

Нов български университет
Департамент „Музика“

Р е ц е н з и я

от доц. д-р Албена Кехлибарева-Стойнова

председател на научно жури за присъждане на образователна и научна степен „доктор“ по музикознание и музикално изкуство(08.05.02)

на Франсис ГАЙ, докторант към Департамент „Музика“

на Нов Български Университет

Дисертационният труд на Франсис-Нектариос Гай на тема „ДИРИГЕНТСКИ ПРАКТИКИ ПРИ НОТАЦИОННИ ОТСЪСТВИЯ НА ТАКТОВА ЧЕРТА“ (диригентски анализ) с научен ръководител проф. Димитър Христов, д.изк., е ценно, фундаментално изследване, носещо иновативност и оригиналност. Изборът на темата, породена от самата диригентска практика на докторанта е актуална, със значимост в съвременната диригентска практика, но едновременно с това, изискваща креативност и смелост. Изследването отразява по категоричен начин научния потенциал и индивидуалната изпълнителска концепция на автора. Веднага трябва да бъде отбелязано, че това е втора докторска дисертация и защита, а първата - отново в областта на музикознанието и музикалното изкуство е била осъществена в Института за изследване на изкуствата при БАН в областта на гръцката съвременна музика и по специално на творчеството на Георгиос Сисилианос. Само по себе си това е нечесто явление, заслужаващо по-особено внимание и респект.

Докторската разработка по професионално направление 8.3. е „изпълнителска“. Представени са шестте програми, дирижирани от Франсис Гай – две с оркестър „Симфониета“ в София с творби на Карл Мария фон Вебер, Сен-Санс, К. Грегориу, Моцарт и Форе, една с Габровски

камерен оркестър в рамките на “Софийски музикални седмици 2015” в Галерия УниАрт на Нов български университет, посветена на проф. Димитър Христов с творбите “Чакай своите пицикати”, “Отнесени от вятъра”, Концертни вариации върху темата “Ероика” за пиано и струнен оркестър, една програма – отново с Габровски камерен оркестър в град Габрово с творби на Анри Касадесю и Димитър Христов, една програма с оркестър „Орфей“ – град Перник с творби на Моцарт, Андреас Камерис (Кипър) и Димитър Христов и една програма, изпълнена от Академичния симфоничен оркестър на 22 ноември 2013 в Национална Музикална Академия „Проф. Панчо Владигеров“ по повод честване на 80-годишнината на проф. Димитър Христов с творбите “Чакай своите пизикати”, “Свеждам чело” за чело и струнен оркестър и Концертни вариации върху темата “Ероика” за пиано и струнен оркестър (солисти проф. Анатоли Кръстев - чело и проф. д-р Ганка Неделчева - пиано). Представената настояща част съставлява теоретичният дял на докторската разработка, състоящ се от 112 стандартни страници. Веднага бих искала да отбележа, че въпреки дребните несъществени, по-скоро механични грешки, Франсис Гай има високо научна и ценна теоретична епистолярна изказност, което също е рядко явление за един музикант, чийто матерен език не е българският.

В **Първа** глава от дисертационния труд, дисертантът дава ценна историческа фактология относно възникването на тактовата черта в края на Ренесанса, причинността за това явление, излизането от текстовия алгоритъм, определящ метрума при чисто вокалното многогласие и включването на нови инструментални гласове. Всяка партия се третира като нотационна единица, отделена е от останалите, като се появява в своя част на листа или в две противоположни страници. Само ръководителят - диригент, знае как трябва да звучат партиите заедно и може да следи общата звучност. Годината 1600 е често артикулирана като начало на тази нова „метрично организирана епоха“, свързана

с развитието на ансамбловата музика. Ценното и от съвременна изпълнителска позиция са мостовете, които дисертантът прави с тези отминали епохи, за да изведе тезисно познанията за нотациите като полиметрична, апериодична, аметрична – фрагментарна, хронометрична, пропорционална и неспецифична, които имат според автора дълбока връзка с античното и средновековното музикално протичане, тъй като именно нотационните системи на античността, на ранното средновековие и на ренесанса изобилстват с такива решения, даващи **огромна свобода на изпълнителя.**

Втора глава - прави аналогии с ренесансовата и бароковата стилистика, запознава с общи тенденции в оркестровите стилове на 20-ти и 21-ви век. Обръщайки се назад към произхода и хода на развитие на съвременния оркестър, дисертантът разграничава три принципа, които са определящи в развитието на оркестъра от края на Ренесанса насам:

1. Увеличаване броя на инструменталните гласове и използването на динамични ефекти,
2. Удвояване на основните тонове на акорда – в случая на квинтата и октавата, които разрушават стария полифоничен стил,
3. Опирането на оркестъра върху ядрото на щрайха

Според автора новите тенденции в началото на 20-век, свързани с развитието на оркестъра, отдалечават оркестъра от тези три основни принципа на миналото, а обръщането на оркестрацията към решения, свързани с ренесансовата и бароковата музика, паралелно с останалите елементи на един музикален текст като форма, хармония и пр. създава това, което се наблюдава в първото десетилетие на 20-век - неокласицизъм и атонална музика. Още в тази глава Франсис Гай извежда **едно много съществено правило за новата музика – това, че вертикалното съвпадение на инструментите не е основна цел, а като външно и видимо съвпадение много често се базира върху случайното или неопределеното.** Артистичните задачи на диригента са се увеличили

неимоверно. Заедно с уменията да бъдат свързани изпълнителите помежду си, се развиват и диригентски техники, които държат оркестъра в синхрон по вертикала но го оставят независим от метрум и ритъм. Отделено е и заслужено внимание към Густав Малер като диригент и рецепцията – в случая на дисертанта, който казва „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** до **Шеста** включително – четири глави съставляват сърцевината и най-ярката и самобитна част на дисертационния труд. Авторът му Франсис Гай по своеобразен начин играейки си, съпоставяйки, сравнявайки или противопоставяйки метричните светове на четирима композитори от световна величина, изгражда своя словесна четиригласна сложна фуга, използвайки всяко произведение като отделен глас в композицията си. При това четвъртият глас е в дивизи – три отделни творби на Димитър Христов. Намирам този подход за уникален и искрено поздравявам за такова конструиране Франсис Гай.

Конкретният обект на Глава Трета е Пиер Булез и неговата творба „Чук без господар“. Дисертантът започва с по-общо въведение за музиката на Пиер Булез и неговата нотационна система в конкретната творба, като изрично подчертава, че Пиер Булез не е от категорията композитори, които създават нови нотационни системи и че с тактова черта, както и с определени размери, се обозначават предимно граници и вътрешни разположения на мотиви и фрази, които са асиметрични. Това бързо и непрекъснато редуване на различни размери и метруми превръщат творбата в неимоверна трудност за диригент и изпълнители. Дисертантът се спуска достатъчно назад и навътре в историята на създаването на тази

творба, като доказва, че самият Пиер Булез след дълго изследване съчетава в едно три достатъчно отдалечени полюса от звукови пространства – традиционна африканска и японска музика, като към тях прибавя и модерен джаз. Инструментите, с които работи Булез са флейта, глас (алт), ксилофон, вибрафон, китара, виола и голяма палитра от ударни инструменти. Естествено е, че дори атаката и отзвучаването, което също се измерва с времеви параметри на тези инструменти са различни. И въпреки факта, че в тази творба Булез използва само общо шест изпълнители, успява, варирайки различни комбинации от инструментите и широката база от ударни, да въведе други ракурси на оригиналност. Както е добре известно от историята на музиката на XX век, още през 1952 Булез обявява несъстоятелността на основателя на нововиенската школа – Арнолд Шьонберг, но същевременно точно и по същото това време Булез едва ли е в състояние да се освободи от нея. И така „Чук без господар“ – творба от 1954 както по настроение, така и по композиционни средства напомня на Шьонберговата „Серенада“ и на „Лунният Пиеро“. Цялото произведение е създадено от три цикъла, като във всеки един цикъл съществуват по три различни части по стихове на Рене Чар. Важното при диригентския анализ е това, че „Чук без господар“, е творба с непрекъснатата промяна на размера, което става почти при всеки такт. Моментите, в които тактът има силно метрично време след тактовата черта, са малко. Дори в тях се забелязва, че тактовата черта обхваща вертикално както петолинието, така и пространството между петолинията. Най-много обаче се срещат т. н. *Mensurstriche*, тактови черти, които са поставени във вертикала, без да обхващат петолинието, а само пространството между петолинията. (Даден е пример - 1.) Булез не дава легенда, но се подразбира, че такива тактови черти между петолинията дават свобода на изпълнителя да закъснява или избързва в реализирането на своята партия. Булез въвежда и шрихована,

разкъсана тактова черта при размер $5/8$, с която иска да укаже разделянето на размера като на $3 + 2$ или $2 + 3$. Предписано темпо четвъртина = 208 прави изпълнението на тези партии с тази богата ритмика, смяна на размери и големите скокове в мелодиката, изключително трудно за осъществяване. Буквалното възпроизвеждане на нотната картина е практически невъзможно, но затова пък у слушателя се създава усещане за импровизация, както в отделната партия, така и в целия ансамбъл. Същото става и при въведените от Булез класически фермати, поставени над, между или след ноти, преди тактова черта. Тези ферматни спирания на потока разкъсват структурите и още веднъж увеличават усета за импровизация. Певческият глас, макар и преносител на словесния смисъл Булез използва само в III., V., VI. и IX. части. Нотира вокалния глас с петолиние, поставено над петолинието на виолата и с това подсказва принадлежността на гласа към ансамбъла, като му отказва солираща роля. Това епизодично включване на певческия глас има и двойствен смисъл – символното подчертаване на значението му.

Глава **Четвърта** са занимава с една от трите по-мощабни „революционни“ творби на Ханс Вернер Хенце по романа „Автобиографията на един избягал роб“ от Естебан Монтейо“ – „El Cimarrón“. Съставът отново е прозрачен - баритон, флейта, китара и ударни. Баритонът използва няколко вида звукообразуване - нормално пеене, полупеене, говорене, пеене на фалцет, подсвиркване, виене, викане, смях. Хенце е показал желаното от него разположение на четиримата изпълнители. На схема, означаваща разположението на четиримата, се вижда, че те са във взаимна видима връзка. Посочени са и ударните инструменти, на които свирят също и певец, и китарист и флейтист. За певеца се изиска микрофон и метална верига (илюстрираща оковите на робството). Няма указание за присъствие на диригент. Позицията на певеца отпред вероятно предполага негово участие в

реализирането на ансамбловото изпълнение. Относно тактовите черти – 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, като се използват често импровизиационните модели с показване на графични знаци, които изпълнителите следят. Повечето страници от партитурата обаче са изписани в стандартна нотация с тактови черти, в стандартна нотация без тактови черти, в нотация, писана само с ноти, като тонови височини, в пропорционална нотация, в различни видове импровизации и в нотация с полиметрични структури. За диригентския прочит е от съществено значение как ще се постигне сигурността на ансамбъла. Докторантът поднася един интересен, макар вероятно хипотетичен отговор – чрез поднесените от композитора острови на обща тишина, чрез местата за съвместно влизане в покой, след това – чрез местата на съвместно продължаване на активността. Гръбнак на вертикалното съчетаване е текстът на баритона, който служи за ориентир. От време навреме е използвана и хронометрична нотация. Доказано става вече, че такава времева индикация служи условно, тя е по-скоро указание за процеса на подготовката, отколкото помощ при изпълнението. Доказано е също, че на премиерата на тази творба на тъмно на първия ред е стоял авторът, който поемал функцията на диригент, след което се оттегля, съобразно изричното му желание за липса на диригент, което ще даде най-голяма импровизиационна свобода на всеки изпълнител отделно и на ансамбъла в цялост. 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 трябва да спрат. Тук дисертантът разчита много вярно авторската мисъл – диригентът с неговото присъствие

на сцената ще пречи на прекия контакт на музикантите с публиката. Публиката естествено ще се вторачи в диригента и ще възприема творбата чрез него, което ще превърне останалите четирима в обикновени оркестранти. Много правилно е отбелязано и че диригентът води асоциативността на публиката, внушава ѝ смисъл и разбиране, а Хенце точно имайки предвид това не желае диригент, за да остави четиримата изпълнители свободно да контактуват с публиката, като назовава своята творба „Рецитал за четирима изпълнители“. Дисертантът дава много ясно своя диригентски отговор в подкрепа на авторската визия в шест пункта: 1/певецът не е абсолютен герой, а един от групата, 2/ творбата е написана за изпълнители с развита виртуозност - при наличие на диригент биха се подтиснали ефектите на тяхната виртуозност, биха се скрили зад диригентския жест и би се увредила тяхната индивидуалност, 3/ диригентското присъствие може да заличи ефекта на импровизациите, а те са в основата на авторската идея, 4/без диригент публиката ще има усещането за висока концентрация при изпълнението на всеки един от изпълнителите, 5/ публиката няма да улови възможни грешки, защото ще мисли, че така е написано, 6/ партитурата така е написана, че редува виртуозитета на четиримата изпълнители ту към един, ту към друг от групата, събира ги заедно, редува различни акценти в протичането, а диригентът винаги води изпълнението и застава в центъра на преживяването, което в случая не е търсеното. По-добре диригентът да съществува езотерично във всеки един от изпълнителите.

Глава **Шеста** е посветена на Янис Христу и неговата творба „Енантиодромия“. Франсис Гай внимателно въвежда своите читатели в нотацията на Янис Христу от 1965, която е едновременно и пропорционална и синтетична, и хронометрична нотация, с цялата проблематика, която такава една носи. Още в легендата на композицията Янис Христу поставя символи,

които задължават изпълнителите към дадено поведение на тялото, на мимиката, отвежда ги към физическо преместване в пространството на сцената. Изпълнителите могат да вървят, да ядат, да дишат шумно, да създават обща паника. Така напр. на цифра 92 всички струнни свирят безразборно в импровизации, на цифра 93 това се отнася за целия оркестър, а от цифра 94 внезапно, всички спират рязко (нарисувана е кама!). Пианото продължава да блъска с две ръце върху клавиатурата в хаотичен импровизационен план, прави глисанди. На цифра 94 спира, за да пусне с трясък капака на рояла, а от цифра 96 удря с летва различните регистри на струните. Указано е, че когато диригентът не може да овладее хаоса на струнните в тяхната импровизация, един от оркестрантите поема организационна роля, като това е се изисква при буквата “С” (синхронизация) за свиренето им и при буквата “М” (метапраксис) за виковете на изпълнителите. Тактови черти няма. Хоризонталът се определя от хронометрическите указания, които очевидно не могат да се изпълняват без хронометър – а той е невъзможен в сценичното изпълнение. Отново се стига до условност. Композиторият 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. Тези цифри нарастват обаче до трицифрени числа. Композиторият разрешава също апарата за дистанционно управление да се използва от самия диригент с дистанционно управление, като за целта се назначи и втори диригент-асистент. Всичко това би създавало обаче изключително трудности от практически характер при живото изпълнение. Като диригент Франсис Гай дава своето предложение – жестове с ръце за показване на цифрите. При това той би правил това само от време на време, когато се безпокои за загуба на ансамбловост и объркване сред оркестрантите.

И накрая – четвъртият глас в сложната фугова мрежа, посветен на три творби на Димитър Христов, които са в положение на съпоставимост. Тук дисертантът пристъпва с предварителната антична нагласа, че изписването на творби без тактови черти внася 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. А това се отнася до всяко публично изпълнение. Така и публичният концерт е някакъв театър, реализиран не чрез словесна изказност, а чрез модификацията на словото в звуци. И докато в творбата на Янис Христу “Енантиодромиа” театралността се отвежда до физически поведения на оркестрантите с тяло, мимика, викове, разхождане по сцената, паника, то в представените творби на Димитър Христов има театралност чрез неподчиняващото се на диригента, сякаш своеволно, постигаща друга парадигма поведение на солистите. Диригентският анализ осветява три произведения 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. Явно натрупванията върху тълкуването на тези творби дава свой отпечатък. Тук дисертантът е в своего рода апогей. Ангажираността и познанията от една страна, от друга - духовната съзвучност довеждат дори само разказът за тяхната интерпретация до подсъзнателна съпричастност у читателя. Франсис Гай започва тази част от дисертационния си труд с „Факти за концерта“ - 22 ноември 2013, Националната музикална академия “Проф. Панчо Владигров” по повод честване 80-годишнината на проф. д.изк. Димитър Христов, която организира авторски концерт и удостояването му със званието „Доктор хонорис кауза“ на НМА. По-нататък в още пет подглави дисертантът разкрива диригентските проблеми с творбите при работата с оркестър и солисти.

И отново относно тактовите черти – оттук нататък дисертантът ще съпоставя едно към друго трите анализирани творби, илюстрирайки авторската визия с 10 примери от партитурните страници. Като най-обща характеристика на трите творби се забелязва това, че са изписани без тактови черти освен частично в “Чакай своите пицикати”. (Там моментите без тактови черти са общо пет при на цифрите: 1, 4-5, 12-14, 17, 19. Моделът на изписване 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, като партията на пианото е написана изцяло без тактова черта, а в случаите когато тактова черта се появи изобщо нейното използване не е в класическия ѝ смисъл на изписване – черта, която обхваща всичките партии от целия оркестър или група от инструменти. Тя се явява като малка вертикална черта между петолинията на инструментите. При третата творба - “Свеждам чело” се забелязват същите принципи, т.е. солиращият инструмент е изписан изцяло без тактови черти. Разликата между двете творби е, че при виолончеловата пиеса в последния дял на творбата, който е изписан в размер $5/4$, се появяват класическите вертикални тактови черти, които обхващат цялата оркестрова група с изключение на солиращия инструмент. Авторът дава индикации за размерите при “Чакай своите пицикати” четвъртина = 60-72, при вариациите “Ероика” четвъртина = са. 132, а при “Свеждам чело” четвъртина = са. 140. В моментите, когато композиторът изоставя тактовата черта, отбелязва $1/4$, което има значение на метрична единица и пулсира в съответното темпо. Първото словесно пояснение, което е дадено в “Чакай своите пицикати” е “Cantabile, intimo”, във Вариации “Ероика” след първоначалното указание *Tempo Originale, con sarcasmo ma anche e con amore*, четвъртина = са. 132, има още

четири темпови промени, при “Свеждам чело” след *Coloroso et tristamente*, четвъртина = са. 140 следват също четири промени и така тези темпови промени всъщност оформят дяловете на творбата, които имат формата на бърз, бавен, бърз, бавен, бърз във времето протичане. Фактът, че произведенията се лишават от тактови черти, дава много възможности на изпълнителите да музицират свободно, следвайки своя вътрешна инвенция. Композиторът предвижда и проблемите, които евентуално ще се появят в процеса на цялостното протичане на работната фаза и използва различни символи, които помагат на инструменталистите да се ориентират къде се намират във вертикала, дали трябва да свирят едновременно или почти едновременно с другите партии. Дисертантът подробно разчита използваните в творбите символи – големи цифри, изписани в кръг, бял и черен ромб, използвани при моменти, когато няма тактови черти, двойни стрелки с ремарки, които показват на група от инструменти или на отделен участник кога встъпва или кога спира, легнала стрелка с обозначения за размествания със солиста – (в случая с пианото) или “свободно наслагване спрямо оркестъра”, белия и черния ромб, вертикалната единична стрелка, използвана за вертикални съвпадения между инструментите, дълги поредици от осмини ноти с общо рамо, оградено с малко колелце. Този много красив и многозначещ символ е за свободно в ритмическо отношение редуване на осмините, подобно на речитатив в пеенето, а лъкатушните черти означават свободно повторение на последната изписана нота. Много интересна е отново във вариации „Ероика“ съпроводът на щрайха, който протича канонически в четирите партии, които имитират темата “Ероика” с тоновете b1-a-b2-b1 в цигулки и виоли и октава по-ниско във виолончели. Видимо не е предвиден синхрон със солиращото пиано, тъй като то следва речитативните ходове. Композиторът е предвидил място за събиране на солист и оркестър като или оркестърът, или солистът изчакват това място. Разбира се, такава

ситуация между солист и съпровод е напълно свободна и се договаря в репетиционния процес предварително. Обобщавайки параметрите на нотацията дисертантът казва, че 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. Особения вертикален строеж на партитурите позволяват този ефект. Дълбока е и констатацията, достигнала до субстанциалния изход: „Композиторът пази за себе си секрета за вертикалния строеж и не иска да го дискутира теоретично. Остава го като задача на следващи изследователи“. А дисертантът продължава със своите хипотетични изводи: „...възможните 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...“.

Знайно е, че ферматите играят огромна роля в партитурите на Димитър Христов. На тях Франсис Гай отделя дължимото им пространство, като предава мисълта на самия композитор, че фермати, написани върху цяла нота се мислят като 4 удара. Но могат да се съкратят и до 3, до 2 удара, а могат да се удължат и до 5, до 6, и до 7 удара. Така партитурата диша. Те играят ролята на дългите нотни стойности в класическата нотация, но се реализират чрез вътрешния усет на диригента. Така диригентът достига до още един скрит, но много интересен извод за поляризацията и взаимното привличане на противоположностите: в общия ансамбъл на солист и ансамбъл от музиканти (не става дума за съпровод), двата противоположни знака сякаш се движат свободно един към друг, в паралелна несъвместима музикална игра, а това

създава усещане за наслада от музицирането. И това отново е изява на гигантски хоризонтално-подвижен контрапункт.

Отделна подглава е заделена за тълкуването и метричното разчитане на подготвените от композитора щимове, както и друга за „Изпълнението на творбите“ и диригентското решение по време на четирите репетиционни дни и самото преображение при концертното изпълнение. Отношението на диригента спрямо оркестър, поотделно водачи и солисти е креативно и творческо, далеч от всякакви догми и рутинност. Дисертантът извежда проявлението на театралността в творбите на всеки един от представените автори.

Заключение

Поставените цели в дисертационния труд, свързани с разглеждането на темата от изпълнителска позиция, са блестящо постигнати. Текстът е иновативен както със своята тема, така и с нейното тълкуване и направените изводи, важни за музикалната ни наука и за бъдещи музикологични изследвания. Той е интересен и ценен за съвременната диригентска практика, за което препоръчвам неговото издаване като книга.

Съпричастна съм към удоволствието от разширяване на хоризонта в необятния свят на съвременната музика, които д-р Франсис Гай ни споделя. Ценя високо неговия талант на тълкувател и пропагандатор на музиката на нашето съвремие и с убеденост препоръчвам на уважаемото Научно жури да му бъде присъдена образователната и научна степен „доктор“, професионално направление 8.3. Музикално и танцово изкуство.

20 август, 2016

Рецензент:

доц. д-р Албена Кехлибарева

