

Департамент „Музика“
НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

Рецензия

от

Проф. д-р Албена Кехлибарева - Стоянова

на

ДИСЕРТАЦИОНЕН ТРУД

**„ФЛЕЙТОВИ ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВА
В КАМЕРНАТА МУЗИКА
ПРЕЗ ВЕКОВЕТЕ“**

Докторант: Лейля Бекири – Вула

Научни ръководители:

Проф. Лидия Ошавкова,

Проф. д.н. Явор Конов

Професионално направление 8.3 Музикално и танцово изкуство,
Научна специалност „Музика“

Винаги е много радостно, когато млади хора се насочват към камерната музика – тази най-деликатна и чувствителна област от музикалното пространство. Така и **Лейля Бекири – Вула**, докторант на самостоятелна подготовка, посвещава своите изследвания от позицията на изпълнител на флейтовите предизвикателства в камерната музика, проявени през вековете на Барока до 21-и век. Дисертантката осветява литература за дуо флейта и пиано, флейта и кларинет, за две флейти, за флейта в трио от дървени духови – флейта, кларинет, фагот, квартети за флейта, цигулка, виола и виолончело и квинтет като най-голямата камерна формация, представена в тази дисертация за пиано, флейта, кларинет, фагот и корна. Интересен е фактът, че Бекири – Вула разглежда освен някои избрани известни и обичани творби, така и по-малко

известни произведения на автори от Европа, САЩ, а също и от нейната родина – Косово и Албания. И това е много похвално!

Докторантурата е изпълнителска. Нейни двама научни ръководители са проф. Лидия Ошавкова и проф. Явор Конов, д.н. Излишно е да се припомня, че проф. Ошавкова е флейтист с дългогодишна най-блестяща международна репутация, радетелка на флейтовото изкуство в България, по-скоро нека си припомним специалния раздел за нея в дисертационния труд на флейтиста Ивайло Василев „Флейтовото изкуство в България“, (също защитил своята докторска степен в Нов български университет), а на проф. Лидия Ошавкова кандидатката Лейля Бекири – Вула се явява дългогодишна възпитаничка. Изискваните стандартни шест различни концертни програми за такъв вид докторантура са изпълнени с несъмнен успех (който е осезаем в приложените документални записи), а концертите с повторения са общо 10 в три различни държави – Република Северна Македония, България и Косово. На тези концерти са представени 5 премиерни изпълнения. Като допълнение е приложен и списък с участията на докторантката Лейля Бекири - Вула в научни форуми – конференции, симпозиуми и семинари в България, Латвия, Литва, Италия, Австрия, Франция, Република Северна Македония, Косово и Турция.

Дисертационният труд в неговата писмена част обхваща 121 страници, разделени между въведение, седем глави заедно с включените в тях 80 нотни примери, 13 фотоси, библиографска справка с 47 книжни източника, 17 линка и Заключение. Всяка от седемте глави има свои подглави, като най-раздробени са глава II. с девет подглави и глава IV. с общо седем отдела, разделени в три подглави. Главите са изградени по модел – биографични данни за композитора, анализ на представените творби и последна подглава (най-съществена и ценна от изпълнителска позиция – функционалност, сравнения, прилики и разлики между анализираните творби). Веднага след заглавната страница на дисертацията следва интересното и откровено посвещение: „Посвещавам на майка ми. Заради любовта ѝ към мен и за това, че е светлината в живота ми и винаги е с мен!“ – приемам това и се отнасям с уважение, въпреки нетрадиционността и изливането от нивото на академичен труд. Уводът подготвя представянето на изпълнените шест концертни програми. Всяка една от тях – съответно и глави на дисертационния труд, има своя характеристика в контекста на цялата драматургия на концертния цикъл. **Първа глава** изпълнява продължаващата функция

на увода, въвеждаща с увлекателност през многостепенните етапи на историческия преглед развитието на инструмента флейта – един от най-древните музикални инструменти в света. (Не бих оспорвала позицията на докторантката, която твърди, обосновавайки се на английски източници, че флейтата е най-древният инструмент в света, но бих добавила и съществуването на алтернативни научни постановки, според които това първенство се дели с кинора, лирата – днешната арфа, също с някои перкусионни инструменти като барабаните, а и с човешкия глас като инструмент). Още в Глава първа обхватът на сравнения и последващи ги заключения е изключително широк – от Барока, през класицизма, романтизма, дори импресионизма до атоналната музика от 20-и и 21-и век. (Пример от стр. 15 на дисертацията, цитирам: „Клод Дебюси с неговата реконструкция на традиционното трио за пиано, цигулка и виолончело трансформира тази формация за флейта, виола и арфа и този вид иновация продължават Едуард Григ, композиторите от „Могъщата Петорка“, след това Бела Барток, Стравински, Пендерецки и нататък...“). Видимо е, че още в тази глава дисертантката стига до катализиращи мисли като тези, че нововъведенията в музиката в крайна сметка не са нищо друго освен необходимостта на хората да следват пътя на вътрешния си глас. **Глава Втора** е най-раздробената на подглави и това е естествено, поради артикулирането на отделните параметри на флейтовия звук и неговото звукопротичане във времето, както и взаимодействията му с първия представен ансамблов инструмент – кларинетът. Затова особено подглави 2.3.,2.4.,2.5.,2.6.,2.7.,2.8. и 2.9. носят интересна информация. В тази глава са анализирани с впечатляваща привързаност произведения на трима автори – **Гордън Левин** с „Носталгия по Испания“, Оливър Труан – “The Chase” и Андре Жоливе – „Сонатина“. Не бих искала да слагам под общ знаменател трите творби. Намирам за напълно уместно както кратките анотации, представящи композиторите (освен тези за Моцарт, Бетовен, Прокофиев и Римски-Корсаков), така и принадлежащите музикални анализи към всяка от творбите, на базата на които са направени и много от интерпретаторските заключения. Затова следва да се кажат по няколко думи за всяка анализирана творба поотделно: В дуета „Носталгия по Испания“ на Левин от изпълнителска гледна точка се проявяват два основни проблема 1/ **Вибратото**, което поради различните субстанции на флейтата и кларинета е различно в различните октави и динамики при флейтата. Естествено е, че трябва да бъде намерен оптималния синхрон между вибратото на двата инструмента. От друга страна 2/ **Интонацията**, която отново поради подобни обстоятелства, както при вибратото е

различна. (Напр. в диминуендо в трета октава флейтата винаги е по-ниска, докато при кларинета се случва обратното). Затова настройката на инструментите и непрекъснатият ансамблов контрол са изключително важни. Това е и повод дисертантката да напомни един практически съвет за това, че много важен момент при настройката е цветът на тона. В различни случаи при дуети флейта и кларинет, флейтата трябва да има различни цветове, като бъде или по-дървена или по-метална, а кларинетът с по-светъл или по-тъмен цвят в различните октави. Относно творбата на американския композитор **Оливър Трюън** Лейля Бекири е успяла да вземе интервю от него, в което авторът споделя: “ За мен най-важният комплимент е, когато музикантите ми кажат, че едно парче е добре написано за техния инструмент. Тогава чувствам, че съм успял. Не намирам удовлетворение от писането на музика, която е трудна заради това, че е твърде интелектуална. По-скоро пиша нещо, което звучи красиво или естествено на инструмента, както по форма, така и в мелодично отношение. Кларинет не е туба, която изисква напълно различен подход. Надявам се, че „Чейс“ ще се доближи до тази цел“. Въпреки това творбата на Трюън крие много подводни рифове като дует флейта-кларинет, и това са бързината на пръстовата техника, бързината при езиковата техника на двойния език. За преодоляване на трудностите на двойноезиковата техника двата инструмента трябва да работят по-дълго заедно, тъй като двойният език трябва да бъде със същата скорост по всяко време. Според Лейля Бекири истинската иновация обаче в тази творба е импровизацията, която инструменталистът трябва да провежда в празните откъм знаци тактове по ритмичния образец. (А това от своя страна напомня вече на творбите на Джон Кейдж). Друг момент носещ иновативни решения е преодоляването на динамичните различия между флейтата и кларинета. Като че ли най-голямото предизвикателство пред изпълнителите в тази програма е творбата на френския композитор **Андре Жоливе** „Сонатина“, чийто уникален стил се характеризира с търсене на нови пътища в изразяването на атоналната музика. Тук Лейля Бекири разкрива своите интерпретационно-творчески заложби като изпълнител, представяйки интересни решения относно интонация, съ-настройки, технически и динамични трудности на двата партниращи инструмента. (Атоналната музика винаги е била пробен камък в развитието един инструменталист или певец и затова аз оценявам особено високо постиженията на кандидатката!).

Трета глава докторантката посвещава на дуото от две флейти. Разгледани са три творби – Дуо за флейти оп. 34 от **Робер Мушински**, Алегро и менует от **Бетовен** и

Соната за две флейти оп. 2, № 1 от **Телеман**. Такъв ансамбъл е особено контрапунктно предизвикателство, в което трябва да се намерят фините различия в гласоводенето на еднородни инструменти. Във всяко едно от тези три творби има различна проблематика. Докато в дуета на Мушински Динамичният план изисква едри щрихи с дълго изграждане от дълги крещенди и декресценди с много цветове, в Алегро и Менует от Бетовен артикулацията и фразирането са съвсем други, близки до т.н. „Виенска фразировка“. Тук си позволявам следната забележка – препоръка. Композитори като Бетовен, Прокофиев, Телеман, Римски-Корсаков не са от същата категория като Гордън Левин, Карл Райнеке, Андре Жоливе или особено Башким Шеху. За едните – от първата категория трябва един вид информация, за другите – от втората категория – друга. При първите – обществеността е твърде добре запозната с биографичното им протичане. При тях би била ценна една много конкретна информация около историята на създаването на представяната творба, детайли като мотивация, време и място на написването ѝ. И ако това е недостъпно – тогава по-добре без биографична информация въобще. За композиторите от втората категория пък такава информация е нужна и пожелателна.

С познания и висока ангажираност е представена **подглава 3.4**, която изисква големи обобщения: “Сравнение на флейтови дуети в Барока, класиката и атоналната музика“. В тази подглава става дума за три дълготраещи периоди в историята на музиката, оттам и в интерпретацията на музика от епохите на Барока, класицизма и атоналната музика. Само с тези съпоставки, които са и особено трудни дисертационният труд вече има своя много висока стойност. Чрез съпоставянето са осветени различните стилови особености, започвайки от структура – форма, провеждане на всяка отделна партия и хармония във взаимодействието между гласовете, цвят на звукоизвличането в трите стила, вибрато, темпо-ритъм. Докторантката отстоява позицията, че въпреки огромните различия – особено между втория и третия период в музиката точно камерната музика и по-специално в нея формацията на дуо флейти, която се явява характерна и за трите периода, се крие мостът на приемственост, интерпретаторски надграждания и предизвикателства.

В **Глава четвърта** са доближени и съпоставени две сонати за флейта и пиано от представители на различни стилови епохи – Карл Райнеке и Сергей Прокофиев. (Вероятно това е коректорска грешка, поради която в началото на главата името на Карл Райнеке е изписано с малка грешка – Карт вместо Карл, но това ми дава и повода

и заради други места, да посъветвам при едно евентуално издание с превод на български език било то книжно или електронно, да бъде направена най-прецизна редакторска и коректорска проверка. Абстрахирам се от тези дребни неточности и поради факта, че същността на дисертационния труд е много качествена, както и много професионално структурирана).

При анализа на сонатата от Райнеке – Лейля Бекири намира, че тази творба е смесица от два стила – немския класицизъм и романтизъм. В анализа на произведението се натъкнах на интересно съждение, което има и далеч по-уникално значение от повода за изказването му : (Цитат: „Както казахме, интонацията е нещо лично и трябва да бъде решено с години, но винаги има трудни части, които изкушават интонацията и тази тема е една от тях“ и по-нататък „За да може да се изпълнява тази соната, се изисква определено музикално ниво на разбиране с високо фразеологично тълкуване“). Като цяло намирам, че примерите, служещи за доказателственост на анализа на двете сонати са много подходящи и уместни. Дори отношението към някои от примерите, както това е с пример 41-ви от Райнеке соната или примери 47-ми и 48-ми от Прокофиев соната, са описани с много емоционална окраска. Така ще бъдат запомнени по-дълго. Без да измествам орбитата на анализиранияте две сонати, към които дисертантката явно има особен афинитет си задавам въпроса за причинността на този странен избор – на романтика Райнеке до неокласика Прокофиев, пропускайки огромната литература за флейта и пиано, започвайки от **Й. С. Бах** с неговите 8 сонати, **Хендел**, **Бетовен**, **Хайдн**, **Хиндемит**, **Цезар Франк**, **Бохуслав Мартину**, **Пиер Дюбоа**, особено трудната сонатина на **Енри Дютийо**, сонатите на **Едисон Денисов**, **Лайбовиц**, **Фелд**, дори в най-новата литература на **Велислав Заимов** и може би още много други, които биха могли да бъдат просто само споменати информативно? Бих имала нужда от още мотивация към избора на Лейля Бекири – Вула, но все пак и за този избор поздравявам.

В **Глава пета**, отнасяща се до трио дървени духови инструменти – флейта, кларинет и фагот (което съставлява четвъртия рецитал от концертния цикъл) са разгледани и анализирани други две притеглящи вниманието творби на Гаспар Кумер и на албанския композитор Башким Шеху. В тези творби предизвикателството е да бъде намерено сближаване в атаката на тона между трите инструмента, за да бъде постигната общата авторска идея. Дисертантката говори за способността да се изпълнява музиката, включвайки много елементи на личните способности (отговорности), разбиране на

музикалния стил, ангажираност към звука на партньорите. Триото на Башким Шеху е написано с конкретни елементи, в които има национален албански ритъм 7/8 и 9/8. Първата част се развива в този неравноделен ритъм с атонално изграждане чрез три различни линии между трите гласа. Втората част има друга концепция, обединяваща чрез една основна народна албанска мелодия трите гласа, прехвърляйки нейната линия от един инструмент в друг, също от една октава в друга в продължително кресчендо, а в третата част тематичният материал се връща към първото изречение от първата част на цялото произведение. Лейля Бекири споделя, че тази творба беше нещо много естествено за целия ансамбъл, тъй като притежаваше *melos*, с който те са расли, и приносът към изпълнението е много личен. (Пример 59) Интересно в действителност при Башким Шеху от съвременна гледна позиция е преплитането на албански народни мотиви с атонализъм. От неговата богато поднесена творческа биография става ясно, че композиторият е и френски възпитаник, отличен с особени държавни заслуги за развитието на музикалната култура на Косово и Албания, а също и на Босна и Херцеговина. И като такава личност естествено борави с всички възможни съвременни композиционни техники. Балансът между гласовете в анализирания трио е представен по-свободно, отколкото това е в по-класически изграденото трио на Гаспар Кумер. Сравнявайки двете триа дисертантката говори и за цвета на тона и за това, че начинът на промяна на цветовете на тона зависи от индивидуалното ниво и личното отношение към определено произведение, въпреки че всяка творба има свои тонови искания в по-широки рамки. А относно вибрата то е представено, че именно флейтата между тези три инструмента има най-голямата способност да изпълнява най-колоритната палитра от не-вibrато звук до най-драматичното vibrато в широки амплитуди и това тя може да направи във всяка октава от нейния диапазон. Трите инструмента имат различна природа на vibrато като от една страна тя трябва да се запази, от друга – да се постигне най-кохерентния общ звук, съдържащ поотделно трите компонента.

Към **Глава шеста** (кореспондирайки с петия от шестте концерта на цикъла) дисертантката пише: „Този концерт представя най-голямата камерна група във всичките ми шест рецитала. Колкото по-голяма е камерната музикална група, толкова по-сложна е музиката. Да имаш повече инструменти в групата означава да имаш повече гласове, а също и да имаш шанс да реализираш по-сложна музикална идея“. Разгледани са два квинтета за пиано, флейта, кларинет, фагот и корна от **Римски-Корсаков** и **Ханс Хубер**. След детайлния анализ на квинтета на Римски-Корсаков в обобщение дисертантката

доказва че, ако четирите духови инструмента представляват солови гласове на оркестъра, то пианото съставлява останалата част от “оркестъра”. Соловите инструменти са за цвят и ефекти, тъй като те са много различни в конструкцията си, цвета и израза. От друга страна пианото представя сложна хармония, обем и ритъм. В големите камерни групи сред многото трудности е темпото, защото знаем какво представлява ритъмът и това е виртуозност, но все пак процесът на достигане на тази виртуозност не е еднакъв във всеки от ансамбловите инструменти. Относно Ханс Хубер – прекрасно е да се припомни неговата творческа биография – автор на девет симфонии, концерти за пиано и оркестър и за други инструменти, много камерна музика. (И това, че главната концертна зала в Базел носи неговото име, има издателство на негово име и т.н.). Лейля Бекири намира квинтета на Ханс Хубер като по-висока степен изпълнителска трудност в сравнение с този на Римски Корсаков заради честите промени натемпо-ритъма, скоковете на тоналностите и явната динамика. Духови инструменти и флейта, особено в тази камерна комбинация, имат много сходна самостоятелна част, както в оркестъра - цветовете, контрапунктът са като в оркестрална част, която дава чувство за отговорност, както когато се свири в оркестър. И това прави този квинтет още по-трънлив в интерпретаторски аспект.

Дългите обяснения и цитати на някои композитори към личността и музиката на **Моцарт в Глава седма** приемам единствено заради конкретизацията към включения в програмата на последния (шести) концерт – квартет в ре мажор, KV 285 за флейта, цигулка, виола и виолончело. Камерната формация, представена в последната глава на дисертацията е нова и различна по отношение на всички други, включени в програмата. (Дисертантката говори с познания освен за собствения си инструмент и за големите различия в характеристиката на духовите и струнните инструменти). Включването на този квартет от Моцарт е в действителност достоен завършек на целия концертен цикъл.

В **Заключението** на дисертационния труд, което принципно обобщава целия изложен материал са синтезирани 10 аспекта като предизвикателства към инструмента флейта, започвайки от Барока до съвременността, поставяйки флейтата в шест различни ситуации. Особено ценни намирам анализите, касаещи съчетанието на интонациите при различните инструменти, промяната на цветовете в звукоизвличането и процесите на вибратото.

Заключение: Поставените цели в представените записи от шест концертни програми и прилежащия дисертационен труд, свързани с разглеждането на темата от изпълнителска позиция са блестящо защитени. Осъществените шест програми и съпътстващия ги текст са иновативни и интересни като тематика в контекста на многото ансамблово-интерпретационни проблеми както за изпълнители, така и за педагози и ценители. Още веднъж използвам случая да осветя и благодаря на проф. Лидия Ошавкова и на проф. Явор Конов, д.н., за ценното ръководство.

Убедено препоръчвам на всички членове на уважаемото академично научно жури да бъде присъдена на докторант Лейля Бекири – Вула образователната и научна степен „Доктор“, професионално направление 8.3. „Музикално и танцово изкуство“.

10.05.2019, София

.....
(проф. д-р Албена Кехлибарева - Стоянова)