, 1985).

Εκπαιδευτική Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια- Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1991 (Образователна гръцка енциклопедия – Световен биографичен речник, Εκδοτική Ατιнон, Атина, 1991).

Ευστρατιάδη, Μ., Γιώργου Σισιλιάνου: Etudes Compositionnelles – Απόπειρα παρουσίασης, Μουσικολογία 16/2, Εξάντας, Αθήνα, 2002 (Εφστратиадис Μ., На Георгиос Сисилианос: Композиционите етюди – опит за представяне, списание Μουσικολογία 16/2, Εκсанτας, Атина, 2002).

Ζερβός, Γ., Schoenberg, Berg, Webern Η κρίση της μουσικής δια μέσου της κρίσης του θέματος και των μορφών, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα, 2001 (Зервос Γ., Schoenberg, Berg, Webern – Кризата в музиката чрез кризата на темата и формите, Папагригоριу – Накас, Атина, 2001).

Η Μεγάλη Αμερικανική Εγκυκλοπαίδεια, εκδόσεις Εμμανουήλ, Κων., – Κιτσιά, Δ., Αθήνα, 1973 (Голямата американска енциклопедия, Т. Емануил, Кон., – Кициа, Д., Атина, 1973).

Η Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδας «Λίλιαν Βουδούρη»

(Голямата музикална библиотека на Гърция «Лилиан Вудури») HYPERLINK <http://www.mmb.org.gr/megaro/page/default.asp?la=1&id=2041>.

Θεοδωράκης, Μ., Για την Ελληνική μουσική (1952-1961), Καστανιώτη, Αθήνα 1986 (Теодоракис, Μ., За гръцката музика (1952- 1961), Кастаниотис, Атина 1986).

Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής (Ινститут за изследване на музика и акустика). HYPERLINK <http://www.iema.gr>.

Καλογερόπουλος Τ., Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής, Τ. V, Εκδόσεις Γιαλέλη, Αθήνα, 1998 (Κалогеропулос Τ., Речник на гръцката музика, Εκдосис Ялелис, Атина, 1998).

Λεούση, Λ., Ιστορία της Ελληνικής μουσικής 2000 π.Χ. – 2000 μ.Χ., Άγκυρα, Αθήνα, 2003 (Леуси, Л., История на гръцката музика 2000 пр. Χρ.-2000 сл. Χρ., изд. Агира, Атина, 2003).

Μπαμπινιώτης, Γ. Δ., Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας, Δεύτερη Έκδοση, Κέντρο Λεξιλογίας Ε.Π.Ε., Αθήνα, 2002 (Бабиниотис, Γ. Δ., Речник на новия гръцки език, издание второ, Център за лексикология Ε. Π. Ε., Атина, 2002).

Μπέκερ, Ρ., Η Ορχήστρα, Ένα χρονικό της ανθρώπινης συλλογικότητας, Εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1989. (Бекер, Π., Оркестърът. Хроника на човешката колективност. Превод на гръцки от първото издание на 1936. Нефели, Атина, 1989)

- Μπουλέξ, Π.** *Σύγχρονη Μουσική Σκέψη 1 & 2 – Darmstadt: Συμβολές στη Νέα Μουσική*. Μετάφρ: Παναγιώτης Βλαγκόπουλος, Αθήνα, Νάκας, 1989 (Булез, Пиер, *Съвремено музикално мислене 1 & 2 – Дармцадт: Приноси в новата музика*. Превод от немски: Π. Влагопъλος, Ατινα, Накас, 1989).
- Νάσος, Στ.**, Έργα Ελλήνων συνθετών για πιάνο & ορχήστρα, Νάσος – EDNAintertranspublishers, Αθήνα, 2001 (Νασος, Ст., Творби на гръцки композитори за пиано и оркестър, Насос, Ατινα, 2001).
- Νέα Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια Νόμπελ*, Σαιν-Ζυστ-Σπινοζα, Χρ. Γιοβάνης, Αθήνα, 1991 (Нова голяма енциклопедия Нобел, Сен-Зист- Спиноза, Χρ. Йованис, Ατινα, 1991).
- Χαρκιολάκης, Α.**, *Το Αρχείο Γιάννη Χρήστου*. <http://www.classicalmusic.gr/articles/arχειochristou.html> (Χариолакис, Α., *Архивът на Янис Христу*)
- Πάπυρος-Λαρούς-Μπριτάννικα γενική παγκόσμιος εγκυκλοπαίδεια*, Πάπυρος, Αθήνα, 1981-1984 (Папирос – Ларус – Британика обща световна енциклопедия, Папирос, Ατινα, 1981-1984).
- Πάτσης Χ.**, *Νέα ελληνική εγκυκλοπαίδεια*, Αθήνα, 1975 (Пацис Χ., Нова гръцка енциклопедия, Ατινα, 1975).
- Ρωμανού, Κ.**, Η μουσική 1974-2000 – Θεσμοί και μουσική παιδεία (Ρομανу, Κ., Музиката 1974-2000 – Институции и музикална просвета).
- Ρωμανού, Κ.**, Ιστορία της Εντεχνης Νεοελληνικής Μουσικής, Κουλτούρα, Αθήνα, 2000 (Ρομανу, Κ., История на новогръцката композиторска музика, Култура, Ατινα, 2000).
- Σάλτσμαν, Ε.**, Εισαγωγή στη μουσική του 20ου αιώνα, Εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1989 (Saltzman, E., Въведение в музиката на XX-век, Нефели, Ατινα, 1989).
- Σιμος, Ι.**, Η μουσική εκπαίδευση στη νεότερη και σύγχρονη Ελλάδα, Νικολαΐδης, Αθήνα, 2004 (Симос, Ι., Музикалното обучение в новата съвремена Гърция, Николаидис, Ατινα, 2004).
- Σισιλιάνος, Γιώργος**, Αναζητώντας τη χαμένη μουσική παράδοση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Σχόλια γύρω από τη μελοποίηση ενός αποσπάσματος αρχαίας τραγωδίας, Πόρφυρας, τ. 100, Ιούλης-Σεπτέμβρης, 2001, Κέρκυρα. (Търсейки изгубената музикална традиция на древната гръцка трагедия. Коментарии около мелотворението на фрагмент от древна трагедия, сп. Порфирас, бр. 100, юли-септември, 2001, Керкира).
- Σισιλιάνος, Γιώργος**, Η μουσική υπόκρουση στην αρχαία τραγωδία, Εποχές, τ. 28, σελ 32-35, 1965, Αθήνα (Сценичната музиката в древната трагедия, сп. Епохес, бр. 28, стр. 32-35, 1965, Ατινα).
- Σισιλιάνος, Γιώργος**, Η μουσική υπόκρουση στην αρχαία τραγωδία, Πολιτιστική Επιθεώρηση Τέχνης, τ. 4, Απρίλης, 1984, Αθήνα. (Сценичната музиката в древната трагедия, сп. Политистики епитеориси технис, бр. 4, април 1984, Ατινα).
- Σισιλιάνος, Γιώργος**, Η Σύγχρονη μουσική από τον Βάγκνερ στον Άντον Βέμπερν, Βήμα, 11 Μαΐου 1969. (Съвремената музика от Вагнер до Антон Веберн, в. Вима, 11 май 1969 – Части от лекцията на Сисилианос изнесена в Пиърс коледж – Pierce College – в Ατινα).

- Σισιλιάνος, Γιώργος**, Μουσική και Χορός, Χρονικά Αισθητικής, τ. XIX-XX, σ. 51-62, 1980-1981, Αθήνα, (Музыка и танц, Хроника естетикис, т. XIX и XX, стр 51-62, 1980-1981).
- Σισιλιάνος, Γιώργος**, Ο σύγχρονος συνθέτης και τα προβλήματα του, Νέα Αλήθεια, Θεσσαλονίκη, 23 Νοέμβρη 1970. (Съвременният композитор и неговите проблеми, в. Неа алитиа, Солун, 23 ноември 1970).
- Σισιλιάνος, Γιώργος**, Taglewood Το μουσικό φεστιβάλ της Αμερικής, Απο το νέο κόσμο, τ. Ιούνης, 1956 (Taglewood музикалният фестивал на Америка, сп. От новия свят, бр. юни, 1956).
- Σισιλιάνος, Γιώργος**, Το χρονικό του ΑΠΙ, τ. 4, Μάρτης, 1967, Αθήνα. (сп. Το χρονико ту ΑΠΙ, бр. 4, март, 1967, Атина. Части от представянето на Сисилианос в атинския технологичен институт (ΑΠΙ) със записи и живи изпълнения – характерни страници от неговото творчество, 11 януари 1967).
- Συμεωνίδου, Αλ.**, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών*, Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 1995 (Симеониду Ал., Речник на гръцките композитори, Музикална къща Филипос Накас, Атина, 1995).
- Тόμπρας, Σπύρος**, *Μουσική και σημειολογία – Μια μέθοδος ερμηνευτικής προσπέλασης του μουσικού έργου*, Αθήνα: Εκδόσεις Γκοβόστη, 1998. (Тобрас, Спирос, *Музыка и музикална нотация – Метод за интерпретиране на музикалната творба*, Атина, Говотсис, 1998)
- Φράγκου-Ψυχοπαίδη, Ο.**, *Η Εθνική σχολή μουσικής, προβλήματα ιδεολογίας*, Ιδρυμα μεσογειακών μελετών, Αθήνα, 1990 (Франгу- Психопеди, Ο., Националната школа, идеологични проблеми, Институт на средиземноморски изследвания, Атина, 1990).
- Χουλιарάς, Σταύρος**, *Το Μουσικό σημειογραφικό σύστημα του Γιάννη Χρήστου στα έργα της τελευταίας του δημιουργικής περιόδου [1965 – 1970]. Διατριβή. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Αθήνα. 2009* (Хулиарас, Ставрос, *Музикалната нотационна система на Янис Христу в произведенията на последния си творчески период [1965 – 1970]. Дисертация, Национален Университет на Атина. Атина 2009*