

НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ
Департамент „Музика“

ДАФИНА ЗЕКИРИ НУШИ

**ТЕМБРИТЕ – МУЗИКАЛНИЯТ НАЧИН ЗА ИЗОБРАЗЯВАНЕ
НА ЦВЕТОВЕТЕ В КОМПОЗИТОРСКАТА ПРАКТИКА**

Автореферат

на

*докторска дисертация за присъждане на
образователната и научна степен „доктор“*

Научен ръководител

доц. д-р Георги Асенов Арнаудов

София 2019

СЪДЪРЖАНИЕ

на дисертационния труд

УВОД	vi
Признателност	ix
Глава I. Въведение	10
Концепцията за тембъра и развитието на музикалната структура – синтаксис.....	12
Взаимоотношение между тембър и хармония, комбинацията им и контрол на атоналната музика като прогресивен елемент в музиката.....	14
Глава II. Тембърът като музикален елемент на описанието на идеята на композитора.	
Други музикални елементи, които допълват идеята за постепенната роля на тембъра.....	24
Факторът мобилност/движение - мелодизицизм, засягащ психологическата реакция и настроението на слушателя.....	25
Съвременната музикална мисъл – мелодията на 20-ти век и загубата ѝ като основен елемент в музиката.....	29
Ритъм и размер, разлика - отношение, видове от 20-ти век и използването им в композиционен контекст.....	34
Динамиката като композиционна форма за развитие.....	40
Музикална текстура от 20-ти век. Характеристики на различните видове текстура.....	47
Глава III. Еволюция на оркестрацията. Значение на тембъра....	52
Еволюция на оркестрацията от стила на 19-ти век до 21-ви век. Съвременни и иновативни техники, въведени в оркестъра, достигат до различни цветове.....	52
Съвременни инструментални техники с експериментален разцвет през шейсетте и по-късните години.....	62
Употреба на съвременни инструментални техники в моите Композиции.....	73
Глава IV. Музикалният цвят в историята на драматургията. Фантазията на известни композитори и косовски композитори при конструирането на творбата като драматургия.....	79
Глава V. Косовските композитори използват съвременни	

техники с тенденция на развитие на музикалните	
цветове – тембър.....	85
Зечиря Балата.....	85
Рафет Руди.....	87
Менди Мънджичи	91
Валтон Бечири	93
Доника Руди	94
Крешник Аличкай	96
Куштрим Гаши	98
Дринор Зюмбери	99
Ардиан Халими	100
Глава VI. Свързване на резултатите от изследванията с	
новите ми композиции.....	102
Fantasy and Fugue за дуо пиано.....	102
Jega за флейта, глас и пиано.....	112
The Temple of Artemis за две цигулки	115
ARTiculACY за ансамбъл	119
Vum qi-ke за два смесени хора	125
Concert for piano and orchestra.....	130
Заключение.....	138
Приноси.....	140
ПРИЛОЖЕНИЕ I.....	142
Примери от композитори от Косово.....	143
ПРИЛОЖЕНИЕ II	153
Оригинални композиции за творческото портфолио	154
Библиография.....	272

РЕЗЮМЕ

Тембърът като елемент на описанието, където чрез много важния и ключов елемент в музиката, какъвто е тембъра, и където чрез различни инструментални цветове, композиторите са се опитали да представят пред обществеността или слушателя най-близкото описание на неговата или нейната собствена мисъл или работа. Има много изследвания около тембъра и отношенията му с височината и силата, но рядко е изучаването на тембъра с една въобръжаема връзка (визуален образ) и психологическия ефект върху слушателя. Така че основният фокус ще бъде върху разширените инструментални техники с цел да се изясни образа на звуците. Представям една идея за тембъра, като елемент на описване на композиционната програма, връзката с новите инструментални техники, идеи, които съм бил в състояние да представя в собствените си творби.

В работата си съм анализирала и представила творбите на иновативни коомпозитори по отношение на тембъра каквито са Чарлз Айвс, Карлхайнц Щтокхаузен, Джордж Лигети, Луиджи Ноно, Чая Черновин и др., както и произведения на съвременни композитори от Косово като Зечиря Балата, Менди Мънджичи, Валтон Бечири и други, включвам и мои стари творби с акцент върху тембъра като описание, и шест произведения, които са композирани по време на писането на настоящата работа. Произведения, съставени от нови съвременни инструментални техники и описание на съдържанието възможно най-близо, така че слушателят да има по-лесно възприятие за смисъла на творбата.

ПРЕДГОВОР

Дисертацията "Тембърът - музикалният начин на изобразяване на цветовете в практиката на композитора" представя идеята за тембъра като елемент от описанието на композиционната програма, връзката му с инструменталните техники, идеята, с която съм успял да представя в своя работа. В първите стъпки на творчеството си бях особено заинтересована от развитието на хармонията, музикалната форма, така че прекарвайки много време в проучване на нов начин на звучене чрез различна решаваша хармония, стигнах до заключение, че това ново намерение създава един различен звук, който е свързан с различен музикален елемент, какъвто е тембърът.

Мотивите ми да избира темата „Тембърът - музикалният начин за показване на цветовете в практиката на композитора” бе изследването и новото измерение в развитието на разширените инструментални техники и разширяването на оркестрационния цвят, което ще бъде много важно при описанието на формата, темите, съдържанието на композицията или ясното описание на идеите на композитора. За публиката тези идеи, изписани с музикални цветове, дават един ясен визуален образ.

Актуалността на изследването се състои в това, че за пръв път в него се изследва тембъра с разширена инструментална техника с цел изясняването на образа на звуците, като елемент от описанието на композиционната програма, тяхната връзка с новите инструментални техники, идеи, които съм успяла да представям в собствената си работа. Разширяването на оркестровите ресурси със свободата и експериментирането в оркестъра. Оркестрирането вече е разработено и изследвано толкова много, така че всеки инструмент има различни съвременни и иновативни техники. Начините за комбиниране на инструментите и поставянето им на сцената са много важни и ни помагат да разберем по-очевидно описанието на атмосферата, в която композиторът описва. Фокусът върху творби на съвременни композитори, както и върху мои творби, е с цел тембърът да се види като ключов елемент и по тази причина избрах да разработя този елемент по време на настоящето изследване.

Основната теза на моята дисертация е, че с другите музикални елементи се завършва идеята за постепенната роля на тембъра, каквито са: хармония, мелодия, ритъм, динамика, текстура и оркестрация.

Темата на дисертацията е изследване в модерен контекст на явлениято тембър като описващ изображенията елемент, който аз се опитам да се постигна темброва илюзия чрез темброви особености теми, мелодия, хармония, ритъм, темпо, динамика и така нататък.

Предметът на изследването е определен в съответствие с ръководителя, в резултат на моите предишни произведения и композиции и умишлено проучване и разработване на музикални цветове, където публиката е с по-добро разбиране на съдържанието на работата и идеята на съдържанието.

Един от **основните въпроси**, засегнати в дисертацията, е влиянието на тембъра върху оркестрацията, еволюцията на оркестъра и разширените техники. Начините за комбиниране на инструментите чрез използването на разширени техники и поставянето им на сцената са много важни и ни помагат да разберем по-очевидно описанието на атмосферата, в която композиторът описва.

Основната **цел на дисертацията** е да се систематизират и анализират делата на иновативни композитори от гледна точка на тембъра като Чарлз Айвс, Карлхайнц Щокхаузен, Джордж Лигети, Луиджи Ноно, Джордж Кръмб, Мередит Монк и т.н., творби от косовските композитори като Зечиря Балата, Менди Менджичи, Рафет Руди, Валтон Бечири и др. И накрая – мои предишни произведения с акцент върху тембъра като описание, както и шест произведения, съставени по време на това изследване.

Основните задачи, които си поставих по време на проучването бяха: шестте нови композиции, публикувани статии, участие в конференции и докторски четения, победител в трите състезания за композитори и двама композитори призовават за партитури, участие на фестивали и концерти, които са Les Concerts du Foyer européen, Luxembourg; Салон 19:19, Скопие, Македония; Британският музей, Стая 22, Лондон, Великобритания; Музикална седмица „Гаудеамус“, сесия на четене „Oerknal Call for Scores“, Утрехт, Холандия; Cite Internationale Des

Arts, Париж, Франция; VoxFeminae фестивал “Покана за резултати ”, Израелска консерватория Тел Авив, Израел; Международен фестивал на новата музика „DAM“, Международен фестивал „FemArt“ Прищина, Косово; Концерт в зала "POU Hrvatski dom", Петриња, Хърватия; Фестивал "Софийски музикални седмици", Камерна зала "България", София; Grande Salle Rheinsheim, Люксембург.

ВЪВЕДЕНИЕ

Фокусирането върху тембровия елемент е резултат от моя собствен интерес, като композитор, към авангардната музика. През цялото ми следване и следдипломно обучение съм била заинтригувана от музиката на иновативни композитори като Пендерецки, Варезе, Ксенакис, Лахеман, Щокхаузен, Булез, Ноно, Саариахо и т.н. Използването на разширени техники, нови хармонични структури по начин така, че да имат връзка с хармонично-тимброво развитие в един нов модерен начин.

Има много видове изследвания върху тембъра като елемент на музиката, но повечето от тези, които прочетох се отнасяха до теорията за тембъра, като част от трите музикални звукови параметри, заедно с височина и амплитуда (продължителност), че имат различни физически параметри. Арнолд Шьонберг също споменава това в своята "Теория на хармонията", по-специално на връзката между височина и тембър:

В музикалния звук (Klang) се отличават три характеристики: неговата височина, цвят (тембъра) и обем. Засега ние съдим за художествения ефект на тези отношения само по усещане. Как всичко това се отнася до същността на естествения звук ние не знаем, може би едва ли можем да предположим още; но ние пишем прогресии на тонални цветове без да се притесняваме, и те някак си удовлетворяват чувството за красота. Каква система подчертава тези прогресии?

Между другото, тембърът е сложна комбинация от параметри, така че тембърът и амплитудата се усещат повече чрез инстинкта, както отново се вижда и в обяснението на Шьонберг на същата страница:

Тонът става осезаем по силата на цвета му, на който един от размерите е височина. Цветът на тона по този начин е основната тема, височината едно подразделение. Височината не е нищо друго освен тон с цвят, измерен в една посока.

Ролята на тембъра се е повишила през последния век с новите техники, с ясното описание и логика на развитие на музикалната мисъл.

Изследването върху тембровото наследство е относително ново, но нещо за него се е знаело и в Древна Гърция, когато трагедиите са били изпълнявани от хорове. Един друг ранен пример за експериментиране с тембъра е Грегорианското пеене, което представя и усещането за духовност.

Постепенно ролята на тембъра се развива чрез създаването на нови инструменти, композиторите започват да включват нова и комплексна хармония, така че тази експанзия и навлизане на функционалната хармония позволява на ухото на слушателя да бъде притеглено далеч от хармонията и по-близо до тембъра.

Тогава със стандартизацията на симфоничния оркестър от периода на Класицизма, Романтизмът започва да вижда експанзията на оркестровите ресурси. По време на романтичния период настъпва революцията на оркестровия тембър, както Булез отбелязва в своята статия „*Тембър и композиране – тембър и език*”,

Общоприето е, че модерният оркестър е създаден през 19ти век. Всъщност той възниква в резултат на гъвкавата употреба на инструментите – тембърът бе модел сам по себе си за различната употреба на формата. С нарастващия размер на оркестъра ролята на инструмента става неясна, но и гъвкава, разнообразна, и съответно и формите се разширяват.¹

Също така във фолклорната музика ние откриваме древния и исторически тембър, особено при различния звук на древните инструменти и вокална техника, като *hoomei*², гърлено пеене в Монголия, което има двойна височина, пеенето в нашия регион и т.н. , са цели на

¹ Pierre Boulez, “*Timbre and composition—timbre and language*,” Contemporary Music Review, 1987, Vol. 2, p. 164.

² *Hoomei*, е стил на пеене, при който един изпълнител възпроизвежда разнообразна хармония на множество гласови части, включително и продължителен басов елемент, произведен в гърлото.

теорията на тембъра, която се разглежда тук. Исторически погледнато досега тембърът е станал мощно средство за предаване на емоция или музикална концепция.

Глава I.

Концепцията за тембъра и развитието на музикалната структура – синтаксис

Обикновено тембърът на музикалния инструмент се идентифицира чрез характеристиките на конструкцията и произхода си. Берлиоз в своя труд *Трактат върху модерното инструментирание и оркестриране* описва тембърът като метафорично състояние на емоцията.

"Цигулка: 'звукът на нейните ниски струни говори много, нейните високи ноти се отличават по своя печално страстен акцент, заедно с качеството на тона ѝ, дълбоко меланхоличен, се отличава от това, което другите инструменти свирят'

Обой: 'има пасторален характер, изпълнен с нежност . . . на плахост, прямота, изкуствена благодат, мека радост, или на скръбта на едно чупливо същество, подходящо за акцента на обоя'

Cor anglais: 'има меланхолия, мечтателност, и доста благороден глас, чийто тон притежава едно неясно, отнесено качество, което го прави по-висш от всички чувства в миналото, когато композиторът желае да докосне тайните струни на нежните спомени'

Фагот: 'неговата носовост... има тенденция към гротескност'; 'характерът на неговите високи ноти е нещо болезнено и страдално 'Кларинет: 'високият регистър е някакси разкъсващ'; 'характерът на звуците в средния регистър, пропита с някаква възвишеност стигаща до благородна нежност, прави ги благоприятни за изразяването на най-поетични чувства и идеи'; 'ниският регистър е подходящ за тези студени ефекти,

Тембърът създава илюзията, че е формиран от нашият физически и емоционален опит. Ние чуваме музиката не само като набор от индивидуални ноти, но и защото тясно асоциираме нотите с логически структури. Чистото значение на тези структури между композитора и слушателя зависят от обикновеното значение на синтаксната система (точно стилът музика), каквато е езика. Причината да представя синтаксиса е, че е основната логическа структура на широк набор от мелодични, ритмични и хармонични структури, които създават един определен и редови тембър.

Музиката не е само изкуство на звука. Можем да комбинираме звуци по реда, по който комбинираме цветовете в една картина. Но резултатът няма да бъде музика. Ако няма музикален смисъл то няма да има и музика. Оставяйки настрана модерните експерименти има вокално разграничаване между музика и обикновена последователност от звуци, и това не е просто разлика между различните видове звуци. Звуците стават музика в резултат на подредбата и тази подредба е не е само въпрос на естетика или стил. Тя е като граматиката, условие за това как ще реагираме на музиката. Следователно трябва да признаем, че тоновата музика има нещо като синтаксис – един процес с правила, който свързва в близост това, което ние разбираме в процеса на слушане и чиято липса води до усещане на дискомфорт.

Музиката, както и езикът, има компоненти, които са креативни, и такива, които са системни. Креативните компоненти са водени от художествени концепции като баланс, форма, красота, и изразителност. Системните компоненти се водят от правила, които дефинират структурата на акорда, водещия глас, и прогресията на акордите.

Както и езиковата граматика има няколко компонента, тоналната музика е композирана от компоненти, които могат да бъдат описани като акордна структура, водещ глас и синтаксис на акордната прогресия.

³ Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation*, 1834, revised in 1855; *A Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration*, translated by M. C. Clarke, revised and edited by J. Bennett, Novello, London, 1855, p. 25, p. 81, p. 96, p. 101, and p. 107.

Има много написани теории, които анализират структурата на акордите и водещия глас, но все още липсва адекватен анализ на синтаксиса на акордната прогресия. Една теория на синтаксиса на акордната прогресия би обяснила начина, по който акордите са сглобени за да изградят една музикална фраза.

По-ранните опити в музикалния синтаксис зависят от директното взаимоотношение между фразата и акорда, но успешната теория за музикалния синтаксис изисква идентифицирането на средното ниво на структурата между музикалната фраза и акорда. Това посредничество е един синтаксис, един разпознаваем компонент чрез промяната на състоянието между статичната хармония и динамичната хармония.

Езикът и музиката имат една базова структура, която може да бъде разширена чрез комбинирането по различни, пълни и непълни, начини. Езиковите структури, към които могат да се включат допълнителни фрази в изреченията и изреченията могат да бъдат комбинирани до създаването на взаимосвързани изречения, където подобно на музиката могат да бъдат комбинирани по различен начин пълни и непълни фрази, където големите синтактични структури са изградени.

Обсъдената теория не е опит да се наложи една структура на музиката, но опит да се опише музиката използвайки метафора. Метафората работи добре там, където моделите са добре познати. Едно описание би помогнало да се разбере дали метафората представя модел, който е близък до описания.

В извод може да кажем, че музиката, както и езикът, има свои компоненти, които са креативни, и такива, които са системни. Креативните компоненти са водени от художествени концепции като баланс, форма, красота и изразителност. Системните компоненти се водят от правилата, които определят структурата на хармонията, на водещия глас, и прогресията на хармонията. Като цяло синтаксисът на музиката се е развил със създаването на една форма, но чрез мултиплициране на елементите каквито са мелодията, ритъмът, текстура, тоналност, темпо, динамика, драматургия и т.н. Като основа са взети много тематични материали, които са в пълен контраст по своя характер, както и движение, темпо, ритъм, размер. Легатото играе ключова роля, където композиторите заменят останалите с фраза умело. Легатото дава пауза или дух на мелодичната

фраза. Можем да заключим, че композиторите в структурата на творбите си използват различни синтактични фактори, не само акордни прогресии, като множествени и вариативни мелодии, ритмични промени, различно темпо, динамика, почивки и т.н.

Взаимоотношение между тембър и хармония, комбинацията им и контрол на атоналната музика като прогресивен елемент в музиката

Тембърът винаги е бил втори параметър и никога не се е опитвал да направи връзката с хармонията, а днес е противоположно – много композитори и музикални теоретици се опитват да направят връзката между хармонията и тембъра силна, където основния параметър е тембърът.

Хармоничният анализ е дал една ефективна рамка за да се свържат хармонията и тембъра по много начини в една силна връзка. Той продължително ни е напомнял за отдавнашния проблем на музикалното време, че има друга комплексност на сложността на временния характер, която се случва в музиката. Те са допринесли към разбирането за тоналността и хармоничните жестове в цялостната структура на една композиция.

Комбинацията между тембър и хармония като се използват модели за изграждане на звуци и техните височинни организации, взаимоотношението между тембър и хармония и тяхното отношение в музикална форма. При изследването на развитието на формата вниманието ми бе привлечено от значимостта на *динамиката и статиката*.⁴ Използването на хармонията за конструиране и контрол на динамични музикални форми. Основната цел е да се съотнесе контрола на тембъра към контрола на хармонията, специално за атоналното чувство на звуковата/шумова ос може да бъде заменена с идеята за консонанс/дисонанс. В тоналната музика разликата беше ясна в интервалите, акорди, които са в консонанс и дисонанс, също груби, шумна текстура е в паралел на дисонанса, докато меката, чиста текстура би кореспондирала на консонанса. В атоналната музика шумът или дисонансът могат да бъдат чути като мек, груб звук, начинът на свирене с разширени техники.

⁴ Kaija Saariaho, *Timbre and harmony: interpolations of timbral structures*. Contemporary Music Review; Harwood Academic Publishers GmbH, 1987.

Традиционната концепция за функциите на тембъра и хармонията би била вертикална и хоризонтална линия, като тембърът е вертикалата, а хармонията – хоризонталата. От друга страна, когато тембърът е използван за създаването на музикална форма, то именно тембърът заема мястото на хармонията като прогресивен елемент в музиката. Много често хармоничното развитие и напрежението са създадени чрез създаването на хармония в стриктно контролиран параметър. Също така, разширените техники представят едно напрежение в съвременната музика. Те развиват хармоничния звук и създават ехо, нов звук, който създава напрежение, и е любопитен за публиката.

Много композитори използват системата за конструирането на форми на напрежение на няколко нива, като максимално се използва многоизмерна мрежа за създаването на формата. От началото на века композиторите се опитват да контролират повишаващия се брой независими параметри като следят навсякъде за организационни начини. Въпреки, че композиторите са наясно, че жанрът притежава една широка стилистична идентичност, има връзка между тембровия детайл с хармонията, оркестрационните техники и контрапункта, който се открива в творби на композитори като Варезе, Лигети, Пендереcki, и Ксенакис в десетилетието, което предхожда създаването на новите тимброви хармонични ефекти в музиката на 70те.

Поглеждайки назад в миналото откриваме творби на композитори като Равел и Дебюси, които отдават приоритет на цвета в техните ансамблови текстури, ранно проявление на загрижеността към смесените, резониращи текстури. Музикалните параметри, които са измерени за тази връзка за да обозначат характеристиките на тембъра са динамични, с широк регистър, хармонична плътност, нивото на хармонична промяна, доминация на звука или шума, ритмичност и ниво на хармоничност/дисхармония.

Но голямата разлика между Варезе, Стравински и Виенската школа се състои в приоритета, отдаден на цвета. Тук хроматизмът е аспект на тембъра. Акордите и динамичните контрасти между цвета на тона, това е фундаменталната главна грижа на Варезе. Елементът на тоналния цвят се свежда до почти физическо състояние на природата, състояние, за което композиторът по-късно открива поразителен термин: организиран звук. Обработката на тоналния цвят на Булез е била богата и характерна, комбинации от ударни инструменти и щипкови струнни инструменти, по-специално идиофони.

Интересен е и мултифоничният тембър, който се опитва да балансира, на самия ръб на стабилността, и създава енергия в потока на музиката - отваря нови пътища, а понякога и оставя музиката с приветливо крехко изразяване на нестабилност. Енергията да се контролира нестабилен музикален материал е плодотворна - особено да се работи с тях като импровизатор. Мултифоничен ефект може да се създаде чрез пеене в инструмента, докато се свири с нормална височина, който създава интервална връзка, отваряща се за контрапунктни или хомогенни линии между глас и духови инструменти. И двете техники ще променят тембъра на инструмента.

Шьонберг преминава от тоналност към атоналност, като потапя човека в музиката и се опита да не забележи този преход. Както пише той,

*Еманципацията на дисонанса в момента е осъществена и дванадесет тоновата музика в близкото бъдеще няма да бъде отхвърляна заради дисонансите.*⁵

Всеки, който твърди, че чрез своята система слушателят ще чуе дисонанса като съзвучие, се занимава с атонална реалност. Загубата на тоналност също е опустошителна на практическото ниво на композицията, защото тоналността е основната структура на музиката. Шьонберг взе дванайсетте равни полутона от хроматичната скала и заяви, че музиката трябва да бъде написана по такъв начин, че всеки от тези дванадесет полутона трябва да се използва, преди да се повтори някой от тях.

Според Кейдж реализацията на разединяването създава възможности, както той спомена

Казах, че откакто звуците са звуци това даде на хората слуха им, шансът на бъдат хора, центрирани в себе си, където всъщност са, а не извън изкуственото в дистанцията както те са свикнали да бъдат, опитвайки

⁵ Arnold Schoenberg, *Style and Idea: Selected writing*, ed. Leonard Stein, trans. Leo Black, Univ of California Press, 2010, p. 246.

се да установят какво е казано от някого чрез силата на звуците.⁶

Пиер Булез счита, че атоналността не е достатъчна за да се систематизира дисонанса в дванадесет тоновите редове. Ако имате система, защо да не систематизирате всичко? Той прилага същия принцип на тон-ред към височина, продължителност, извличане на тона, интензивност и тембър, всеки един музикален елемент. През 1952 Булез анонсира, че

*“Всеки музикант, който не е почувствал – не казваме разбрал, а почувствал – нуждата от сериен език, е БЕЗПОЛЕЗЕН.”*⁷

Тук е и нарцистичната антитеза за класическия възглед за музиката, целият смисъл на която е да привлече човека към нещо по-голямо от него самия. Симфонията на Джон Адамс *Harmonielehre* (“Теория за Хармонията”), която е силно свързана със Западната музикална традиция. В тази си творба той пише,

*“Има смисъл да се използва ключа като структурен и психологически инструмент при построяването на моята творба”, “другата сянка на значение в заглавието е свързано с хармонията в по-широк смисъл, в смисъла на духовната и психологическа хармония.”*⁸

При Косовските композитори връзката е затворена между тези два музикални елемента, където много от тях показват влиянието на фолклорната хармония в творби, в които с много комбинации от съвременни техники ясно се чува балканският дух, смесен с европейския. Много композитори се опитват да имитират цветовете на народните инструменти чрез инструменти или симфоничен оркестър. Тази функция ме заинтригува толкова много и затова я споменавам тук. Някои дори са включили фолклорни инструменти в симфоничния оркестър, но имитацията на фолклор с класически инструменти, чрез определени

⁶ From *John Cage's Lecture 'Indeterminacy', 8'00" to 9'00"*, in *Die Reihe* No. 5, English edition, p.116 (1961, Theodore Presser Co., ed. Herbert Eimert and Karlheinz Stockhausen).

⁷ Robert R. Reilly. *Is Music Sacred?*, Crisis Magazine, 17, no.11, September 1999.

⁸ Robert R. Reilly. *Music: The Search for a Larger Harmony*. Crisis Magazine, May 2002; available from <https://www.crisismagazine.com/2002/music-the-search-for-a-larger-harmony>

цветове и хармонии, е засегнала повече илюзията и намеренията на слушателите. И така фолклорът влияе върху класическата музика. Употребата на тези елементи може да бъде открита при почти всеки един композитор от Косово, но аз съм отличила тук творбите на Зечиря Балата (1945), Рафет Руди (1949), Валтон Бечири (1967), Доника Руди (1982), Крешник Аличкай (1982) и Куштрим Гаши (1984).

Глава II.

Тембърът като музикален елемент на описанието на идеята на композитора. Други музикални елементи, които допълват идеята за постепенната роля на тембъра.

Като говорим за тембъра бих споменала и чистотата на звука, дори и един нотен звук и неговото значение. Всяка една нота има своя собствен цвят на звука, който можем да чуем и открием. Със сливането на хармония, динамика, техника, тя завършва смисъла си. Ролята на тембъра се повишава през последния век с новите техники, с ясното описание и логика на развитие на музикалната мисъл. Два взаимно свързани фактора в музикалните композиции се развиват от засилената музикална роля в специфичния звуков характер (тембър, темпо, динамика, хармония, текстура) и развитието на музикалните инструменти

Характеристиките на темите и психологическия аспект, при който чрез тембърното оцветяване на тематичен материал е целта, която ще развивам и композирам. Така тембърът създава илюзия като манипулира ума, който се формира от нашето физическо и емоционално преживяване. Тембърът ще се усеща и чрез мелодията, хармонията, ритъма, темпото, динамиката и т.н. Начините за комбиниране на инструментите и поставянето им на сцената са много важни и ни помагат да разберем по-ясно описанието на атмосферата, която композитора иска да опише. Различните комбинации от инструментални цветове могат да постигнат хаос от инструментални цветове и да ни помогнат да достигнем до кулминацията в творбите. Тук всички инструменти ще бъдат представени с характеристики на различни описания, хаосът, който може да се чуе много ясно по улиците, където живеем.

Особено важна е музиката с програма и тембър. Връзката между тях е много близка. Програмата дава свобода на слушателя да разбере съдържанието и възприятието на тембъра. Тук тембърът играе ключова роля, където с овладяването на оркестрацията и с помощта на други

музикални елементи, постигаме идеално описание и илюзия в нашия ум. Това не означава, че абстрактната музика няма съдържание или няма връзка между съдържанието и тембъра. Това е още по-интригуващо за нашите умове и ни прави по-активни в определянето на идеята и целта на композицията.

Факторът мобилност/движение - мелодиизъм, засягащ психологическата реакция и настроението на слушателя

Мобилността в работата се реализира въз основа на съдържанието или описанията, които са направени от многото мелодии в произведенията. Конкретната конструкция на формата на произведенията включва два аспекта: формата, като динамичен или активен процес и формата, като статичен или неактивен процес.

Мобилността е доста сложна и специална, и както забелязваме, обединяването на две или повече различни движения едновременно, с едновременно присъединяване на различни темпове (струните имат гладко и по-бавно темпо, докато духовите развиват постепенно темпото до невероятно бързо), и много други елементи едновременно, много енергични, това е създаването на мисълта на композитора, която е постигнала тези психологически контрасти с доста логика и баланс. С това не само се стига до революция и нови техники, но и в мисленето, изграждането на структурата, формата, жанра, стила и т.н.

Що се отнася до мобилността и мелодията, можем да кажем, че мелодията е основният фактор при изграждането на това музикално произведение. И не само в това произведение, но и в почти всичките му музикални произведения, той представя мелодията като логическа система, мелодицизмът като основа на описанието или програмата, а след това прикрепя всички други елементи като ритъм, хармония, метър, темпо, динамика, тембър, текстура и т.н.

Много добро психологическо описание на музикалното движение е направено от учени и музиканти от колежа Дартмут, Хановер, като пише

Музиката ни движи. Нейната кинетична сила е основата на човешкото поведение като танц, романс, приспивни песни, и военни маршове. Въпреки своята значимост отношението между музика и движение е слабо разбирано.

Тук ние представяме един емпиричен метод за количествено сравнение на музика и движение като използваме факта, че и двете могат да изразяват емоция. Използваме този метод за тестване до каква степен изразяването на същата емоция в музиката и движението споделят една и съща структура; това е ако имат еднакви динамични черти. Тогава ние тествахме дали тази структура произлиза от биологията или от културата. Това е в зависимост дали ние сме родени с предразположението да съотнасяме музиката и движението по определени начини, или дали тези взаимоотношения са културно унаследени. Има доказателство, че емоцията, изразена в музиката може да бъде разбрана от различните култури, въпреки културните разлики.⁹

Музикалните произведения трябва да оказват влияние върху чувствата на публиката, публичния сантимент, които се представят чрез движенията, като бързи, бавни, средни или тези контрасти, които оказват влияние върху психологическата реакция и настроението. Това ясно се вижда в творбите на великите композитори, които майсторски са накарали публиката да слуша произведенията им с часове, тъй като има много активни движения при балетите на Стравински, които привличат

⁹ Beau Sievers, Larry Polansky, Michael Casey and Thalia Wheatley (PNAS 2013). *Music and movement share a dynamic structure that supports universal expressions of emotion*. Department of Psychological and Brain Sciences, Department of Music, Dartmouth College, Hanover, NH 03755; available from <https://doi.org/10.1073/pnas.1209023110>

вниманието на слушателите, което се постига чрез напрежението на високи, бързи и динамични звуци.

Музикалната мобилност/движение може да бъде постигната от всеки регистър на инструмента, от различни темпове, бавни, бързи или средни, с различна степен на психично напрежение, като например консумация на психоенергия. Докато композиторът може да се сблъска с психологическия товар, енергия и в същото време по правилен и логичен начин да го балансира, същият ще бъде успешен и ценен неговата работа.

Мобилността в музикалните произведения е отражение на мисълта на композитора, където с тази мисъл идва интуицията на слушателя. Композиторът често свири в инструментални разделения, нови инструментални цветове и техники, както при композиторите от 20-ти век, заинтригува още повече възприятието на слушателя.

Лично аз мисля, че движенията, направени чрез употребата на нови техники и цветове, не само че провокират любопитството на публиката, но дори и при четенето създават объркване какво може да бъде инструментът с тази новост в цвета. Освен тълкуването на инструмента, аз използвах гласа на солиста изпълнител, като правя не една самотна мелодия, а такава с отговор или диалог между инструмента и гласа.

Когато говорим за движение веднага си представяме:

- Мелодията като музикален елемент.
- Мелодията, като основен фактор за изграждане на музикалното произведение.
- Мелодията като система или мелодицизъм.

Мелодията е разделена в два смислови аспекта:

- Тесен – елементарно разбиране
- Широк смисъл – мелодията като логическа система, с всичките ѝ компоненти – ритъм, хармония, размер, темпо, динамика, текстура.

Докато през 20-и век когато говорим за мелодия, трябва да мислим за: соноризъм, пунктуализъм, алеатория, додекафония, сериализъм. Това означава, че сега, въпреки че не е ясно разпределението на мелодичните размери, се занимаваме с въображаемия аспект на музикалната мисъл с цветове, но това се развива като основа на работата. В някои от моите солови произведения музикалната мисъл е цялото произведение под формата на арково развитие. Почти във всички нови композиционни техники се опитам да се справя с композицията. Това, което ме заинтригуваше, беше соноризмът и алеаторията, водени от произведенията на композиторите Пендерецки и Лутославски. От самото начало движенията напредват динамично и ритмично, но все още са организирани като поредица от „мобилност / движение“.

Съвременната музикална мисъл – мелодията на 20-ти век и загубата ѝ като основен елемент в музиката

Общите промени в музиката през 20-ти век в сравнение с тази от 19-ти век са: често ритъмът е бил сложен и неправилен, мелодията като второстепенна, често с неправилни ритми и фрази, хармонията е освободена от *принципа на тоналността*, въвежда атоналността, тембърът е изследван в по-голяма дълбочина с нови техники на свирене, които разширяват техния тонален диапазон. Създадени са нови електронни инструменти, които са уникални за етническата музика.

Възможностите и наличността на технологиите за запис значително се увеличиха през 20-ти век, променяйки начина, по който музикантите създават музика и си изкарват прехраната.

Мелодичните линии от тази епоха могат да включват: широки интервални скокове, ритмична сложност, екстремни диапазони, за да се използват разнообразни тонални качества, асиметрични фрази и периоди, тенденция за формиране на мелодии от къси, мотивирани фрагменти.

При серийната музика, нотите на мелодичната линия често звучат в продължение на няколко октави или са разделени между няколко инструмента, вместо да се запазят в един тембър или диапазон. Общата тенденция да се пише в един вид контрапункт намалява значението на мелодията. Самият Шьонберг използвал диатонична мелодия естествено и умело в ранните си творби, особено в *Gurrelieder*. В скерцото на втория

си струнен квартет, творбата, в която той издига тоналността до своята крайна точка, Шьонберг цитира добре познатата виенска популярна песен 'O, du Lieber Augustin' и повтаря припева си 'Alles ist hin' ('то е навсякъде').¹⁰ За Шьонберг сега употребата на диатоничния език беше наистина приключила: той я прогони от следващата си, атонална музика, с изключение на веднъж или два пъти като призрачна, трогателна памет (както в *Pierrot Lunaire*).¹¹ Шьонберг все още базира музиката си на мелодията, но на хроматичните, синтетични мелодии, които той извлича от редовете на нотите си (не е възможно да се повярва, че те не са синтетични по някакъв начин). Веберн отново отиде по-далеч от Шьонберг, като почти изключи разпознаваемата мелодия от своята серийна музика, а следвоенните композитори от Дармщад, под влиянието на Адорно, превърнаха принципите на Вебер в композиция, средство за поддържане на масите в подчинение; сериозните композитори, следователно, не трябва да имат нищо общо с този развален музикален език и така трябва да приемат неговата противоположност, сериализмът, езотерична музика за високо изкуство за елита¹².

В моя струнен квартет *Telegoni* (2004), останах вярна на серийната музика, особено на додекафонията на Шьонберг, с неповторимо, последователно използване на мелодични стъпки. Опитах се да представя мелодията със строго додекафонични правила, точно при първото движение, комбинираната серия, вертикално разпределена, а второто движение с 11-тонова серия, линейно, хоризонтално, където със стойността на дългите ноти се реализира красива, серийна мелодия.

Алфред Шнитке пише:

Съвременната реалност ще наложи да изживеете цялата музика, която сте чували от детството си, включително рок и джаз и класическа и всички други форми, като ги комбинирате в

¹⁰David Matthew, *Reviving the Muse: Essays on Music After Modernism*, edited by Peter Davison, Claridge Press, 2001.

¹¹Arnold Schoenberg, *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*; Edited by Leonard Stein with Translations by Leo Black. L: Faber & Faber, 1975.

¹²Scruton Roger, *The Aesthetics of Music*; Clarendon Press, 1997.

*синтез ...Синтезът трябва да възникне като естествен копнеж, или като нужда.*¹³

Самият труд на Шнитке премина дълъг път в превъзването на идеите си в практика.

Тъй като загубата на достъпна, изпълнима мелодия в музиката на Шьонберг и неговите наследници бе опустошителен удар за неговата разбираемост. В миналото шедьоврите на европейската музика имаха непосредствено достъпен повърхностен слой, който беше предимно мелодичен. Може би освен мелодията, когато не я поставих в работата, която представих в заглавието, ясната програма, цялото произведение е в описанието, мога да кажа и да повярвам, че това е пълна мелодична мисъл, тъй като самата мелодия е музикална мисъл.

Загубата на разбирането за мелодията в творбата продължава с развитието и изследването на други музикални елементи, тъй като считам и съм лоялна на мисълта, че мелодията се е развила изключително в класицизма и особено в романтизма, толкова красиво развита, до съвършенство и кулминация, като не е оставила място за по-нататъшно развитие.

Тъй като импресионизмът е започнал да променя и заменя елемента на мелодията с други елементи, които са били по-малко или почти никога досега разработени, като тембър, ритъм, динамика, развитие на инструмента и други. Фокусът на творбите на съвременните композитори, както и на моите творби, е тембърът като ключов елемент и по тази причина аз разработвам този елемент по време на текущото изследване.

Ритъм и размер, разлика - отношение, видове от 20-ти век и използването им в композиционен контекст

Ритъмът и размерът са две различни неща, свързани с музиката. Поради тяхната тясна връзка може да е трудно да се разкрие разликата между тях. Необходимо е да се разберат ритъмът и размерът за да се идентифицират елементите в музиката, да се анализира една творба и да

¹³ *Schnittke Studies*, Edited by Gavin Dixon; Taylor & Francis, 2006.

се изпълни. Ритъмът е комбинация от къси и дълги тонове. Размерът обикновено се идентифицира чрез времеви подпис. Времевият подпис се открива в началото на музикалното парче; може да се променя през цялото парче или да остане същия. Групата от удари, които се дефинират чрез модели на силни и слаби импулси, се нарича размер. Размерът може да се усети или чуе.

Размерите и ритмите са много важни и постепенно се развиват от най-простите до сложните, до появата на полиметър и полиритмия. Полиметърът и полиритмията са резултати от множество мелодии, които имат различни герои, жанрове и съдържание. Всяка от представените мелодии има свои метрични и ритмични особености, където можем да говорим отделно.

Размерът е характеристика на ритмичната организация на музиката. Чистата дефиниция на размерът е на Уолъс Бери "*группиране по акцент*." ¹⁴ Джоел Лестър идентифицира два компонента на един размер - поток от удари, които „отразяват функционално еквивалентните времена“, и организация, с акценти, в редовни групи. ¹⁵ Теоретичите на ритъма са разделени на две групи за това дали размерът по дефиниция е непременно редовен. Второ, някои моменти във времето са относително силни, а други са относително слаби, или акцентирани, и без акценти. На трето място, най-интересният аспект на размерът е неговата работа на няколко нива, каквито са: ритъмът, разделението на удара, мярката и хипермярката.

Като мнение на композитор, размерът е създаването и контрола на напрежението. Ритъмът и размерът от 20-ти век са развити и разнообразни, както от разнообразните традиционни живи ритми, джаз синкопи, моторизъм, неокласицизъм със завръщането на полифония, полиритъм и т.н.

Ритмите и размерите, използвани през 20-ти век и в непрекъснатост, променят размера, полиритмията, асиметричния размер, адитивния размер, адитивния ритъм, метричната модулация, аметрична

¹⁴ Wallace Berry. *Structural Functions In Music*. Engelwood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1976, p. 317.

¹⁵ Joel Lester. *The Rhythms of Tonal Music* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1986), pp. 45-47.

музика, увеличени/намалени ритми, неретроградни ритми, туполи, изоритми, остинато.¹⁶

Всякакъв брой примери на формално-логически системи за организиране на ритъма в музиката на двадесети век могат да бъдат идентифицирани: аритметичните прогресии на Борис Блахер¹⁷; ритмичните модели на Месиен¹⁸; сериализацията на ритъма на Булез¹⁹; или времевата система на Бабит²⁰, при която времетраенето е свързано с височинни интервали.

Динамиката като композиционна форма за развитие

Както всички музикални елементи, които произлизат от съдържанието на творбата също и динамиката е следствие от това. Динамиката е един от основните елементи за най-реалистично описание на творбата. Това, което ме заинтригува е, че повечето композиторски произведения, като цяло, имат постепенно развитие също и по отношение на динамиката, започвайки често от *ppp* до кулминацията *ffff* и отново се обръща и завършва с *pppp* докато звукът изчезне. Характерната динамика е и едновременното използване на различна динамика, както и използването на различна динамика едновременно.

Често пъти това се случваше в първите ми стъпки в композирането, композирах, пишех нотите си и след като завърших, се върнах да пиша само динамиката, като като един истински начинаещ си мислех за нея като за втори план, което беше голяма грешка, тъй като динамиката играе ключова роля в изразяването на композицията.

Поради тази причина много теоретици и програмисти на музикални програми замениха динамиката с термина изразителност. Сега, дори само при една нота, веднага мисля за това с динамичен израз.

¹⁶ *20th Century Rhythm and Meter*; available from <https://quizlet.com/40735940/20th-century-rhythm-and-meter-flash-cards/>

¹⁷ Boosey & Hawkes. Boris Blacher ; available from http://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main?composerid=2809

¹⁸ The Editors of Enciclopedia Britannica. *Oliver Messiaen*, 2018; available from <https://www.britannica.com/biography/Olivier-Messiaen>

¹⁹ Ibid. *Pierre Boulez*, 2018; available from <https://www.britannica.com/biography/Pierre-Boulez>

²⁰ The Free Encyclopedia Wikipedia. *Milton Babbitt*, 2018; available from https://en.wikipedia.org/wiki/Milton_Babbitt

Заглавията на моите творби са най-вече посветени на природата и за постигането и изразяването на програмата по-точно, именно динамиката помага да опиша програмата по-точно, да достигна чувствата и да развля въображението на слушателите.

Ранните модернисти започват да осъзнават тази независимост на хармонията, тоналния цвят и динамиката, ритмите, а елементите започват да водят като ритъм при Стравински, звук във Варесе, атонен хроматизъм в Шьонберг и др. Но въображението на читателя ще осъзнае, че това е една от повратните точки на съвременната музика е тук.

Начинът, по който Месиен произвежда първия конкретен пример за многоизмерен състав в неговия *Mode de Valeurs et d'intensités*, е първият пример за музика, в която се определят четири музикални елемента в серия: стъпка, продължителност, динамика и допир. Работата не се основава на четири различни серии, следователно, а на една поредица от пиеси, всяка със собствена фиксирана продължителност, сила и докосване. Композиторът нарича това режим. Страстта към детайлите сред серийните композитори от петдесетте години е подтикнала понататъшното проучване на нови техники за свирене. Ако всяка нота в сериен резултат е резултат от предварително определени терени, продължителности и динамика, следователно се различава от всяка предходна нота, това изисква най-голяма концентрация от страна на изпълнителите.

Писах и анализирах серийна музика заради динамичния елемент, който характеризира тази музика. Тук въведох добре познати творби на известни композитори от 20-ти век. Съвременното развитие на динамиката се открива в началото на творбите на Булез, като неговия *Sonatine* за флейта и пиано, където от силния контраст на форте динамиката на предходния пасаж, настроението вече е подчинено, динамичното пиано и пулсът са по-гъвкави, почти импровизационни по характер. Формиращ за този композитор, освен Месиан, бяха частично Стравински и по-късно Дебюси. Следователно, елементи като ритъм-динамика вече доведоха до „точен“ стил на структурите. *Le Marteau sans Maître* носи релаксация и може да се разглежда като преход към *Improvisations sur Mallarmé*, едно от първите забележителни творби на новата музика. Stockhausen дебютира с *Kreuzspiel*, след това негов шедьовър на електронна музика: *Gesang der Jünglinge* със серийна детерминация, включително и човешки глас. Италианците, Ноно и Берио, се появиха на сцената. Подобно на своя сънародник Далапиккола, Ноно изрази своята лирична симпатия към страданията на човечеството. Берио

е по-виртуозен, макар и не по-малко лиричен. Неговият *Omaggio a Joyce* използва текст от този писател (от *Ulysses*) на три езика, отправна точка за електронна манипулация, целяща постепенно да трансформира текста в напълно автономна музика. *Klavierstück XI* на Щтокхаузен, тази творба формира основата на новото развитие, чрез което изпълнителят 34 музика на XX век. Това стана възможно благодарение на променящите се концепции за форма, които вече са станали съзнателни, но които наистина могат да бъдат проследени до Дебюси, по-младият съвременен на Маларме. Различията разкриват подобна връзка между инструментите и електронните ресурси, тъй като последното се превръща в продължение на първото. Същото се случва със Щтокхаузен, макар и по съвсем различен начин. От всички "освободени" европейци обаче германско-аржентинският Кагел демонстрира най-шумен подход към новия материал. Серийната естетика също беше отхвърлена в *Atmosphères* от Лигети. Но най-сериозната атака на серийни концепции идва от гръцкия композитор Ксенакис. Още през 1957 г. той въвежда математически методи за композиране в *Метастази* и след това неговите концепции водят до пробив на музикалния конструктивизъм, контрастиращ силно с все по-неоромантичните тенденции сред много полски композитори, както и в по-късните произведения на Лигети.

Динамиката в съвременната музика се осъществява в огромни стъпки, където младите композитори поставят това като ключов елемент и го доразвиват в инструментална или електронна форма.

Музикална текстура от 20-ти век. Характеристики на различните видове текстура

Както е известно, текстурата се отнася до броя на гласовете и техните отношения. Традиционно са разделени на три вида: монофония, хомофония и полифония. Съвременната текстура се развива и оценява от вертикална и хоризонтална гледна точка, като се има предвид не само броят на звуците, чути едновременно или един по един, но и хоризонталните им връзки, линейната връзка.

През ранния 20ти век, в произведенията на Веберн, текстурата е в контрапунктна връзка между различните инструменти, където те се отнасят до разединяваща се полифония²¹.

Разединяващата полифония е основна текстура в серийната музика, както в творбите на Булез (*Piano Sonata no.1*, *La Marteau Sans Maitre*), *Kontra-Punkte*, *Zeitmusse* на Щтокхаузен. Тук тембърът има разлика между редовете. Също така, полифонията контрастира на слоеве, които се отнасят до един ред или група от гласове. Фактор, който допринася за индивидуалността на отделните слоеве, е характер, стил, тембър, хармония, ритмична, метрична структура, които създават многопластова полифония. Тази полифония се открива в музиката на Чарлз Айвс, както и в *Unanswered Question* с различни и контрастни стилове, размери, тембър и тоналности. Също така се открива и в *Double Concerto* на Елиът Картър за пиано и клавесин, *Atrees* на Янис Ксенакис за камерен оркестър.

Напластената полифония е основната текстура в минималистичната музика, в която слоевете са мелодично и хармонично идентични, както е при Стив Райх, Филип Глас, Луис Андрийсен, Джон Адамс и т.н.

Поантизилизъм - *klangfarbenmelodie*, музикална текстура, насърчавана от Веберн, в която височините на една мелодия са представени само няколко по едно и също време с тембрална изолация на отделни ноти, а не в традиционна непрекъсната мелодична линия. Особено в аранжиментите на Бах и Веберн са установени два принципа: разпадането на мелодичната линия на кратки фрагменти и изпълнението на съседни фрагменти чрез инструменти с контрастен тембър. Добър пример е изключително краткото четвърто движение на неговия *Fünf Stücke für Orchester*, op. 10 (1913), където четири последователни мелодични фрагмента (свирени от мандолина, тромпет, тромбон и цигулка) съставляват цялото музикално представяне. Откриването на средната част на *Threnody to the Victims of Hiroshima* (1960) на Пендерецки

²¹ Strizich Robert. *Texture in Post-World War II Music*; available from www.ex-tempore.org.

е добър пример за този вид поантилистична текстура. Поантилизмът се среща и в арията на Джон Кейдж (1958)

Смесените или хетерогенни текстури също са обект на струпване. Някои примери за хетерогенна текстура са Погребална песен на Пендерецки, който съдържа както стакато, така и поддържани звуци,

Честото припокриване, сходството на характера между линиите и умерено високата вертикална плътност създават ситуация, при която отделните линии не се възприемат, а вместо това допринасят за глобален ефект. Такива текстури могат да бъдат наречани гъста полифония, използвана в произведенията на Пендерецки. Микрополифонията е подобно на маса от музикална текстура, изработена от голям брой отделни части, които не могат да бъдат разграничени, и се състои от много линии от канони, движещи се с различни темпове или ритми, което води до тонални групи. Терминът "микрополифония" е изобретен от Лигети. Прототипите на микро-полифонията се намират в музиката на Барток, Шостакович, Айвс, Шнитке. Вертикалният изглед, направен във всяка точка, разкрива масово групиране.

Последният тип текстура, в която се случва масирането, е многослойната текстура, при която на слушателя е трудно да различи отделните слоеве. Както и в многослойния контрапункт, музикалните структури се характеризират със собствен тембър, стил, метрична структура, темп на активност или други фактори. Тази текстура е при Ивс *Central Park*, в който седемте слоя контрастират с ритъм, тембър и стил, при *Altenberglieder* на Берг, където шест отделни ритмични структури, *Passaggio* на Бериоз.

Многопластовата текстура е често срещана и в "минималистичните" произведения. Например, в *In C* на Тери Райли, наслагането на множество слоеве от различни повтарящи се мотиви създава някои сложни масиращи ефекти, *Violin Phase* на Стийв Райх, която се дължи както на високата плътност, така и на равномерността на слоевете.

Съвременните текстури обикновено се комбинират чрез наслагане, припокриване, съпоставяне или трансформация. Наслояването е един от най-често срещаните начини за представяне на

новите текстури. Общият начин е комбинацията от мелодия с един от текстовите типове, което води до нещо като "мелодия с акомпанимент". Тази процедура се среща в *Il canto sospeso* на Ноно (1956), където инструменталната текстуристка посока служи като съпровод на мелодия на соло тенор. При Пендерецки в *St. Luke Passion*, инструменталните танцови групи често съпровождат мелодиите, изпълнявани от солистите.

Съпоставянето често предава ефект на изненада и драма. Например *Kontra-Punkte* на Щтокхаузен, една тиха поантилистична текстура, изведнъж изригва в сила с разнообразна динамика.

Припокриването често се използва за постигане на непрекъснатост, движение напред, или увеличаване или намаляване на музикалното напрежение, например, са много често срещани в творбите на Пендерецки, където непрекъснатото припокриване изгражда напрежение, *tutti cluster*.

И накрая, трансформацията позволява на композитора да променя постепенно от едно състояние на текстурата към друго, като по този начин оказва влияние върху прехода, еволюцията или увеличаването или намаляването на напрежението. Тембър, плътност, ритъм, динамика, вид на материала или артикулация са само някои от параметрите, които могат да бъдат модифицирани, както е в *Devils of Loudon* на Пендерецки.

Глава III. Еволюция на оркестрацията. Значение на тембъра

Еволюция на оркестрацията от стила на 19-ти век до 21-ви век. Съвременни и иновативни техники, въведени в оркестъра, достигат до различни цветове

През 19-ти век оркестърът се развива и става основна характеристика на музиката. Инструментите са увеличени от два на обикновено три или четири. Композитори като Хектор Берлиоз, Ричард Вагнер, Николай Римски-Корсаков, Ричард Щраус, Густав Малер и Игор Стравински създават оркестри с безпрецедентен размер. Берлиоз наистина е писал за огромни оркестри. Дизайнът на инструмента и конструкцията стават по-добри и по-добри, като се правят нови инструменти като пиколо

и туба за оркестри. Много композитори също стават и диригенти като Берлиоз, Верди, Вагнер, Малер и Р. Щраус. Техните експерименти с оркестрацията показваха пътя към 20-ти век. Вагнер отиде толкова далеч, че създава нов инструмент, т.нар. вагнерова туба, проектирана и създадена, за да пресъздаде някои специални звуци в оперния си оркестър. Щраус е написал част за алфорн, един дървен фолклорен инструмент. Шьонберговата творба *Gurrelieder* е за оркестър от 150 части. Краят на 19-ти век е има влияние върху тембрацията в оркестрацията с Дебюси, чиято музика предпочита приглушената брас секция, намалена роля на струните, използването на тремоло, колористични техники. Използване на “цвят” или тембър чрез различни текстури, хармонии и оркестрации, за да събудят чувства и да пресъздадат атмосфера. Известни композитори на импресионизма са Клод Дебюси, Морис Равел, Ърнест Фанели, Фредерик Делиус, Ерик Сати, Оттавино Ресфиги, Ралф Вон Уилямс, Жан Сибелиус.

Импресионистичната музика често има мечтателно заглавие. Например, „Лунната соната“ на Дебюси *Clair de lune, La Mer and Prelude to the Afternoon of a Faun*, на Сибелиус *The Swan of Tuonela*, Равеловата *Daphnis et Chloé*.

XX век е бил век на свобода и експериментиране с оркестъра. Оркестърът има изключително разширена секция за ударни инструменти или много и много дървени духови и духови инструменти. Но оркестърът все още има повече или по-малко една и съща форма: голяма струнна секция, с по-малки секции за духови инструменти, дървени духови, ударни инструменти, арфи и клавирни инструменти. Вероятно най-драматичното развитие е в секцията за перкусии. Не е необичайно да се видят огромни количества перкусии, използвани в съвременните оркестри, включително набор от настроени инструменти, необичайни или екзотични усъвършенствани инструменти и много ефекти. *Rite of Spring* на Игор Стравински (1913) включва тимпани, триъгълник, тамбурин, гуиро, 2 антични цимбали, чинели, бас барабани, там-там (както и четворни дървени quadruple woodwind, включително два бас кларинета и голяма брас секция) и до 1926 г, Edgard Varèse включва 39 настроени и ненастроени ударни инструменти в своя огромен оркестър за *Arcana*.²²

Стравински е един от първите на това движение, като често се обръщал към нестандартни оркестрови линии с цел да изпробва нови музикални възможности. Това може да бъде измерено от неговите

²² Andrew Hugill, *The Orchestra in the 20th Century*; available from <http://andrewhugill.com/manuals/orch20thC.html>

коментари след представянето на неговия *Concerto for Piano and Winds* през 1924.

Спомням си, че бях упрекнат по темата за състава на оркестъра, за който бе казано, че е „непълнен“ поради липсата на струнни инструменти (освен двойния бас). Нещастният критик тогава не знае, че съществува такова нещо като un orchester d'harmonie. Именно този orchester d'harmonie (концертната група) избрах за моя пиано концерт, а не симфоничен оркестър, като инструментално тяло, по-подходящо за тона на пианото. Струни и пиано, звукът е остър и звукът е ударен, не звучат добре заедно. Докато пианото и ветровете, звукът и ударът, звучат добре заедно.²³

В началото на 21-ви век оркестрите се намират на еволюционни кръстовища. Традиционната им аудитория има тенденция да изисква познати материали от 19-ти век и преди, но привличането на нова и по-млада аудитория налага чувство за значимост. Оркестрите трябва да намерят нови начини за предоставяне на достъп на хората, ако искат да оцелеят. Корените на оркестъра исторически лежат в музикалната култура на хората около него и това е нещо, което съвременните оркестри често търсят да преоткрият.

Оркестрирането вече е разработено и изследвано толкова много, така че всеки инструмент има различни съвременни и иновативни техники, където освен използването на солисти, тези техники са въведени в оркестъра и са достигнали различни цветове, много важен елемент от съвременното изкуство. Тези нови техники на браса, духови и струнни инструменти, както и гласа са подредени по вид ефект: ударни ефекти, разширени техники, мултифонични ефекти, ефекти на заглушаване и други

²³ По време на интервю на Стравински. Премиерата е в Париж през 1924. Американският дебют е на 23ти януари 1925 с Бостънската симфония. Стравински е единственият солист в творбата си до 1929. Цитат на И. Стравински.

ефекти. Съвременни инструментални техники с експериментален разцвет през шейсетте и по-късните години

Тембърът, като един описващ елемент за изобразяване, се създава чрез разширени инструментални техники с цел изясняване на образа на звуците. Разширените техники изискват от изпълнителя да използва инструмента по нов начин, който е извън традиционните норми. Хармониите на струнните инструменти или медните духовите инструменти не са разширени техники, а на дървените духови музикални инструменти и пиано. Скъсването на струната на цигулката не е разширена техника, а слушане на тялото. Свирането на струнен инструмент със заглушаване не е удължена техника, но прикрепянето към моста е.

Авангардните композитори са имали намерение да използват различни тембри в своите композиции, както Джон Кейдж изобретява приготвеното пиано (1938 г.), изпълвайки го с множество малки обекти, които звънят, тупят, бръмчат, звънят, и щракват с намерението да звучи пиано с перкусионен оркестър, както и *Makrokosmos* на Джордж Кръмб (1972).

Желанието за разширена музикална цветна палитра доведе композиторите и изпълнителите, особено през 60-те и 70-те години, да открият все по-креативни техники за изпълнение. Някои от тях включват разширени техники на свирене с лък, удължено духане и заглушаване и удължаване на вокализацията.²⁴

Разширените техники на свирене с лък включват свирене на мост (bridge), зад мост (bridge), на грифа, на грифа на противоположната страна на лявата ръка, свирене само на върха или жабката на носа, натиск при свирането с лък, забавяне на скоростта на лъка, докато почти спира, като използва много лек натиск и бърза скорост на лъка, покланя се с дървото (col legno), подскачащ лък (джета), удрайщ дървото (col legno battuto), и многобройни различни наклонни артикулации, като започва движение с лък по различни начини. Композиторите, които са използвали тези техники, са *Anaklasis* на Кшищоф Пендереcki (1959), *Polymorphia* (1961) и *Threnody to the Victims of Hiroshima*, Янис Ксенакис *os Nomos Alpha*

²⁴ Mathew Burtner, *Making Noise: Extended Techniques after Experimentalism*, article pub. NewMusic Box USA, 2005.

(1966) за виолончело на виртуозното използване на разширените хармонични глисандо. Ефектът „чайка“ в *Vox Balaenae* (1971), *Pression* на Хелмут Лахенман (1969) за соло виолончело дори призовава челистът да докосва хармоничните възли на дървото на самия лък, докато свири с лъка. Тялото на инструмента може да се използва като резонансен дървен барабан, постигащ стотици диференцирани звуци. Самите пицикато техники са многобройни и не се ограничават до пръстите. Перца (плектруми) и тънки палки, например, също са били използвани при струнни инструменти (както в *Black Angels* на Кръмб, споменати по-горе).

Разширените техники за дървени и медни духови инструменти включват мундщуци, на които може да се свири самостоятелно или пробит като малък ударен инструмент. С един мундшук или с целия инструмент са налични всички разширени ефекти на мундшука, като трептене, двойно, тройно или свирене на стакато, различни артикулации, възпроизвеждане с мундшука с главата надолу в орбита около мундшука и продухване (единични тръстикови инструменти), огъване на височината с мундшука и различни ефекти на вибрато чрез промяна на скоростта или широко вибрато. Оцветеният шум може да се получи чрез продухване на въздуха през инструмента и промяна на пръстите. Невероятно многообразие на мултифоника може да бъде постигнато чрез пеене, докато се свири, като се използват алтернативни пръсти, половин клапан, свръхдухване или промяна на амбушъра в комбинация със специални пръсти. Микротоновите ефекти могат да се получат чрез използване на „разкъсвания“ или „замазвания“ (бързо движение между нотите), „завои“ (промяна на нотите чрез разхлабване или затягане на мундшука) и алтернативни или „фалшиви“ пръсти, които произвеждат микро-промени във височината и тембъра. Хармониите са били използвани за постигане на добър ефект чрез прекомерно увеличаване на фундаменталната височина. *Sequenza VII* на Лучано Берио (1969) за сопрано саксофон използва широк спектър от тези разширени техники в бърза последователност. Кръговото дишане позволява много техники да се поддържат за дълги периоди от време.

Звънецът на медния духов инструмент е бил използван като ефективен ударен инструмент за дрънкане, чукане и запушващ ефект. Изпълнителите на медни духови музикални инструменти също са изследвали широкото използване на заглушаването в комбинация с говорене и пеене в инструмента и разнообразна артикулация. *Sequenza V*

на Берио (1966) за соло тромбон предлага многобройни примери за тях. Мундшцуци от други инструменти като саксофон, кларинет или обой могат да се свирят на медни духови инструменти, създавайки странни хибридни инструментални звуци.

Разширените вокални техники включват изразителност като задъхване, свистене, дишане (като звуков ефект), съскане, всмукване, смях, кукане, лай, крещене, да не говорим за говорене, викане и шепот. Големите примери за експерименталната вокална музика са в *Stripsody* (1966), композиция от певицата Кейти Берберян, вокални произведения на Берио, Кейдж, Лигети и др.

Устата също може да бъде възпрепятствана по различни начини, докато пее - чрез ръцете, предмети или резонатори като барабани, пиана и т.н. (*Meredith Monk*) ръмжене (*Joan La Barbara*), много високо пеене чрез свиване на гърлото и вдишване, кашляне, пеене на високи ноти, и говорене (*Haleh Abghari*). Гласовата мултифоника или хармоничното пеене, техника, преобладаваща в музиката на Тибет и Тува, се смята за разширена техника в западната музика (*Versuch uber schweine* на Ханс Вернер Хензе (1969)).

Развитието на тези разширени съвременни техники се забави при нас и като цяло в Балканския регион. Късното развитие на класическата музика, политическата система, икономическите условия и много други фактори може би са стагнирали региона по отношение на авангардната музика от миналия век. Взех като пример някои произведения на косовски композитори, тези композитори, които са били по-смели да използват и проучват съвременни техники. Те са Зечиря Балата (1943), Рафет Руди (1949), Менди Мънджичи (1958) и от по-новото поколение Дринор Зюмбери (1987), Ардиан Халими (1990) и след това.

Употреба на съвременни инструментални техники в моите композиции

Използването на различни инструментални ефекти и техника е толкова често при струнните, ударни инструменти и winds, които се насочват към цветна музика, която се комбинира доста добре с хармонията.

Някои примери за тембово описание, които използвах чрез нови инструментални техники.

Atmospheres (2005), за смесен хор и оркестър, в който се опитам да опиша атмосферата, която ни заобикаля, като вятъра, който духа като хорът свири със свирки и удряне с телена четка върху месингов барабан, тремоло и глисандо с палки за тимпани върху там-там, тремоло и глисандо в струни.

Atmosphere (2002), за флейта и пиано, опитвайки се да визуализирам предишните периоди, като ренесанс и барок в един съвременен аспект, с комбинация от начини и техники, като глисандо на струни на пиано, поставяне на хартия върху струните на пианото и свирене на клавиатурата на пиано, флейтист, който свири и пее едновременно,

Disappear (2011), за соло виолист, използва различен цвятен звук с фокус върху него, като постепенно се развива и изчезва. Използвам различни техники. Най-важни са динамичните техники, с използване на натиск върху лъка, за да се създаде по-голямо напрегнато кресцендо, отколкото начина на свирене с постепенно променящо се *sul tasto-ordinario-sul ponticello, col legno, Bartok pizzicato*, пляскане на струните за чуване на *aliquots*, като се свири на моста, зад моста, на опашката, до изчезването на звука.

Dream (2007), за солово пеещ цигулар, чрез свирене и пеене на соло цигулка се опитвам да опиша един ужасен сън, и накрая, събуждането и освобождаването.

Основната идея е да се развият два взаимно свързани фактора: повишена музикална роля в специфичен звуков характер (тембър, темпо, динамични нюанси, хармония, текстура) и развитие на музикални инструменти.

Тембровите характеристики по теми и психологическият аспект, при който чрез тембровото оцветяване тематичният материал е цел за постигане чрез композиране. Така тембърът създава илюзия като манипулира ума, който се формира от нашето физическо и емоционално преживяване. Начините за комбиниране на инструментите и поставянето им на сцената са много важни и ни помагат да разберем по-очевидно описанието на атмосферата, в която композиторът описва. Особено важно е свързването на музиката с програмата и тембъра. Връзката между тях е

много близка. Програмата освобождава слушателя да разбере съдържанието и възприятието на тембъра. Тук темата играе ключова роля, където с овладяването на оркестрацията и с помощта на други музикални елементи, постигаме идеално описание и илюзия в нашия ум. Това не означава, че абстрактната музика няма съдържание или няма връзка между съдържанието и тембъра. Това е още по-интригуващо за нашите умове и ни прави по-активни в определянето на идеята и целта на композицията.

Глава IV.

Музикалният цвят в историята на драматургията. Фантазията на известни композитори и косовски композитори при конструирането на творбата като драматургия

Драматургията е изградена по характера и съдържанието на формата, която има една основна мелодия, темпо, динамика, тембър и много други елементи. Въз основа на всички тези елементи, които съставляват формата на музикалната драматургия, се отличава стила на композитора или различните стилове, които се появяват в съвременните произведения - полистилизиъм, който преди всичко отличава националния стил на техните земи. Всеки композитор има свой модел за величие, блясък, тъга, бруталност, т.е. логическото мислене за композиране на композитора, където музикалното действие ще бъде подходящо и в същото време с такъв ъгъл на отражение, ще доведе до публиката. В циклични форми драматургията се развива по характера и съдържанието на частите, както и в симфонията, където драматургията се наблюдава във всяка част: формата на соната, песен, рондо, вариации и т.н. форма, специален раздел е тематичен, тематичен и динамичен. В този контекст трябва да кажем, че структурата на предмета или тематиката е необходима, в развитието на степен в формирането на музикалната драматургия. Когато говорим за хармонията на работата, трябва да възприемаме конфликта на дисонансите като слушател, конфликтът между аликвоти, предизвикващи движение. Великите композитори са успели чрез привлечени мисли да включат художествено обобщение и единство в развитието, а може би и конфликт, където голямо влияние може да се получи в триумф, героичен, епичен, лиричен и др.

Да се изрази драматизъм в оркестрови произведения, където драматургията може да бъде представена като диалог между оркестрови

части и ролята на оркестъра под различни форми. Кулминацията, като център на драматургията, представлява пикът на музикалното произведение, като може да е в средата, началото или края на творбата. Много от статиите, които имаме за симфоничната драма на Бетовен, как тя се развива и достига кулминацията с богата градация и често много шокиращи контрасти. Така че цялата тази tune се постига чрез овладяването на оркестрацията.

Програмни произведения, описателни произведения, с доста логична идея къде е резултатът от творчеството на композитора. Музикалната драма зависи от тази описателна идея, която се отразява в слушателя. Почти неразделна част е от програмните произведения, сътрудничеството на композитора и писателя. Всеки композитор има драма във всяко една от творбите си и толкова много, че не можах да обобща всички, но представих някои известни композитори, чиито творби са оставили следи върху музикалната драматургия.

Има много какво да се каже за драматургията в оперите, защото знаем, че тя се основава на драмата, но в начинът, по който композиторите принуждават публиката да остане дълго, докато слуша, е майсторството.

XX век не е доминиран от съвременни творби, където композиторите са станали по-изобретателни с оркестрирането, често използвайки по-малко оркестрови музиканти и създавайки по-интимни драми в сравнение с огромния оркестър от романтичния период.

Драматургичната музика в Косово се основава главно на фолклора и неговата хармонизация с модерната музика. Тази драматургия е забелязана в почти всички композитори на Балканския регион. Драматургията, че духовността е изключително изразена, когато всички произведения имат подчертани драматични елементи в неговото развитие. Те са изработени от фолклорни мотиви, ритмичен участък, изключително богат размер с чести промени, някои аметрични части, постепенно развита хармония, акцент върху динамиката, тембър и много други елементи. Кулминацията, изключително духовната част имат драматична болка драма, както и някои епични легенди за устната литература в Косово. Те се нареждат сред най-важните художествени стълбове на духовната култура и са поетични ехо. Оркестрацията, използването на фолклорен инструмент също дава по-голямо обогатяване на драматургията в тембъра. Начинът, по който той комбинира инструментите с описание на множество съдържания тук, е доста идеален, с ясен психологически план.

Глава V.

Косовските композитори използват съвременни техники с тенденция на развитие на музикалните цветове – тембър

Развитието на тези разширени съвременни техники се забави за нас и като цяло в Балканския регион. Късното развитие на класическата музика, политическата система, икономическите условия и много други фактори може би са стагнали региона като стъпка в авангардната музика от миналия век. Взех като пример някои произведения на косовски композитори, тези композитори, които са по-смели да използват и проучват съвременни техники. Те са Зечиря Балата (1943), Рафет Руди (1949), Менди Мънджичи (1958) Валтон Бечири (1967) и новото поколение Доника Руди (1980), Крешник Аличкай (1982), Куштрим Гаши (1984), Дринор Зюмбери (1987), Ардиан Халими (1990).

Представих биографията на всеки композитор, като анализирах неговите творби и взех мнението им за произведенията, описанието на произведенията, особено за значението на музикалните цветове, съвременните техники в творчеството им.

Глава VI.

Свързване на резултатите от изследванията с новите ми композиции

Завършвам заключителния раздел между анализа на елементите на тембра, анализа на композиторските техники и цялото изследване, което ме заинтригува с основния елемент в новите ми композиции, който е тембъра - като описание на звука. От най-ранните ми композиции се интересувах от развитието на хармонията и музикална форма, която е в основата на моето творчество. Прекарвайки много време в проучване и опит за създаване на нова хармония чрез различно решаване, стигнах до заключението, че това ново намерение създава различен звук, свързан с различен музикален елемент, който е тембър с използването на съвременни техники - разширени техники.

Писменото аналитично описание на шестте ми нови композиции с подробно описание на композиционния план, характеристики на пола, формален аспект, хармония, текстура, ритъм, метър, оркестрация, разширени техники, темпо, динамика, детайли за изпълнение и т.н.

Fantasy and Fugue за пиано дуо, пиано с четири ръце, е композирана през януари 2016 г. Продължителност 08:02. Носител в

първата награда за произведения за дуети 2016 в конкурса на композиторите, организиран от Министерството на културата, младежта и спорта в Косово. Специална награда "Европейски пиано мост" с творбата "**Fantasy and Fugue**" - конкурс за композитори "Artistes en Herbe Luxembourg", Люксембург. Тя е представена на 01 юни 2016 г. в Салон 19:19, Скопие, Македония, от пианистката дуо Пасионария Асланай и Зана Имери. Композицията сама по себе си включва две фантастични части и fuga. Две части, в които композиционната работа противоречи една на друга. Фантазията изразява свободата на композиционния материален труд, докато при fuga е строго съобразена с темата. Често се сменят темповете, ритмите, динамиката, различните текстури, но целта е връзката на бароковите формални аспекти със съвременната хармония и съвременния дух.

Jera, композирана през март 2016 г. за флейта, глас и пиано. Продължителност 04:43. Текстът на творбата е написан от експерименталния флейтист Еръмира Читаку. Творбата е изпълнена от "Трио де Сопрано" (Еръмира Читаку - флейта, Йета Читаку – сопрано, и Алберта Трони – пиано) в Париж, Cite Internationale Des Arts Hall, Прищина, Международен фестивал FemArt, София, Фестивал на музикалната седмица в София, Камерна зала България и Културен център Altrimenti, Grande Salle Rheinsheim, Люксембург. Творбата е посветена на дъщерята на флейтиста Еръмира, която се нарича Йера. Нейното име Йера е взето от романа "Пътят през март" от автора Мартин Цамай. В същото време има двойно значение на албански език Je-га, ти си като вятъра, ти си млад. Като почитател на природата, ти си като вятъра, който е правилно разбиране и ме тласка да съставя тази работа. Опитвах се да опиша естествената среда, която ни заобикаля, така че вятърът, вятърът, който ни освежава, успокоява, вдъхновява и дори ни плаши. Работата има двоична форма, но с въведение и coda. Формалната схема е Въведение (1-16), A (17-41), б (42-53), Кода (54-78).

The Temple of Artemis (Храмът на Диана) е съставен за две цигулки, посветен на английските цигулари Петър Шепард Скавър и Михаил Трандафиловски. Работата е завършена през май 2016 г. и е с продължителност 4:32. Изпълнена е на 17 юни 2016 г. в Британския музей, зала 22, Лондон, Великобритания, от цигуларите Петър Шепард Скавърс и Михаил Трандафиловски. Работата е посветена на английския проект Музика от империята на Александър Велики, където е представена в стаята му в Британския музей. Храмът на Артемида или Диана е бил гръцки храм в Ефес, посветен на богинята Артемида или римската Диана,

богиня на лов, луната и вселената. Това е едно от седемте чудеса на древния свят, Херострат е този, който гори и същия ден е роден Александър Велики. Обсебен и удивен от това чудо, Александър отишъл на посещение, където платил за реконструкцията му и за името на храма, но Ефес отказал. След смъртта на Александър Храмът бил възстановен в същата грандиозност. В тази работа се опитвах да опиша красотата, величието и магията, които този храм имаше и мистичната му връзка с Александър Велики. Работата е аметрична, а инструменталистите имат свобода на тълкуване. Той има аркова форма, която започва с по-бавно темпо Largo, продължава да се ускорява между работата с Andante и обратно обратно към началото с темпо Largo. Характерни са съвременните инструментални техники, където тя е доста развита в начина на представяне.

ARTiculACY, камерна музика, композирана за камерния ансамбъл: флейта, кларинет в Bb, дървени блокове, гонг, пиано, цигулка, виолончело. Композирана е през юни 2016 г. и е с продължителност 4:01. Работата бе подбрана на тема "Призив за композитори, Oerknal, Gaudeamus Music Week 2016", Нидерландия и беше представена на 4 септември 2016 г. в седмицата на Gaudeamus Music, четене "Oerknal Call for Scores", Утрехт, Холандия. Работата, подобно на заглавието, се характеризира с ритмична артикулация на ударния характер, която ясно се изразява в силно развит ритъм с различни съвременни техники. Има двигателно развитие чрез добавяне на инструменти един по един. Тембърът, ритъмът и артикулацията са три основни елемента, които характеризират тази работа

BUM QI-KE, създаден през януари 2017 г. за смесен хор (SATB), разделен на дивизии. Продължителност 04:22. Тя е посветена и представена от хор Сипарантум с диригент Мемли Келменди в девет концерта, на Международния фестивал на новата музика "ДАМ" в Прищина и Пея, Косово на 01/05 април 2017, в Концерт "POU Hrvatski dom Hall", Петриня, Хърватия на 27 май 2017 г. в три концерта на 10/11/12 май 2018 г. на 19-то издание на международния фестивал Chant Choral в Нанси, Лансквил и Париж, Франция, на фестивала "Remusika" в Прищина на 31 май, в Пея, Косово в кино „Jusuf Gërvalla“ на 3 юни, в Загреб, Хърватия, организиран от Университета в Загреб и „7. Международен герб Емил Косето 2018“ в зала „Български Glazbeni Zavod“ на 10 юни. Работата е съставена само от сричка **Bum Chi-ke**, като вдъхновение за детска игра, която играех като дете. За прецизно тълкуване е необходимо също така да

има проста сценография и осветление. Хорът е разделен на 6 групи, които постепенно навлизат в сценичното пеене.

Концерт за пиано и оркестър, композиран през февруари 2017 г. за пиано и симфоничен оркестър. Това са три движения. Продължителност 20:10. Носител на първа награда за оркестрово-симфонична и концертна категория 2017 в конкурса за открити композитори от Министерството на културата, младежта и спорта в Косово. Работата ще се изпълнява следващата година от Косовската филхармония. Работата е съставена за тази оркестрална формация. : пиколо + 2 флейти, 2 обоя, 2 кларинета в Bb + бас кларинет в Bb, 2 фагота, 2 рога в F, 2 тромпета в Bb, 2 тромбона + туба, ударни (тимпани, храмови блокове, crotales, вибрафон), арфа, целеста, пиано (солист), струнни (vln.I, vln.II, vla., vc., cb.). От формален аспект работата е трисекционен концерт, разделен от темпо: Moderato q = 80 (bars 1-214); Adagio q = 46 (bars 215-375); Presto q = 146 (bars 376-474).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Има много изследвания върху тембъра и връзката му с височината и силата на звука, но рядко е изследването на тембъра с визионерска връзка (визуални образи) и психологическия ефект върху слушателя. Така че основният акцент ще бъде върху разширените инструментални техники с цел изясняване на образа на звуците. Представям идея за тембъра, като елемент от описанието на композиционната програма, връзката им с новите инструментални техники, идеите, които успях да представя в собствената си работа. От най-ранните ми композиции се интересувах особено от развитието на хармонията, музикалната форма, така че прекарвайки много време в изследване на нов начин на звука чрез различна хармония на решаване, дойдох в заключение, че това ново намерение създава различен звук, свързан с различни музикален елемент, който е тембър. По време на магистратурата и следдипломната си подготовка по композиция бях заинтригуван от музиката на иновативни композитори като Пендерецки, Варезе, Ксенакис, Лахеман, Штокхаузен, Булез, Ноно, Саарахо и др. Използването на разширени техники, нови хармонични структури, и двата, които се доближават до хармонично-тембралното развитие в нов - продължителен съвременен начин. Исторически досега тембърът става мощно средство за предаване на емоция или концептуална музика. По време на моята докторска степен композиции с фокус на тембъра, като описващ и изобразяващ елемент, се опитах да постигна тембровата илюзия чрез тембърни характеристики, мелодии, хармония, ритъм, темпо, динамика и т.н. Начини за комбиниране на инструментите с използване на разширени техники и поставянето им на сцената са много важни и ни помагат да разберем по-ясно описанието на атмосферата, в която композиторът описва. Фокусът върху тембърния елемент е резултат от собствения ми интерес, като композитор, в авангардната музика.

Дисертацията се състои от шест глави, съдържащи: Въведение с ясни идеи и цели, история, музикален синтаксис, хармония; Тембър, като музикален елемент на описанието, психологическа реакция, емоционално състояние към слушателя; съвременна музикална мисъл (мелодия на 20-ти век); ритъм и метър; динамика; текстура на 20-ти век; Еволюция в инструментариума. Значението на тембра, еволюцията от 19-ти век до 21-ви век, иновативните - съвременни техники, включени в оркестъра за постигане на различни цветове; Музиката в историята на драматургията. Фантастика на известни композитори и косовски композитори в

изграждането на драматургията в техните произведения. Косовските композитори използват съвременни техники с тенденцията за развитие на музикални цветове-тембри. Шест от моите композиции (анализи), направени по време на последното изследване и свързани с това изследване. В това проучване анализирах и представях творбите на иновативни композитори от гледна точка на тембъра като Чарлз Ив, Карлхайнц Штокхаузен, Гьорги Лигети, Луиджи Ноно, Чая Черновин и др., Произведения на косовски композитори като Зекира Балата, Менди Менджики, Валтон Бекири. и накрая предишните ми работи с акцент върху тембра като описание и шест произведения, съставени по време на това изследване. Произведения, съставени от нови съвременни инструментални техники и описание на съдържанието възможно най-близо, така че слушателят да има по-лесно възприемане на смисъла на работата.

ПРИНОСИ

1. Актуалността на това изследване се състои в това, че за пръв път в него се изследват тембъра с визионерска връзка (визуална образност) и психологически ефект върху слушателя, чрез разширени инструментални техники с цел изясняване на образа на звуците. Представям идея за тембъра, като елемент от описанието на композиционната програма, връзката им с новите инструментални техники, идеите, които успях да представя в собствената си работа.

2. Вторият принос е, че тембърът създава илюзията, която се формира чрез нашето физическо и емоционално преживяване. Чуваме музика не само като набор от индивидуални ноти, но и защото тясно свързваме нотите с логически структури. Музиката не е просто изкуство на звука. Можем да комбинираме звуците в реда, като съчетаваме цветовете в картината. Но резултатът няма да бъде музика. Ако няма музикално значение, няма да има музика. Музиката, подобно на езика, има компоненти, които са креативни и компоненти, които са систематични. Причината, поради която въвеждам синтаксис, е, че основната логическа структура на широк спектър от мелодични, ритмични и хармонични структури, които създават конкретен и орден тембър.

3. Третият принос е разширяването на оркестровите ресурси. 20-ти век е бил век на свобода и експериментиране с оркестъра. Оркестрирането вече е разработено и изследвано толкова много, така че всеки инструмент има различни съвременни и иновативни техники, където освен използването на солисти, тези техники са въведени в оркестъра и са достигнали различни цветове, много важен елемент от съвременното изкуство. Основното е да се развият два взаимно свързани фактора: нарасналата музикална роля в специфичен звуков характер (тембър, височина, динамични нюанси, хармония, текстура) и развитие на музикалните инструменти. Начини за комбиниране на инструментите и поставянето им на сцената са много важни и ни помагат да разберем по-очевидно описанието на атмосферата, в която композиторът описва. Особено важно е свързването на музика с програма и тембър. Връзката между тях е много близка. Програмата освобождава слушателя да разбере съдържанието и възприятието на тембъра. Тук темата играе ключова роля, където с овладяването на оркестрацията и с помощта на други музикални елементи, постигаме идеално описание и илюзия в нашия ум. Това не означава, че абстрактната музика няма съдържание или няма връзка между съдържанието и тембъра. Това е още по-интригуващо за нашите

умове и ни прави по-активни в определянето на идеята и целта на композицията.

4. Четвъртият принос е влиянието на фолклорната хармония в творбите на косовските композитори, където с много комбинации от съвременни техники ясно се чува балканският дух, в комбинация с европейския. Много композитори се опитват да имитират цветовете на народните инструменти чрез инструменти или симфоничен оркестър. Някои дори са включили фолклорни инструменти в симфоничния оркестър, но имитацията на фолклор с класически инструменти, чрез определени цветове и хармонии, засяга повече илюзията и намеренията на слушателите.

5. Петият принос е загубата на разбирането за мелодията в творбата е продължила с развитието и изследването на други музикални елементи, тъй като мисля и съм лоялен към мнението, че мелодията се е развила изключително през Класицизма и особено през Романтизма, толкова красиво развита, до съвършенство и кулминация, като не е оставила място за по-нататъшно развитие. Тъй като импресионизмът е започнал да променя и заменя елемента на мелодията с други елементи, които са били по-малко или почти никога досега разработени, като тембър, ритъм, динамика, развитие на инструмента и други. Фокусът на творбите на съвременните композитори, както и на моите творби, е тембърът да бъде ключов елемент и по тази причина аз избрах да разработя този елемент като тема на настоящето изследване.

Справка за публикации и творби, реализирани през периода на изследването

Публикации по темата

1. *Nushi, Dafina Zeqiri*. Тембърът като елемент на музикалната образност.

2. *Nushi, Dafina Zeqiri*. Filozofia e edukimit muzikor Електронен документ:

https://www.academia.edu/27448467/Filozofia_e_edukimit_muzikor

3. *Nushi, Dafina Zeqiri*. Philip Glass, from Einstein to Etudes

Творческа дейност– произведения, реализирани през периода на изследването

1. **Fantasy and Fugue** за две пиана (2016);
2. **Jera** за флейта, сопран и пиано (2016);
3. **The Temple of Artemis** (Храмът на Диана) за две цигулки (2016);
4. **ARTiculACY** за флейта, кларинет в Bb, дървени блокове, гонг, пиано, цигулка, виолончело (2016);
5. **BUM QI-KE** за смесен хор (2017);
6. **Концерт за пиано и оркестър**, (2017);