

Нов български университет
Департамент „Музика“

Лилия Николаева Крачева

**МУЗИКАЛНА ТВОРБА И
ИЗПЪЛНИТЕЛСКА ПРАКТИКА:
МУЗИКАЛНОКУЛТУРНИ
МОДЕЛИ**

**Автореферат
на дисертационен труд за присъждане на
образователната и научна степен „доктор“**

*Научен ръководител:
проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н.*

София, 2013

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на 16 юли 2013 г. на заседание на Съвета на Департамент „Музика” на НБУ. Разработката се състои от увод, две глави с по два големи раздела, заключение, цитирана литература и приложение с 6 интервюта, общо 196 страници. Цитираната литература включва 226 заглавия.

Защитата на дисертационния труд ще се проведе на 12 декември 2013 г. от 16, 20 часа, зала 506, I корпус, етаж V, жк „Овча купел”, ул. „Монтевидео” № 21 на открито заседание с научно жури в състав: проф. Явор Конов, д.н. и доц. д-р Росица Драганова – *рецензенти*; проф. Боянка Арнаудова, доц. д-р Ростислав Йовчев и проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н. – *становища*.

Председател на Научното жури: проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н.

Дисертационният труд е на разположение в офиса на Департамент „Музика” при НБУ.

СЪДЪРЖАНИЕ

УВОД	4
ГЛАВА ПЪРВА. МУЗИКАЛНА ТВОРБА, ИЗПЪЛНИТЕЛСКА ПРАКТИКА – ТЕОРЕТИЧНА И КУЛТУРОЛОГИЧНА ОБОСНОВКА НА ПОНЯТИЯТА	14
1.1. Историческото битие на музикалната творба	14
<i>Художествена творба и музикална творба</i>	14
<i>Основни характеристики на музикалната творба</i>	20
<i>Исторически процес на формиране на музикалната творба</i>	20
<i>Динамика на елементите на творбата</i>	42
<i>Специфика на процеса на формиране на музикалната творба в култури, които развиват професионалната си музика на по-късен етап (върху примера на българската музикална култура от втората половина на 19. и началото на 20. век)</i>	45
<i>Музикалната творба през 20. век</i>	47
1.2. Изпълнителската практика като културологичен проблем	56
<i>Аспекти на изследване</i>	56
<i>Изпълнителска практика и/или изпълнителски практики</i>	58
<i>Социалнопсихологически и комуникативни функции на изпълнителската практика</i>	61
<i>Комуникационната среда</i>	64
<i>Музициране, изпълнение, интерпретация</i>	71
<i>Изпълнителската практика и музикалноисторическият процес</i>	82
ГЛАВА ВТОРА. ТВОРЧЕСТВО – ИЗПЪЛНИТЕЛСТВО. КОМУНИКАТИВНИ МОДЕЛИ	97
2.1. Автокомуникативен модел	98
<i>Исторически предпоставки за формирането на модела през епохата на късното Средновековие</i>	99
<i>Обществено-исторически, социалнопсихологически и културологични основания за проявите на автокомуникативния модел в областта на инструменталната музика през периода 16. – 18. век</i>	106
<i>Специфични преходни форми между автокомуникативен и диалогичен модел през периода 16. – 18. век</i>	111
<i>Автокомуникативният модел като израз на уникалността на творческата личност през 19. век.</i>	115
<i>Форми на проява на автокомуникативния модел през 20. век</i>	120

2.2. Диалогичен модел композитор – изпълнител. Видове и форми	129
2.2.1. Синхронна форма на диалогичния модел	131
<i>Диалогът композитор – изпълнител: исторически преглед</i>	132
<i>Стимулиращата роля на модела в процеса на обновяване на музикалния език</i>	140
<i>Моделът като индикатор за криза в жанра</i>	143
2.2.2. Диахронна форма на диалогичния модел	145
<i>Проблемът за времето</i>	145
<i>Диалогът композитор – изпълнител като диалог между епохи</i>	147
<i>“Вторична” („опосредствена“) форма на диахронния диалогичен модел. Транскрипции, преработки и аранжimenti</i>	155
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	161
ПРИНОСИ	164
ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА	167
ПРИЛОЖЕНИЕ – ИНТЕРВЮТА	183
<i>1. Интервю с композитора Георги Арнаудов</i>	183
<i>2. Интервю с кларинетиста Росен Идеалов</i>	185
<i>3. Интервю с пианистката Анжела Тошева</i>	187
<i>4. Интервю с виолончелистката Георгита Бояджиева-Николова</i>	190
<i>5. Интервю с композитора Симо Лазаров</i>	191
<i>6. Интервю с Венко Поромански, ударни инструменти</i>	194

УВОД

Теоретичните проблеми на музикалната творба и на изпълнителската практика, както и техните практически параметри, са от изключителна важност за развитието на всяка музикална култура. Огромната част от изследванията са концентрирани върху конкретни произведения или върху определени аспекти на изпълнителското изкуство. В настоящия текст ще бъде направен опит проблематиката да се постави обобщено, в контекста на живата музикална практика. Наблюденията са съсредоточени върху европейската музикална култура и културите, изградени по европейски образец, и обхващат сравнително неголям исторически период – от момента на установяването на характеристиките на музикалната творба и утвърждаването на творческата фигура на композитора до наши дни.

Обект на изследване е **комуникационният процес**, който протича при реалното функциониране на музикалното изкуство, с неговите ясно разграничени етапи – създаването на творбата, нейното изпълнение, възприемането ѝ от слушателите и техните реакции. Тези етапи могат да се припокриват в рамките на реалното физическо време или да се разгърнат през различни по продължителност отрязъци от време.

Предмет на изследване е по-обособеният и конкретизиран **комуникационен процес между композитора и изпълнителя**, който протича в рамките на общия комуникационен процес и без чието осъществяване музиката на практика не може да функционира. Той има своя специфика и се подчинява на определени закономерности.

Целта и задачите на изследването са – да се очертаят **параметрите на музикалната творба и на изпълнителската практика и на тази база да се проучат комуникативните модели между създателя и изпълнителя на музиката, както и някои от новите форми на взаимодействие между творчество и изпълнителство през 20. – началото на 21. век.**

Основният подход при така обособената сфера на изследване е **исторически**. С оглед обхвата на проблематиката и спецификата на процесите се включват и **методи от областта на културологията, социологията и социалната психология.**

Настоящият труд борави с едни от най-често употребяваните понятия в музикалната наука и преди да се премине към същинската

част на изложението, се налага да се направят някои терминологични уточнения.

В българския език понятията „музикална творба“ и „музикално произведение“ се използват като синоними, въпреки известната етимологическа разлика между тях. Прегледът на използваните думи със значение на „творба“ в други европейски езици очертава разнообразна картина и води до извода, че осъзнаването на творбата като самостоятелен художествен обект се извършва сравнително късно, когато основните понятия в съответния език вече са установени. За разлика от понятието „музикална творба“ параметрите на изпълнителската практика изглеждат много по-обозрими и податливи на точно дефиниране. На практика всичко, което има отношение към реалното прозвучаване на музиката, би могло да оформи същността на понятието „изпълнителска практика“. По-внимателният поглед открива многопосочността на съдържателната страна на понятието и произтичащата от това необходимост от нейното систематизиране. На основата на тезата, че „всеки метод за научни изследвания се основава на идеята за моделирането“¹, могат да се изследват начините, по които музикалната творба започва да функционира като реален художествен факт, взаимоотношенията между композиторско творчество и изпълнителска практика и спецификите на техните прояви през различните етапи на музикалната история.

Глава първа

МУЗИКАЛНА ТВОРБА, ИЗПЪЛНИТЕЛСКА ПРАКТИКА – ТЕОРЕТИЧНА И КУЛТУРОЛОГИЧНА ОБОСНОВКА НА ПОНЯТИЯТА

1.1. Историческото битие на музикалната творба

Художествена творба и музикална творба

Същността, характеристиките и проблемите на художествената творба в продължение на столетия са били обект на разсъждение в редица философски, естетически и изкуствоведски трудове. Художественото произведение като „нова реалност“, обективните и субективните му измерения, многообразието на „субективностите“ при създаването и възприемането му и други

¹ Българска енциклопедия А – Я. Второ разширено и осъвременено електронно издание. Българска академия на науките. София: Книгоиздателска къща „Труд“ ООД, 2011.

негови общи характеристики могат да се приложат и към музикалната творба, като се отчита спецификата на музиката като изкуство. Според Т. Адорно музикалното произведение като вид художествено произведение е част от триединен процес, включващ възникването на идеята, осъществяването ѝ и предаването ѝ на възприемането ѝ от публиката. Произведението е резултат от този процес, както и самият процес, спрял своето движение². Музикалната творба в нейната процесуалност е отправна идея в семиологичната теория на Жан-Жак Натие.³ Според Е. Назайкински музикалната творба е „автономен, завършен и повече или по-малко еднозначно фиксиран (в паметта, чрез нотопис или звукозапис) художествен обект, създаден от автор композитор и изискващ адекватно изпълнение и възприятие“⁴. Е. Вълчинова-Чендова определя художествената, респ. музикалната творба, като завършен авторски продукт на композиторската изява⁵.

Основни характеристики на музикалната творба

На основата на всичко, посочено дотук, могат да се изведат основните характеристики на музикалната творба. Тя е завършващ етап и краен продукт на процеса на моделиране на звука⁶, резултат от творческата дейност на личността (композитора), със своя структурна завършеност и фиксирана във вид, който не подлежи на промяна. Творбата може да бъде разглеждана в различни аспекти – исторически, технологичен, комуникативен. Някои от тях ще бъдат засегнати в настоящата работа. Но тъй като творбата е само една, но не и единствена проява на музикалното изкуство в хилядолетната човешка история, най-напред е необходимо да се проследи формирането на елементите ѝ в хода на музикалната история, за да се очертаят нейните граници в историческото време.

² Адорно, Т. Естетическа теория. Москва: Республика, 2001, с. 262.

³ Nattiez, Jean-Jacques. Musicologie générale et sémiologie. Christian Bourgois éditeur, 1987, p. 15.

⁴ Назайкинский, Е. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982, с. 9.

⁵ Вълчинова-Чендова, Е. Музикално-съчинителска дейност от средата на XIX век или инструменталната практика от европейски тип в българската възрожденска музикална култура (Опит за характеристика). – В: *Българско музикознание*, 1993, № 2, с. 39.

⁶ Влаева, И. Музика по пътя на коприната. Теоретични, исторически и етномузикологически студии. София: Унискорп, 2009, с. 31.

Исторически процес на формиране на характеристиките на музикалната творба

Първите стъпки в организиране на звуците в смислови комплекси се извършват още в зората на човешката цивилизация. Осъзнаването на функционалната страна на музиката и на тази база – оформянето на „типове“ музика е дълъг процес, чиито ранни прояви могат да се проследят още в древните цивилизации от Азия и Средиземноморието. Но представата за някакъв вид музикално цяло, отделено от „музиката въобще“, което е специално „направено“ и съществува „извън“ своя създател, все още не присъства в мирогледната система на древния свят.

Творецът, но творецът-Бог е водещата идея в християнската философия в дългия период на европейското Средновековие. Индивидът като субект на вярата има основополагащо значение в християнската философия. Поради това специално внимание се обръща на средствата, с които той може да бъде подпомогнат в своето нравствено усъвършенстване. В този процес на музиката се пада важна роля, защото тя въздейства подсъзнателно и на емоционално ниво е в състояние да възвисява душата към Бога, да подбужда към благочестиви помисли и да спомага за изграждането на духовна общност между вярващите.

Приоритетът на текста в богослужението не подлежи на съмнение. Той очертава формалните рамки на мелодията и обуславя не само вътрешната структура на мелодическото движение, но и структурата на литургията като цяло. Но ако словото е до голяма степен неподлежащо на промяна, то в музиката, която го възплъщава, протичат динамични процеси. Църковната музика непрекъснато се „социализира“, отразявайки обществените нагласи, възплътени в интонационния фонд на епохата. Точно поради това опитите да се забранят все по-популярните секвенции или стремглаво увеличаващият се брой новосъздадени канони нямат особен успех. В рамките на литургично предпоставения образен кръг средствата за неговото изразяване са безкрайно много. От друга страна, след 10. век литургичната тематика и по-точно – асоциативните модели на нейното емоционално изразяване, са укрепнали дотолкова, че вече става възможно музиката да разчупи тясната си обвързаност с текста. „Префокусирането“ на мирогледа се извършва бавно и постепенно, чрез поредица промени в различните аспекти на църковната музикална практика, някои от които имат пряко отношение към установяването на характеристиките на музикалната творба. Една от най-важните с оглед на историческите последици е възникването и установяването на линейната нотация.

Осъзнаването на личността като творческа фигура в резултат както на обществена необходимост, така и на индивидуална потребност, в музикалното изкуство се извършва сравнително късно. Основният фактор, който провокира промяната, е, че „позоваването на Бог като същност, начало и край на всяко нещо много бавно и постепенно започва да избледнява, а на преден план започва да излиза човекът“⁷. Едни от първите ярки примери за музикалнотворчески личности са Хилдегард фон Бинген и малко по-късно – Леонин и Перотин, чиято дейност плътно се приближава до съвременното понятие „композитор“. Техните съчинения, нотирани в сборници, вече притежават основни характеристики на музикалната творба. И ако в ранните векове на Средновековието древногръцката космология намира своите богословски основания в идеята за Бог, който е сътворил света и присъства във всяка негова частица (т.е. всичко е свързано в хармонично единство), след 12. век логичното, постепенно разгръщане на този мисловен (мирогледен) процес осезаемо се променя. Музиката, извадена от функцията ѝ да поддържа вселенското равновесие, започва да се превръща в един много по-„приземён“, реален факт. Никак не е далеч времето, когато той ще се превърне в художествен факт чрез окончателно оформените характеристики на музикалната творба. И в църквите ще зазвучат авторски произведения – плод на личната творческа индивидуалност, които вече не бихме могли да подведем под идеята за църковната музика като пряк проводник на ангелското пеене. Паралелно с тези процеси изявата на личностното начало в създаването на музика се проявява все по-силно в изкуството на трубадурите, труверите и минезингерите.

Към началото на Ренесанса характеристиките на музикалната творба вече са формирани до степен, която позволява да се приложи към музикалните цялости терминът музикални творби/произведения и техните създатели да бъдат определени като композитори.

Динамика на елементите на творбата

Веднъж формирана, музикалната творба е непрекъснато променящ се, динамичен организъм. В хода на музикалноисторическия процес елементите ѝ влизат в различни взаимодействия помежду си. Някои от тях при определени условия излизат на преден план, а други се обновяват. Важно е да се отбележи, че промените не се извършват в историческа

⁷ **Фокрул, Б.** Музиката и зараждането на модерния индивид. – В: *Зараждането на индивида в изкуството*. София: Кралица Маб, 2006, с. 33.

последователност, а се осъществяват в едновременност. Обновяването на жанровете и музикалните форми и възникването на нови в редица случаи е резултат от лична творческа потребност, което подчертава характеристиките на музикалната творба, свързани с личността на нейния създател. Някои от музикалните жанрове и форми запазват основните си черти във всички индивидуални творчески решения, което пък подчертава организиращите, структурообразуващи характеристики на музикалната творба. Промените в съотношенията на елементите на музикалната творба във всеки един отделен случай се влияят от редица обществено-исторически, икономически и културологични фактори. Нотопечатането например придава нов аспект на фиксирането на музикалните произведения.

Специфика на процеса на формиране на музикалната творба в култури, които развиват професионалната си музика на по-късен етап (върху примера на българската музикална култура от втората половина на 19. и началото на 20. век)

В културите, които развиват професионалната си музика на по-късен етап, процесът на формиране на музикалната творба притежава някои специфични черти. За пример може да се посочи българската музикална култура. От втората половина на 19. век тя започва активно да усвоява западноевропейските форми, жанрове и инструментални практики. Въпреки силно изразения стремеж за бързо приобщаване към европейския музикален бит музикалната творба с нейните основни характеристики не се появява изведнъж, като готов модел, който само трябва да се следва, а преминава през процеса на „пригаждане“ на готови мелодии към стиховете или съчетаване на различни интонации от битувания интонационен фонд в инструменталната музика.

Музикалната творба през 20. век

В музикалната култура на 20. век се наблюдава изключително голямо разнообразие в динамиката на елементите на музикалната творба и на съотношенията между тях. Факторите, които обуславят този процес, могат да се търсят в различни плоскости – чисто технически, резултат от вътрешното развитие на музикалното изкуство (нови композиционни похвати и техники), музикално-културни (възникването на нови видове музика като джаза и многообразието в областта на развлекателните жанрове), социокултурни (обществената и културната глобализация и широкото разпространение в последните десетилетия на века на

движението World music), технологични (бурното развитие на съвременните, включително и компютърни технологии) и други. Всички те действат комплексно и водят до съществена промяна на характеристиките на творбата, а в някои случаи – и до изменение на самата ѝ същност като такава.

Една от радикалните промени в музикалната творба е провокирана от възникването на нови композиционни похвати (и по-специално алеаториката), които съдържат предпоставки за т.нар. „отворени“ или „мобилни“ форми, развити в творчеството на Дж. Кейдж, К. Щокхаузен, Л. Берио, В. Казанджиев и други автори. Те натоварват изпълнителя с част от функциите на създателя на музика и коренно променят представата за неподлежащия на коригиране нотен текст. „Разширяването“ на границите на понятието „композитор“ се наблюдава с особена сила в джаза и поп музиката. В повечето изследвания то обикновено се заменя от „джазмен“, „музикант“ и други. Личността на създателя на музиката, присъствала като неизменна и основополагаща фигура в продължение на няколко столетия, отстъпва на заден план за сметка на изпълнителя и на типа музициране (например джемсешън). От друга страна, процесът на възприемане на музикалния продукт залага повече на новия музикален саунд, отколкото на индивидуалните творчески характеристики на неговия създател. В резултат авторът на съответната популярна песен или джазова пиеса (ако има такъв – различен от изпълнителя) остава напълно неизвестен за широката публика, която и не чувства необходимост да се интересува от него. Това довежда в определени случаи до „мултиплициране“ на понятието „композитор“ и дори до пълното му „размиване“. С навлизането на електронните инструменти и компютърните технологии се множи количеството проекти, „конструирани и доминирани от фигури, които съчетават функциите на композитор, свирач, музикален програмист и аранжор“⁸. Критерият за оригиналност на новосъздадения продукт се търси не толкова в личността на неговия създател, която, безспорно, оказва влияние, но много повече във възприемащата, силно комерсиализирана страна. Акцентът на триединния процес (възникване на идеята, осъществяването ѝ и предаването ѝ на/възприемането ѝ от публиката), който в последните няколко столетия е показвал относителна равностойност на съставлящите го елементи, се измества към реципиента. А това вече поставя под съмнение самото

⁸ **Пейчева, Л.** Между Селото и Вселената. София: Академично издателство Проф. Марин Дринов, 2008, с. 144.

определение за музикална творба и равномерната „тежест“ на нейните компоненти.

Без съмнение новите технологии, както и съвременните музикални практики, променят конвенционалната представа за музикалното произведение и за неговия автор като двигател на процеса на протичане на музиката във времето. Електроакустичната музика, нестандартното отношение към техниката и използването ѝ по начин, различен от първоначалния замисъл, както и компютърните технологии, повдигат редица въпроси относно самата същност на творбата. Очевидно е, че би било твърде условно, а дори и неточно, да се нарича „композитор“ човекът, който седи пред компютъра и използва разнообразните програми за правене на музика, изобилно предлагани от глобалната мрежа, а „произведение“ – звуковият резултат, постигнат не като осъзнат избор на личността, а предложен от новите технологии. В съвременната музикална практика съществуват редица явления, които носят характеристиките на музикалната творба, но и други, към които очевидно това понятие не може да се приложи или трябва да се използва с прекалено много уговорки.

1.2. Изпълнителската практика като културологичен проблем

Аспекти на изследване

Изпълнителската практика би могла да се анализира в няколко различни аспекта – технологичен, социалнопсихологически и музикалноисторически. Технологичният аспект обхваща характеристиките на певческите гласове, устройството, техническите възможности и историческото развитие на различните видове музикални инструменти, начините на боравене с тях (специфика на звукоизвличане и технически похвати, щрихи, агогика и други), разнообразните инструментални и вокални състави. Социалнопсихологическият аспект се основава на обстоятелството, че именно изпълнителската практика осъществява комуникативната функция на музикалното изкуство. В същото време в хода на музикалноисторическия процес и при определен комплекс от условия изпълнителската практика играе ролята на важен фактор за развитието на музикалната култура. Това оформя третата възможна посока на нейното изследване. В реалната музикална практика посочените аспекти, които биха могли да се определят и като равнища на функциониране на изпълнителската практика, се намират в непрекъснато взаимодействие.

Изпълнителска практика и/или изпълнителски практики

Всяка една изпълнителска практика в качеството ѝ на комплекс от дейности и условия, свързани с реалното прозвучаване на музиката, възниква и съществува в определен музикалнокултурен контекст. Тя се проявява в различни форми, чиято множественост е обусловена от разнообразните потребности, норми и ценности на индивида или социалната група. Тяхната мобилност и динамика очертават хода на музикалноисторическия процес. Между различните изпълнителски практики – както между тези, които „съществуват“ в един и същи отрязък от време, така и между изпълнителските практики, породени в различни исторически епохи, има общи елементи и разнообразни по характер взаимодействия. Същевременно на основание на редица примери от музикалната история може да се говори за изпълнителска практика като обобщено понятие, включващо проявите ѝ в различните пластове на културата и в различните времеви периоди.

Социално-психологически и комуникативни функции на изпълнителската практика

Комуникацията е динамичен процес на размяна на идеи, емоции, информация както между личности, така и между обществени групи. По-голямата част от определенията и изследователските подходи, ориентирани към, условно казано, „обичайната“ комуникация, биха могли да се приложат и към музиката, като се отчитат особеностите на комуникационния процес при протичането ѝ във времето. При изследване на музикалната комуникация са възможни, най-общо казано, два подхода. От една страна, тя може да се разглежда като единен процес, протичащ във времето (включително и в историческото време), с всички нейни съставляващи я компоненти. Това включва както предаването на „реални“ съобщения, така и вътрешно присъщи на музиката социално-исторически и общокултурни контексти и кодове по отношение не само на жанровата система и елементите на музикалния език, но и на комплексното действие на изпълнителската практика. Някои от тях и до днес са силно вкоренени в съзнанието независимо от радикалните промени, настъпили в музикалното изкуство през последните десетилетия. Този тип комуникативна ситуация, която би могла да се определи като музикалноисторическа, формира „опорни пунктове“ в хода на музикалноисторическия процес, които през следващите епохи се променят, надграждат, реформират и т.н. От друга страна, изследването на музикалната комуникация би могло да се съсредоточи върху възприемането на

музиката от отделния човек или от определена социална група, базирано върху психологически и социално-психологически параметри с акцент върху възможните реакции, промени и последствия в индивидуален и социален план. И при единия, и при другия подход обаче присъстват два компонента, които имат голяма, а в редица случаи – и решаваща роля за осъществяване на музикалнокомуникационния процес. Това са комуникационната среда и изпълнителят (изпълнителите).

Комуникационната среда

Комуникационната среда е физическото, материално пространство, което в редица случаи обуславя, или най-малкото – влияе, върху средствата за комуникация (вида на използваните музикални инструменти и/или човешки гласове, начините на свирене/пеене) и свързаните с тях елементи на музикалната изразност и дори при определени условия може да създаде предпоставки за възникването на нови музикални жанрове и стилове. Комуникационната среда и изпълнителската практика са в непрекъснати и нееднозначни взаимодействия, чрез които историческите, философските, социално-психологическите и културологичните аспекти на съответните епохи намират свое специфично тълкуване. При определени условия комуникационната среда може да изпълнява ролята на „пазител на статуквото“ спрямо изпълнителската практика, а в други случаи – да породи нови изпълнителски практики. При музиката, която участва в религиозните ритуали, комуникационната среда има в известен смисъл „възпираща“ роля за обновяването на изпълнителската практика, като спецификата ѝ в този случай се съсредоточава върху комуникационните канали – музикалните инструменти и човешките гласове и начините на боравене с тях. При други случаи комуникационната среда има „пораждаща“ роля относно значими за музикалната история факти и явления и съответно действа и като катализатор за разгръщане на нови елементи от изпълнителската практика. Такъв е случаят с камерната музика, възникнала като резултат от мястото, в което се изпълнява, а в музикалната култура на 20. век – на диско музиката. В музикалната история се наблюдава и обратният процес, при който зараждането на определен вид изпълнителска практика изисква структурирането на ново пространство. Така се появява концертната зала с нейните специфични архитектурни и акустични изисквания.

Комуникационната среда има широк периметър на влияние върху различните аспекти на музикалното изкуство. Голямата

популярност на Вивалди сред неговите съвременници и множеството копия и издания на неговите концерти до голяма степен се дължат на факта, че произведенията му могат да се изпълняват на най-различни места – църкви, театри, частни домове и други. „Приспособимостта“ на музиката му към различни по вид и функции пространства се оказва решаващият фактор за нейното реално функциониране и обяснява въздействието, което тя оказва върху редица други композитори от тази епоха.

В определени случаи комуникационната среда обуславя изпълнителския състав на конкретни произведения.

В последните десетилетия на 20. и началото на 21. век съществува ясно изразена тенденция за активни взаимодействия между комуникационната среда и жанровата система на музикалното изкуство. От една страна, тя се изразява в използването на различни по вид пространства за целите на музикалната комуникация. Но в същото време „новооткритите“ пространства предявяват свои изисквания към типа представления (концерти), които се осъществяват там.

Музициране, изпълнение, интерпретация

Музикалната комуникация не би могла да се осъществи без решаващата роля на нейния субект – изпълнителят (изпълнителите). Той споява различните ѝ елементи и фокусира изпълнението като процес, протичащ във времето. Характеристиките на този процес съдържат основания той да бъде разглеждан на три равнища – музициране, изпълнение и интерпретация.

Известно е, че в големи периоди от музикалната история, както и в областите на религиозната музика и традиционната култура, разделението на изпълнители и слушатели на практика не съществува или най-малкото – в него се влага различен от днешния, смисъл. „Ставането“, протичането на музиката във времето, чрез което индивидът се изживява като част от всеобщата хармония (в древните космологични системи), осъществява връзката си с Бога или заявява принадлежността си към определена социална група чрез участието си в трудови, обредни, битови и т.н. практики, изключва „активността“ на изпълнителя и „пасивността“ на слушателя, строго регламентирайки в същото време индивидуалното преживяване. Индивидът, присъстващ на музикално изпълнение, има пълна свобода на своите възприятия. Но участникът в ритуално действие или обредна практика дори само с присъствието си навлиза в определена смислова и емоционална плоскост и неговите индивидуални преживявания се изразяват чрез колективните.

Понятието, отговарящо на всички тези условия и отразяващо акта на прозвучаване на музиката, но с акцент върху субекта (субектите), който го осъществява, е „музициране“ (англ. music making, „правене на музика“). То има широк обхват и може да бъде приложено към всеки един факт на реалното протичане на музикалното цяло във времето с възможност да съдържа в себе си изпълнението и интерпретацията. Същевременно музицирането предполага наличието на емоционална, духовна общност в процеса на правене на музика. Тя лежи например в основата на религиозния ритуал и е предпоставена, „задължителна“ за всички, които участват в него. Но общността на преживяването може да се създаде и при всеки друг случай, което дава основание да се говори за домашно музициране, концертно музициране, оркестрово музициране и други. В акта на музицирането присъства голяма доза спонтанност, която се изразява особено успешно чрез импровизацията.

Чисто технологичният въпрос допустимо ли е или не да се „подобрява“ записаната музика чрез възникнали в момента „хрумвания“ на певците/инструменталистите, е израз на дълбока промяна в протичането на комуникационния процес и във функцията и ролята на неговия субект. Предварително измислената и записана, музика предявява нови изисквания към изпълнителя, превръщайки го в проводник на чужда творческа воля с единствената задача да я предаде на слушателите колкото се може по-точно. Той все повече се отделя смислово от слушателя и постига спонтанността на музицирането главно с красотата на гласа си или пъргавината на пръстите и в много по-малка степен – чрез импровизацията. С окончателното установяване на музиката, създадена и записана преди да прозвучи, вече може да се приложи терминът изпълнение. Изпълнението изисква преди всичко стриктно придържане към нотния текст, който започва да се изписва все по-детайлно от композиторите. И ако в музиката на 17. век динамичните и темповите означения по правило не се фиксират, то партитурите от 19. век са изпъстрени с най-подробни обозначения относно темпо, динамични нюанси, агогика, щрихи и други.

Проблемът за текста в музиката съдържа някои специфични особености. В широк смисъл на думата музикалният текст е израз на времевата природа на музиката като изкуство и на факта, че нейното реално битие се осъществява единствено в процеса на прозвучаването ѝ. Според В. Суханцева в музикалната култура се формира исторически модифициран модел на цялостното време. Той е обусловен от единството на универсално-времевите представи в съответната култура и времевата субективност на човека в процеса

на създаване, функциониране и възприемане на музикалнообразните системи. Всяко музикално (звуково) събитие не просто се развива във времето, но самото то е времето⁹. И музикалният текст действа като „открито съобщение“ на културата, като локализиран и в същото време подвижен фрагмент, като метатекст – пространство на културата и на нейните жизнено важни ценности¹⁰. В този аспект музикалният текст присъства във всички периоди от развитието на музикалната култура като послание и носител на музикалния смисъл. В тесен смисъл на думата текстът в музиката е писменият текст – фиксиран запис на (евентуалното) бъдещо звуково събитие, начин да бъде съхранен звуковият факт и средство за придържане към образа. От момента, в който навлиза в повсеместна употреба, нотираният музикален текст започва да придобива самостоятелна функция и се превръща в необходимо условие за реалното съществуване на композиторските опуси.

Крайт на полифоничната епоха бележи коренна промяна на музикалното мислене, която се проявява във всички аспекти на музикалната култура. Качеството и интензитетът на музикалната комуникация зависят все повече от личността на изпълнителя, от индивидуалната му трактовка на нотния текст и от способността му да превърне графичните знаци в звучаща музика. Текстът загубва качествата си да комуникира сам по себе си, защото емоцията, завладяваща постепенно музиката, няма как да бъде изобразена графично. И колкото по-регламентиран става текстът, толкова повече стават и възможностите за неговия емоционален прочит. Текстът като послание и като носител на музикалния смисъл може да се реализира само чрез неговото „пресътворяване“ през индивидуалната творческа призма на изпълнителя. Това е основната предпоставка за зараждане на интерпретацията „като висш в културно-ценностен смисъл вид музикално изпълнение“¹¹, като запълване на „липсата“ в текста и не на последно място – като начин за „вписване“ на естетическата концепция на автора в ценностната парадигма на друга музикалноисторическа епоха.

Интерпретацията съдържа в себе си музицирането (като акт на осъществяване на емоционална общност със слушателите) и изпълнението (в смисъл на вярност към изписания нотен текст), но

⁹ Суханцева В. К. Музыка как мир человека... От идеи вселенной – к философии музыки. Киев.: Факт, 2000, с. 45 – 46.

¹⁰ Пак там, с. 67.

¹¹ Чередниченко, Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы..., с. 49 – 50.

„надскача“ обхвата и на двете понятия. Нейното качество може да оказва забележимо влияние върху други изпълнители. Високо художествената, стойностната интерпретация в известен смисъл се „възпроизвежда“, обогатява, надхвърля собствените си достижения чрез дейността на всяка следваща генерация. Но при всички случаи тя придава нова насока на музикалната комуникация най-малко по две линии. От една страна, изпълнителят, изявявайки собствената си индивидуалност, дава възможност на всеки от участниците в комуникационния процес да се почувства лично въввлечен в него, подчертавайки по този начин значимостта и уникалността на неговите реакции в процеса на възприемане на музиката. Оттук произтича и субективността на критериите при оценката на интерпретацията. От друга страна, когато интерпретира произведения от по-стари музикалноисторически епохи изпълнителят осъществява процес на „непрекъсната актуализация и вращаване на естетически стойности от миналото в съвременността“¹². Този „диалог“ между епохите, необходимостта от който се проявява на сравнително късен етап от развитието на музикалната история, притежава специфични характеристики, тясно свързани с – и много често породени от, интерпретаторското майсторство.

Изпълнителската практика и музикалноисторическият процес

В хода на музикалноисторическото проучване позицията „какво“ звучи би могла да се измести към въпроса „как“ звучи. Тогава ще се установи, че изпълнителската практика в редица случаи действа като важен фактор за разгръщането на музикалноисторическия процес, а в някои моменти се явява и негов катализатор.

В древните космологични религиозни системи, в които основополагащи са възгледите за взаимосвързаност на елементите в света, функционалността на музиката, нейната роля и предназначение се тълкуват от гледна точка на способността ѝ да съдейства и дори да бъде водещ фактор в поддържането на вселенската хармония. Музиката е този компонент, който изразява всеобщото единство на света и слива човека и космоса в едно хармонично цяло. Актът на музицирането, на „правещата“ се в момента музика е от изключителна важност за древните хора.

¹² **Кърклисийски, Т.** Музикално-жанров анализ. Подстъпи към музикалния жанр. София: Хайни, 2009, с. 398.

Процесът на „сътворяването“ на музиката, който е и процес на приобщаване на индивидуалността към космическия порядък, извежда на преден план ролята на изпълнителската практика.

В първите векове на европейското Средновековие раннохристиянската църковна практика до голяма степен се основава върху античните идеи за целостта на света с допълнението, че той е сътворен от Бог. „Преживяването“ на Бога, единението с него и постигането на нравствено съвършенство, което е и целта на християнската религия, се осъществява в процеса на музицирането посредством изпълнителската практика. Обособяването на изпълнителската практика като област, равностойна по значение на композиторското творчество, но достатъчно самостоятелна, за да функционира според свои собствени закони, не противоречи на запазването през следващите столетия на елементи от изпълнителската свобода, характерна за по-старите епохи. „Досътворяването“ на музикалното цяло при протичането му във времето се извършва чрез изкуството на интерпретацията. В музикалната култура на 20. век изпълнителската практика се проявява в разнообразни форми, които варират от голямата свобода на изпълнителя и поставянето му почти наравно с композитора в процеса на създаване на музиката при алеаториката, „отворените“ форми или в джаза, до неговото пълно игнориране и замяната му с техниката при миксирането, извършвано от диджеите в областта на данс музиката.

В хода на музикалната история чрез комплексното действие на поредица от фактори изпълнителската практика се проявява като импулс, а в някои случаи – и като катализатор на музикалноисторическия процес. Това се извършва чрез отделни нейни компоненти, които в някои моменти придобиват водещо значение. На първо място тук трябва да се отбележи усъвършенстването на музикалните инструменти и появата на нови, което по правило стимулира обновяването на музикалните структури и на композиторското творчество в периода след установяването на опус-музиката.

При определени обстоятелства качествата на инструментите и певческите гласове могат да бъдат тълкувани по начин, надхвърлящ физическите им характеристики, при което те се превръщат в изразители на основополагащи естетически идеи или в средство за формиране на устойчиви музикалнокултурни кодове и модели. Подобни явления се наблюдават, когато балансът между физическите компоненти на изпълнителската практика е нарушен за сметка на едно от качествата ѝ, изведено на преден план. Това

променя смисъла и „посоката“ на комуникационния процес както в рамките на съответната епоха, така и в музикалноисторическия „диалог“ между епохите, формирайки базата (традицията), подлежаща на тълкуване/обновяване/трансформация/отричане и т.н. от следващите генерации творци.

С най-широки възможности и най-„удобен“ за социално-културна „трансформация“ е тембърът. Примери за превръщането му в средство на музикалната изразност, основен „проводник“ на музикалната комуникация могат да се открият в редица моменти от музикалната история. „Изкривяването“ му и използването му в неестествена среда е по-рядко явление, но именно това се оказва основният белег на упадъка на *opera seria* в началото на 18. век, когато на мода излизат певците кастрати.

Промените в начина на изпълнение са друг елемент от изпълнителската практика, който в специфична музикалнокултурна ситуация надраства „технологичното“ си ниво и се превръща в мощен творчески стимул. Най-ярко този процес се наблюдава в музиката на 19. век, когато виртуозното боравене с инструмента или гласа започва да придобива параметрите, съставляващи съвременния смисъл на понятието.

В своята цялост на съставящите я компоненти изпълнителската практика може да функционира и като катализатор на музикалноисторическия процес. Един от най-ярките примери е от епохата на барока – възникването на жанра *concerto grosso*.

Особено важна се оказва ролята на изпълнителската практика при формиране на младите професионални музикални култури. В българската в края на 19. и началото на 20. век. именно изпълнителската практика има функцията на „носител“ на качествено новите явления и действия като „канал“, по който в България навлизат непознатите до този момент западноевропейски жанрове и форми.

Глава втора **ТВОРЧЕСТВО – ИЗПЪЛНИТЕЛСТВО. КОМУНИКАТИВНИ МОДЕЛИ**

Изследването на комуникационните процеси е един от начините за разкриване на динамичните взаимовръзки в системата на културата. Поради това, както посочва Ю. Лотман, органическата връзка между култура и комуникация е сред най-важните въпроси в съвременната културология. Авторът очертава два модела на

комуникация в системата на културата. Първият, обозначен условно като „аз-той“ обобщава ситуациите, при които информацията се предава от един на друг субект, не се променя в своята същност и се придвижва в пространството. Вторият модел Ю. Лотман описва като „аз-аз“, определяйки процеса като „автокомуникация“. При него субектът, който генерира съобщението, и субектът, който го получава, са едно и също лице. Самата информация претърпява промяна и се придвижва не в пространството, а във времето¹³. Примерите, върху които Ю. Лотман изгражда своята теза, са главно от областта на литературата. Но в музикалното изкуство теорията за двата комуникативни модела също намира своето потвърждение.

Процесът на музикалната комуникация преминава през няколко етапа (създаването на музиката, нейното изпълнение, възприемането ѝ от слушателите и техните реакции), които могат да се припокриват в рамките на реалното физическо време или да се разгърнат през различни по продължителност отрязъци от време. В рамките на този общ комуникационен процес протича друг, по-обособен и конкретизиран, без чието осъществяване музиката на практика не може да функционира. Това е комуникационният процес между композитора и изпълнителя. Ще бъде направен опит да се изследва динамиката на този начален етап от цялостния процес на музикалната комуникация чрез очертаването на два основни комуникативни модела – автокомуникативен (когато композиторът е и изпълнител или обратното) и диалогичен, базиран на взаимоотношенията между композитор и изпълнител като различни субекти.

2.1. Автокомуникативен модел

Основанията за функционирането на автокомуникативния модел могат да се търсят в две плоскости. При определени условия възниква обществена потребност композиторът сам да изпълнява своите творби или изпълнителят да започне да композира. Но тъй като творческият акт е строго индивидуален, не по-малко значение има и личната нагласа на композитора/изпълнителя. Под влияние на поредица от фактори тези два аспекта на автокомуникативния модел се намират в непрекъснато взаимодействие, като се създават условия в хода на музикалноисторическия процес в определени моменти да

¹³ Лотман, Ю. М. О двух моделях коммуникации в системе культуры. – В.: Лотман, Ю. *Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры.*

http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/index.php

доминира единият или другият от тях, или пък те да се намират в състояние на взаимно обусловено равновесие.

Исторически предпоставки за формирането на модела през епохата на късното Средновековие

„Крайъгълният камък“ за обособяване на процеса на създаване на музика от процеса на нейното изпълнение е графичното фиксиране на музикалния текст. В същността си то съдържа очакване за осъществяване на комуникационен процес и се налага като масова практика в сравнително късен исторически момент. Разпространеното схващане е, че нотацията решава бързо този проблем и премахва необходимостта от заучаване наизуст на големия брой песнопения. Оказва се – парадоксално!, че нотирането не отменя предаването на мелодиката по устен път и наизустяването, а в продължение на две, три (а в някои случаи – и повече) столетия служи главно, за да ги подпомага. Конструиранието на музиката в момента на изпълнението ѝ на основата на нотирани откъси или цели песнопения, както и предписанията за начините, по които се осъществява това, са белези на автокомуникативен модел в църковната музика на късното Средновековие. В този случай духовенството би могло да се разглежда като колективен субект, още повече, че творческата индивидуалност вътре в него все още не се откроява.

По същото време в областта на формиращата се светска музика също се наблюдава автокомуникативен модел при нейния създател/изпълнител, но породен от други обществени потребности и с други, различни от тези на църковната музика, функции и цели. В епохата на господстващи колективни емоции, в общества, ясно разграничени на типове прослойки, групи и общности, строгата индивидуализация и изтънченост на чувствата би могла да бъде пресъздадена пълноценно само от нейния създател.

Обществено-исторически, социално-психологически и културологични основания за проявите на автокомуникативния модел в областта на инструменталната музика през периода 16. – 18. век.

На първо място, автокомуникативният модел е свързан с разцвета на инструменталната музика, който започва през 16. век и се разгръща с особена яркост през епохата на барока. Голяма част от композиторите работят като църковни органисти и често свирят свои творби. Тази „класическа“ форма на автокомуникативен модел е обусловена от обществените потребности и по-специално – от ролята

и функцията на църковния органист и от изискванията, които се предявяват към него. И ако в църковната музика органистът е ограничен от структурните рамки на литургията, то в творбите, които свири извън службата, той има пълна свобода да прояви своите умения и да разгърне фантазията си. Автокомуникативният модел, обусловен от обществените очаквания и от спецификата на комуникационната среда, съществува и при увеличаващия се брой на соловите инструментални изпълнения, а като изискване за дължността – и в работата на придворните музиканти. Допълнителен фактор за разгръщането му през 17. и първата половина на 18. век е количественото намаляване на издадените музикални произведения, особено осезаемо в Италия и страните от Централна Европа.

Специфични преходни форми между автокомуникативен и диалогичен модел през периода 16. – 18. век

Разпространена практика в западноевропейската музикална култура през разглеждания период е „досъчиняването“, композирането на части от музикалното цяло от самите изпълнители. С идеята за комуникацията като водещ мотив изследователят Грег Дикманс обяснява необходимостта изпълнителят да „до-сътворява“ музикалната творба, за да може същността ѝ да достигне до конкретна аудитория, в конкретно време и място¹⁴. Неговите заключения навеждат на мисълта, че до 18. век създаването на музиката и нейното възприемане като част от общия комуникационен процес все още не са напълно разграничени във времето. Както е известно, много често творбите се създават за определена аудитория/изпълнител/място на изпълнение и т.н. Тези чисто практически, дори детайлно конкретизирани обстоятелства, изискват и също толкова конкретно насочена комуникация. При подобни обстоятелства композиторът, ако не изпълнява сам своите творби, е принуден не просто да се „довеи“ на изпълнителя, но и да го направи максимално съпричастен към творческия процес, поверявайки му част от него. Единствено при това условие комуникацията би се осъществила успешно. Важно е обаче да се подчертае, че същностните параметри на цялото по отношение на музикалната форма, драматургичното изграждане, хармоничния език и други остават приоритет на композитора. На своя (познат или непознат) изпълнител той оставя „ниши“ в текста, предоставяйки му

¹⁴ **Dikmans, G.** The performer as Orator: Rhetoric and Performance Practice. – B: *Dikmans, G.* 2002 – 2012. *Early Music and Historical Performance Practice.* <http://earlymusic.dikmans.net/>

възможност и той да прояви творческите си идеи. „Успокоението“, че те няма да бъдат коренно различни от авторските и няма да доведат до „дисхармония“ в произведението се базира на общността на ценностите и произтичащата от това общност на музикалното мислене през съответния период. Тази специфична симбиоза между диалогичен и автокомуникативен модел, резултат от взаимодействието на естетическите платформи с практическите основания, към края на 18. – началото на 19. век постепенно изживява времето си. Приоритет за следващите епохи ще бъде писането на музика за неидентифицирана (бъдеща) публика и за неизвестен (все още) изпълнител и нейното детайлно фиксиране в нотния текст.

Динамиката на музикалноисторическите процеси откроява фигурата на капелмайстора, който осъществява друга специфична преходна форма между автокомуникативен и диалогичен модел. Дори и когато длъжността започва да отмира и да се заменя все по-често с тази на диригента, моделът продължава да действа по същия начин. Композиторият диригент изисква от изпълнителите да пресъздадат музиката съобразно с неговата лична творческа визия. От друга страна, никой не познава по-добре от капелмайстора гласовите и инструменталните дадености на музикантите и техните изпълнителски качества. В такъв аспект моделът е диалогичен, защото техническите трудности, обемът на вокалните партии и всички други подробности от музикалната фактура на произведението са съобразени с възможностите на конкретни изпълнители.

В друг музикалноисторически контекст и различни от тези в Западна Европа обществени потребности длъжността на капелмайстора показва сходни характеристики. За пример могат да се посочат процесите в българската музикална култура от края на 19. – началото на 20. век. Специфичната симбиоза между автокомуникативния и диалогичния модел в българските музикалнокултурни условия бележи периода на преход от любителско или полупрофесионално към професионално музициране и се превръща във важен фундамент, върху който само след броени години започват да се „надграждат“ големите образци на симфоничното композиторско творчество и изпълнителско изкуство. Синтезът на двата комуникативни модела в дейността на капелмайстора, макар и да се осъществява по еднакъв начин в различни отрязъци от историческото време, има несъпоставими основания и последствия във всеки един от тях. В страните с дълга музикална история капелмайсторът отговаря на определени,

формирани в процеса на музикалноисторическото развитие, очаквания и потребности. След като отпада обществената необходимост, длъжността постепенно замира и двата комуникативни модела придобиват отчетлива самостоятелност. „Пренесена“ в условията на изграждаща се по европейски образец млада музикална култура, без традиции в областта на професионалната музика, дейността на капелмайстора изпълнява предимно „пораждаща“ (а не „обслужваща“) функция. Тя стимулира едновременно изпълнителското изкуство и композиторското творчество и не на последно място – формира нагласа в публиката за възприемане на оркестрова (в перспектива – симфонична) музика. Съчетаването на автокомуникативен с диалогичен модел в системата творчество – изпълнителство показва сходни форми на проява в различни социално-исторически и музикалнокултурни условия, но се намира в пряка зависимост от същите тези условия по отношение на функциите, които изпълнява. „Многофункционалността“ на модела прави възможно успешното му действие в началния етап от развитието на българската професионална музика и е пример за начина, по който тя преобразува установени европейски модели на музикална практика.

Автокомуникативният модел като израз на уникалността на творческата личност през 19. век.

Автокомуникативният модел като израз на уникалността на творческата личност и на Аз-а в цялото многообразие на неговите проявления се наблюдава от средата и втората половина на 18. век, достигайки най-ярките си изяви през следващото столетие. Основанията за съществуването му през 19. век в голяма степен се съдържат в личността на твореца, без, разбира се, да се отхвърля влиянието на „външните“ социални, икономически или културологични фактори. Макар да изглежда еднородна и лесна за обяснение и анализ, автокомуникативността в епохата на романтизма има различни „подбуди“ за своето съществуване. Те произлизат от отчетливата (вече!) диференциация между творчество и изпълнителство като самостоятелни творчески процеси. Успешната изпълнителска кариера като стимул за композиторско творчество и за реализиране на автокомуникативен модел дава сериозни резултати в художествено отношение. Процесът на осъществяване на модела в тези случаи е двупосочен. От една страна, той е следствие от изпълнителското майсторство (в смисъл литературата за моя инструмент не ми позволява да изразя пълноценно своите възможности, следователно се налага да създам произведения, в

които те да се разкрият в целия си блясък). Но от друга страна, композиторите, осъществяващи автокомуникативния модел, обикновено не се ограничават с произведения само за своя инструмент, а създават стойностни образци и в сферата на симфоничната, ансамбловата, вокално-инструменталната или музикално-сценичната жанрова област. Въпреки че автокомуникативният модел през 19. век е изява преди всичко на творческата индивидуалност, условията, при които той се реализира, или най-общо казано – комуникационната среда, оказват забележимо влияние върху типа на използваните технически похвати и обуславят редица детайли на музикалната изразност (темпо, динамика, фактура и други). Търсенето на по-голям ефект при реализирането на автокомуникативния модел води не само до обновяване на жанровата система, но и до промени в начина на функциониране на музикалната практика, които се затвърждават впоследствие като норми в изпълнителското изкуство. Автокомуникативният модел от 19. век показва достижения, надхвърлящи рамките на епохата, в която възниква. Породен от нова естетическа платформа и променени икономически условия, ярка изява на свободата на творческата личност, но и достатъчно атрактивен и впечатляващ за да ѝ осигури достойно материално съществуване, той полага нови стандарти в изпълнителското изкуство и във формите на музициране, които остават устойчиви и до днес въпреки превратностите на последвалата музикалноисторическа епоха.

Форми на проява на автокомуникативния модел през 20. век

В пъстрата картина на музикалния 20. век автокомуникативният модел се проявява в разнообразни форми, които най-общо бихме могли да разделим на две групи. Първата е своеобразно продължение на тенденциите от предишната епоха, а втората е обусловена от промените, които настъпват в характеристиките на музикалната творба.

В условията на все по-тясна специализация на музикалните дейности композиторът, който изпълнява или дирижира свои творби, изписани детайлно по начин, позволяващ да бъдат претворявани и от други музиканти, е често срещана фигура. Съчетаването на двете творчески дейности в един субект и то във време, когато в музикалната практика те са отчетливо диференцирани, е в основата си социално действие и по-точно – съвместяване на социални роли. Следователно част от причините, които подтикват творците да се изявяват и в качеството си на изпълнители, имат социологичен и

културологичен характер. „Обществото от индивиди“¹⁵, характеризиращо обществените механизми на новото столетие, предоставя безкрайни възможности за субективни реакции и модели на поведение, отразени в множество артефакти. Но точно тази тотална свобода обуславя и дълбоката личностна драма на всеки отделен човек. Творецът (композиторът) започва да се чувства излишен и безсилен в реалността, „вече не е способен да възприема като субстанциално и важно това, което прави по своя инициатива и утвърждава като своя лична позиция“¹⁶. Композиторът и изпълнителят може да се окажат субекти с коренно различни концептуални и творчески възгледи, което неизбежно засилва авторските съмнения дали неговата творческа концепция ще запази своята цялост и вложената в нея посока на внушения. Същевременно актът на създаване на музиката и актът на нейната интерпретация са диференцирани до степен, създаваща сериозна опасност от разрушаване на симбиозата между тях, което би могло да се окаже пагубно за пълноценното пресъздаване на новите произведения. Допълнителен фактор се явява и развитието на техническите средства и по-конкретно – на звукозаписната техника. С нейна помощ творческо-изпълнителската концепция може да бъде документирана и да служи за „модел“ при следващи интерпретации, което би намалило опасността от репродуцирането на трактовки, несъвпадащи с авторската идея.

Различните модификации на параметрите на музикалната творба, както и новите направления и стилове в музиката на 20. век, обуславят функционирането и на други форми на автокомуникативния модел. Тяхната обосновка се съдържа в обективните характеристики на протичане на музикалното цяло във времето и в значително по-малка степен – в социално-психологическите механизми на епохата. Както вече беше посочено, мобилните, отворени форми променят характеристиките на творбата, създавайки различен вид съотношение между съставящите я елементи. Те обуславят и появата на нова форма на автокомуникативния модел, която се различава съществено от познатите до този момент форми на модела по „посоката“ си на осъществяване на комуникационния процес. Предоставената на изпълнителя свобода да „съ-твори“ определени единици на творбата

¹⁵ Стефанов, И. Природата на културата. София: Аскони, 2001, с. 254.

¹⁶ Адорно, Т. Дванадцать теоретических лекций. Современная музыка. – В: *Избранное: социология музыки*. Москва – Санкт Петербург: Университетская книга, 1999, с. 162.

и да ги сътворява по различен начин при всяко следващо изпълнение, преобръща представите ни за „класическия“, гравитиращ около фигурата на композитора, автокомуникативен модел. Порядъкът на процесите на създаване и изпълнение се размества във времето. За да осъществи процеса на прозвучаване на музиката, изпълнителят е „принуден“ от обективните характеристики на творбата да навлезе в логично предшестващия я до този момент етап на нейното създаване. Изпълнявайки изискванията на композитора, той реализира специфична форма на автокомуникативен модел, възможен единствено в процеса на изпълнение на предварително зададени параметри на музикалното цяло, уникален в своята неповторимост във времето.

За разлика от отворената творба, в която авторът, макар и привличайки изпълнителя за съ-творец, осезаемо присъства, в редица други прояви на музикалното изкуство от 20. век класическата фигура на композитора е силно променена. В джаза и поп музиката „границите“ на автокомуникативния модел, ясно очертани при другите негови форми и прояви в предшестващите епохи, се „размиват“ и причината е, че понятието „композитор“ вече не притежава вътрешната си цялост, оформяла неговата характеристика в продължение на няколко столетия.

В електронната и особено в компютърната музика традиционните понятия „композитор“ и „изпълнител“ на практика са неприложими. В тези сфери крайният резултат зависи в еднаква степен от инвенцията на създателя на звуковите комплекси и неговите (или на друг субект) технически умения.

2.2. Диалогичен модел композитор – изпълнител. Видове и форми

Диалогичният модел в най-голяма степен се доближава до характеристиките на обичайната комуникация, но и той има своите особености, произтичащи от спецификата на музиката като вид изкуство. Когато творбата се създава за конкретен инструменталист или певец, неговите технически възможности и интерпретационни умения се отразяват в музикалната фактура и понякога – дори в конструкцията на музикалното цяло. В случаите, в които се интерпретира музика от предишна епоха, изпълнителят влага индивидуалната си трактовка, която влиза в синтез с музикалния смисъл, вложен от композитора. Диалогът между композитора и изпълнителя – независимо дали са съвременници или не, е непрекъснат процес на обновяване и обогатяване, чиито характеристики биха могли да варират при всяко следващо

прозвучаване на творбата. Музикалната комуникация, дори и в този неин начален етап, е „не просто трансмисия на информация, но и диалогичен процес, който може да генерира художествени смисли“¹⁷. Процес, в който двата участващи в осъществяването му субекти са равностойни по отношение на ролята и значението си за неговото успешно протичане и в своя синтез създават (относително) ново музикално цяло.

Факторите, които определят формите на проява на диалогичния модел, са от различен характер. Определящ сред тях е факторът време, който обуславя двете основни форми на модела – синхронна (когато композиторът и изпълнителят са съвременници) и диахронна (при изпълнението на творба, от чието създаване е изминал определен период от време).

2.2.1. Синхронна форма на диалогичния модел

Голяма част от произведенията, създадени през различните периоди на музикалната история, са написани за конкретен изпълнител или изпълнителски състав. В продължение на цели епохи музиката се създава по този начин – с точно определена функционалност и с ясна идея къде и от кого ще бъде изпълнена. Писането на музикална творба заради самия акт на творчество е достижение на един сравнително късен етап от музикалноисторическия процес. Но дори и тогава – включително до наши дни, продължава да съществува и синхронният диалогичен модел в най-разнообразни форми. Една от тях обхваща многобройните примери, когато композиторът и изпълнителят (изпълнителите) осъществяват директен контакт и като резултат възниква творба, съобразена с качествата на изпълнителя като конкретен субект. Друга форма на модела може да се проследи в случаите, когато изпълнителят претворява произведение на свой съвременник, създадено не специално за него, при което се осъществява „индиректен“ диалог със съответната специфика.

Изследването на формите на синхронния диалогичен модел може да предложи нов аспект към музикалноисторическите процеси по няколко линии на разсъждение. Синхронната форма на модела показва нивото на изпълнителската практика през различните епохи и начините, по които тя се развива и обновява както по отношение на инструменталните и вокалните състави, така и по отношение на словото изпълнителско изкуство. При определени условия

¹⁷ **Левин, К.** Диалогичната музика. София: Институт за изкуствознание – БАН, 2005, с. 207.

синхронният модел може да действа и като импулс за обновяване на композиционните техники. В случаите, когато композиторите са принудени да се съобразяват изцяло с изискванията на изпълнителите, без да имат възможност да въздействат върху вътрешните механизми, структурата и художественото ниво на изпълнителската практика, синхронният диалогичен модел се проявява в качеството си на индикатор за криза в съответния жанр.

Диалогът композитор – изпълнител: исторически преглед

От момента на формиране на музикалната творба в продължение на няколко столетия композиторското творчество е един от множеството „занаяти“, които осигуряват функционирането на обществото. При такава обществена нагласа синхронната форма на диалогичния модел има определяща функция при създаването на нови музикални произведения и примерите особено за периода до началото – средата на 18. век са многобройни. Най-изявените творци в редица случаи дават тласък на развитието на изпълнителското изкуство и стават инициатори за възникването на нови негови форми. Диалогичният модел композитор – изпълнител има двустранен характер. Породен от практиката (съответно – от изискванията на длъжността), в процеса на своето функциониране той се обогатява и развива с (почти) равностойното участие на двата осъществяващи го субекти (композитора и изпълнителя/изпълнителите), достигайки ниво, при което се превръща в норма. Още по-отчетливо процесът може да се проследи чрез длъжността на капелмайстора.

С развитието на соловото изпълнителско изкуство и на виртуозното майсторство възможностите за разгръщане на модела се разширяват. Колкото повече композиторското творчество и изпълнителското изкуство се обособяват като самостоятелни дейности, толкова повече стават примерите на творби, създадени за конкретни изпълнители. Големите интерпретатори често подтикват композиторите да създават нови произведения специално за тях. В тях наред с индивидуалните белези на композиторския стил, присъства и представата, която композитора има за своя изпълнител като реален субект, за неговите технически възможности и интерпретаторско майсторство. Всеки друг инструменталист или певец, посегнал към произведение от този тип, е „принуден“ да „тръгне“ от определено изпълнителско ниво и на тази база да надгражда своята лична творческа концепция.

Стимулиращата роля на модела в процеса на обновяване на музикалния език

Синхронният модел е в състояние да генерира рязка промяна на музикалния език и „откриване“ на нови изразни средства. Това негово свойство се проявява особено ярко при „разширяването“ на границите на музикалната изразност и въвличането в нея на елементи от другите изкуства. Сред най-ярките примери са възлови произведения като „Лунният Пиеро“ от Арнолд Шьонберг, „Болеро“ от Морис Равел, „Кармен сюита“ от Бизе-Шchedрин и други. Във всички подобни случаи „разширяването“ на модела извън границите на музикалното изкуство предполага новаторско третиране на музикалния език и пораждането на нови „художествени смисли“, което от своя страна допринася както за обновяването на композиторското творчество, така и за развитието на изпълнителската практика.

Двустранният характер на синхронния диалогичен модел обуславя процеса на формиране на един от вътрешните механизми за развитие на изпълнителското изкуство и в по-широк аспект - на изпълнителската практика като цяло. Взаимодействието между композитор и изпълнител се проявява и „индиректно“ в случаите, когато те са съвременници, но не осъществяват личен контакт. „Диалогът“ между тях, който прави модела синхронен, се основава върху обстоятелството, че те редом с творческата си индивидуалност проявяват и общи за съответната епоха (период) мирогледни и естетически възгледи.

Моделът като индикатор за криза в жанра

При определени условия функционирането на синхронния диалогичен модел очертава проблемните периоди в развитието на даден жанр. Особено отчетливо това се проявява в операта, която поради своята специфика в редица случаи откроява естетическите и социално-психологическите особености на съответната епоха. Първата си голяма криза жанрът преживява в началото на 18. век, когато установеният модел на *opera seria* започва да се изчерпва. В ситуация, в която певците се оказват най-важните фигури в театъра, балансът между компонентите на оперния спектакъл се нарушава. Съобразяването с изпълнителските възможности – или по-точно казано, претенции, преминава границата, отвъд която следствията при осъществяването на модела вече не носят положителен заряд. Авторите не са в състояние да влияят върху качеството на изпълнителското майсторство поради причини от различен характер, една част от които имат социологически и социално-психологически

основания. Подобна е ситуацията и в италианската опера в началото на 19. век. Добре известните реформатори на жанра – Кристоф Вилибалд Глук, Волфганг Амадеус Моцарт, Джузепе Верди, възстановяват нарушената цялост на операта, използвайки синхронната форма на модела по начин, който, както беше отбелязано по-горе, отново се превръща в стимул за развитие на музикалните жанрове, изразните средства и изпълнителската практика.

2.2.2. Диахронна форма на диалогичния модел

Изпълнението на творби от отминали епохи се налага в масовата практика в сравнително късен момент от музикалната история. То е тясно свързано с проблемите на интерпретацията. Интерпретаторското майсторство, осъществявано като „синтез на времеве пластове“¹⁸, „възкресява“ художествените артефакти от отминалите епохи и до голяма степен от него зависи как ще „заживеят“ те в друга, различна от тази, в която са създадени, музикално-културна среда. Диахронният модел бележи бурно развитие след 18. век и начините му на проява непрекъснато се обогатяват. Диалогът между композитор и изпълнител, разделени от значителен период от време, се осъществява в различни форми. Най-разпространената и до днес е изпълнението на музика от по-стари епохи без промяна на нотния текст, но по начин, съзвучен на светоусещането на съвременния слушател. Други форми на модела се базират върху частична промяна на оригиналния нотен текст или използването му за внушаване на комуникационни послания, които композиторият не е заложил в произведението си. Към тях могат да се отнесат транскрипциите и аранжиранията, а към последния случай – музиката в рекламата, в уебпространството и други, характерни за края на 20. – началото на 21. век прояви.

Проблемът за времето

Времето играе решаваща роля при определянето на модела като диахронен с уговорката, че категориите „време“ и „музикално време“ съдържат някои различия, които произтичат от спецификата на музикалното изкуство. „Пренасянето“ на една творба в различно историческо време от това на създаването ѝ я натоваарва с допълнителни художествени смисли и тя започва да функционира – успешно или не, в нова музикалнокултурна ситуация. В този ред на

¹⁸ Кърклисийски, Т. Музикално-жанров анализ. Подстъпи към музикалния жанр..., с. 399.

мисли ще се позова на идеята на А. Лосев, че „в музикалното време няма минало“. Миналото се създава чрез пълното унищожаване на предмета, който вече е преживял своето настояще и „едва унищожавайки всички прояви на битието му, ние бихме могли да говорим за неговото минало... Музикалното произведение, докато живее и се слуша, е изцяло настояще, препълнено с всякакви изменения и процеси, но без да преминава в миналото и без да унищожава абсолютното си битие... Музикалното време не е форма или начин на протичане на събитията и явленията в музиката, а самите тези събития и явления в най-дълбоката им, същностна онтологична основа“¹⁹. При диахронната форма на диалогичния модел творбата „навлиза“ в реалното време на музикалноисторическата епоха със своето собствено историческо време (от предишна епоха). Успешното ѝ функциониране е възможно единствено на базата на взаимодействие, взаимопроникване на времената, при което миналото не се възприема като такова (освен донякъде в случаите на „реставрация“ на старинни музикални инструменти или изпълнителски модели), а настоящето съдържа потенциал за разнообразни (бъдещи) рефлексии. В този процес еднаква „тежест“ имат както композиторът, така и изпълнителят. Първият, защото е вложил в творбата си възможността за преосмислянето ѝ в различна музикално-културна ситуация, а вторият – защото е разчел „кодовете“ на музикалния текст по начин, позволяващ му да ги пресъздаде през призмата на собственото си настоящо време. В „симбиозата“ на времената се съдържа същността на критерия за историческата оценка на композиторското творчество и за художественото ниво на изпълнителското майсторство.

Диалогът композитор – изпълнител като диалог между епохи

Предпоставките за сравнително късно заявения интерес към музикалните творби от миналото и за трайното навлизане в музикалната практика на осъзнатото и последователно изпълнение на музика от предишните столетия могат да се търсят както в естетическите платформи, така и в променящите се обществено-икономически и социални условия през 19. век. Част от тях имат своите корени в идеите на романтизма. Както посочва Б. Шърман, засилването на чувството за историзъм поражда идеята за музикалния шедьовър, в резултат на която творбите на Бетовен и

¹⁹ Лосев, А. Музыка как предмет логики. http://lib100.com/book/philosophy/music_logic/, с. 238 – 239.

някои други автори получават статус на „класически“²⁰, превръщайки се в модел, който композиторите почитат, следват, променят или отричат.

С разширяването на интереса към музиката от отминалите епохи възникват и проблемите около начините на нейната интерпретация. Има основания да се твърди, че в началния етап на този процес фактът на изпълнението е бил по-важен отколкото неговото качество.

Потенциалът за развитие на диахронния диалогичен модел се заражда тогава, когато „композиторият слиза от концертния подиум“²¹ и от него не се очаква да изпълнява/дирижира сам своите произведения. „Поканата за комуникация“, фиксирана в нотния текст, не само дава възможност творбата да бъде изпълнявана в същия вид и през следващите епохи, но и поставя въпроса за „степената на участие“ на миналото и настоящето в процеса на нейното прозвучаване. Разгледан в друг аспект, основният проблем, който възниква при „диалога между епохите“, гравитира около автентичността на изпълнението.

Диахронният диалогичен модел има силно променлива структура, заключена между двете крайни константни величини, които условно биха могли да се назоват „минало“ и „настояще“, чиято мобилност и неустойчивост изпъква ясно при сравняването на различни интерпретации на едно и също произведение. В този смисъл реалното функциониране на модела зависи в голяма степен от индивидуалността на изпълнителите. Един от начините за успешното функциониране на диахронния модел композитор – изпълнител в рамките на цялостния комуникационен процес е опората върху веригата асоциации, които съществуват в съзнанието на слушателите. Изградените в слушателското съзнание представи не са фиксирана, константна величина. Те непрекъснато подлежат на промяна, в хода на която се осъществява реалният „диалог“ между епохите. Т. Адорно развива тезата, че латентното съдържание на творбата се проявява чрез нейното съществуване в историята. Ролята на изпълнителя е да открие в текста чертите, които до този момент са били скрити или разпръснати в него, но в определен исторически момент излизат на преден план. Вечното в произведението може да

²⁰ Scherman, B. Authenticity in musical performance. <http://www.bsherman.net/encyclopedia.html>

²¹ Савенко, С. Музыкальный текст как предмет интерпретации: между молчанием и красноречивым словом. – В.: *Искусство XX века как искусство интерпретации*. Сборник статей. Нижний Новгород.: ННГК им. М. И. Глинка, 2006, с. 331.

бъде изявено единствено чрез неговата историчност. Разглеждано като „надисторично“, производението се превръща просто в паметник на миналото. На тази основа Т. Адорно развива идеята си за забързване на темпата при изпълнение на творби от по-стари епохи. Основанията той търси в промените в музикалното писмо (изчезването на *longa* и *brevis* от музикалната практика) или пък в преобладаващото функционално мислене (хармонични съчетания, звучали новаторски в музиката на Хендел и изискващи по-бавно темпо, за да бъдат осъзнати, днес са дотолкова обичайни, че бавното темпо се явява пречка, за да бъдат изявени други елементи от музикалната фактура)²². Промените при изпълнението на музика от по-стари епохи обхващат не само темпото, но и други елементи на музикалната изразност. Разликите в силата на звука са разгледани подробно от В. Кросберген и И. Вентц. Според тях след 18. век музиката от епохата на барока започва да се свири доста по-силно. Те специално отбелязват, че усещането за силата на звука за хората от 20. век, привикнали на много повече шумове, забележимо се е променило и че това, което преди три столетия се е смятало за силно, за нас днес въобще не е такова²³. Още по-многобройни стават проблемите при поставянето на сценични творби. От „верността към текста“ до „осъвременяването“ на творбата има безкрайно много нюанси, които зависят както от субективните виждания на изпълнителя, така и от редица обективни обстоятелства. В музикалната история остават тези творби, които притежават потенциал за динамично разгръщане при функционирането на диахронния диалогичен модел, осъществявайки специфичен диалог между разделените от историческото време композитор и изпълнител.

„Вторична“ („опосредствена“) форма на диахронния диалогичен модел. Транскрипции, преработки и аранжimenti

В музикалната история съществува огромно разнообразие от произведения, преработени за други инструменти или аранжimenti, при които след известна промяна на оригиналния текст се постига нова посока на първоначалното, заложено от автора, внушение. При всички подобни примери в първоначалния етап от комуникационния процес в диалога между композитора и изпълнителя се намесва още

²² Адорно, Т. Новые темпы. – В: *Избранное: социология музыки*. Москва – Санкт Петербург.: Университетская книга, 1999, с. 243 – 248.

²³ Kroesbergen, W., J. Wentz. Sonority in the 18th century, un poco più forte? *Early Music*, vol. 22, № 3 (Aug., 1994), pp. 482 – 495.

един субект – авторът на съответната преработка/аранжирмент, който в болшинството от случаите присъства със своето име. Неговата творческа индивидуалност оказва забележимо влияние върху характера и типа на преработката, колкото и близка да е тя до оригинала. Дори и когато преработката е дело на самия изпълнител (каквото е случаят с клавирните преработки на Ференц Лист на оркестрови, вокални и други произведения от редица композитори, които той свири с голям успех на своите концерти), това не променя формата на модела поради различията в протичането на творческия процес при създаването и изпълняването на музиката. Освен това такива случаи са ограничени в рамките на житейското време на автора изпълнител. След неговата смърт моделът придобива опосредствената си форма с трите ясно разграничени субекти (композитор, автор на преработката/транскрипцията/аранжирмента, изпълнител). Понякога именно преработените версии имат по-голяма популярност и се изпълняват по-често, отколкото оригиналният вариант на творбата. Един от класическите примери в това отношение е оркестровата преработка на Морис Равел на „Картини от една изложба“ от Модест Мусоргски, която е по-известна от клавирния си първообраз.

Опосредствената форма на диахронния диалогичен модел с нейните отчетливо разграничени три компонента се проявява за първи път в цялостния си вид през 19. век – епохата, в която последователно започва да се изпълнява музика от предишните столетия и да се преработват оркестрови творби, вокални произведения или части от опери на Моцарт, Бетовен и други композитори за пиано, с цел да се популяризира тяхното творчество.

Стремещът към личностна изява като елемент от романтичната естетика довежда до крайния индивидуализъм в изкуството на 20. век. Желанието за демонстрация на „всеобхватността“ на личността в по-широк план и конкретно – на виртуозните ѝ възможности отстъпва пред стремежа за субективна и дори субективистична трактовка на миналото и настоящето. Това от своя страна води до количествено нарастване на преработките, транскрипциите и аранжирментите. Опосредствената форма на диахронния диалогичен модел е филтърът, през който преминава музикалната история в процеса на своето вписване в съвременната музикална практика. Развитието на модела довежда в края на 20. и началото на 21. век до „прекращане“ на границите на музикалното изкуство и разширяване на „жанровия“ обхват на комуникационния процес.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В дисертационния труд са формулирани и разгледани някои основополагащи идеи, които дават възможност за по-нататъшно изследване на проблемите на взаимодействията между творчеството и изпълнителството. Както вече беше посочено, тази проблематика, ориентирана към живата музикална практика, е от съществено значение за развитието на музикалната култура. Осъзнаването и формулирането на същностните процеси, които протичат в определена културна ситуация – както в съвременното ѝ битие, така и като резултат от минал опит, спомагат за по-ефективното действие на обществените, социалните и музикалнокултурните „механизми“, подпомагащи непрестанното обновяване на музикалната култура.

Приложеният в текста исторически подход към изпълнителската практика, все още слабо използван в музикалната ни наука в неговата цялост (с изключение на частните изследвания по конкретни въпроси), допринася за по-задълбоченото изучаване на музикалнокултурните факти и на музикалноисторическия процес. Изместването на акцента от позицията „какво“ звучи към въпроса „как“ звучи спомага да се установи, че изпълнителската практика в редица случаи функционира като важен фактор за разгръщането на музикалноисторическия процес. При комплексното действие на поредица от условия тя се явява негов катализатор, а в други случаи е индикация за криза в определена жанрова област. В музикалната история има и достатъчно много примери, при които на въпроса „защо“ се случва (даден факт или явление), отговорът отново идва през призмата на изпълнителската практика. Всички тези разсъждения се основават на базата на предложените в текста аспекти на анализ на изпълнителската практика – технологичен, социалнопсихологически и музикалноисторически, определени и като равнища на функционирането ѝ, които в реалния музикален живот се намират в непрекъснато взаимодействие.

Въвежда се идеята за общокултурни кодове, създадени от изпълнителската практика, които действат като опорни моменти в хода на музикалноисторическия процес и оформят специфична музикалноисторическа комуникативна ситуация. Някои от тях са много устойчиви и са силно вкоренени в съзнанието до днес независимо от радикалните промени, настъпили в музикалното изкуство през последните десетилетия. Човекът, който отива да слуша народен оркестър, камерен състав или хорово изпълнение, има

предварителна представа за типа музика, който ще чуе и тази представа е изградена чрез натрупаните през вековете асоциативни модели, формирани на основата на изградил се в друго историческо време и при различни социокултурни условия баланс между компонентите на съответната изпълнителска практика. Именно този тип комуникативна ситуация би могла да се определи като музикалноисторическа. Тя формира „опорни пунктове“ в хода на музикалноисторическия процес, които през следващите епохи се променят, надграждат, реформират и т.н.

Динамиката на взаимоотношенията творчество – изпълнителство, обект на разглеждане във втора глава, е анализирана чрез проучването на двата основни комуникативни модела – автокомуникативният и диалогичният. Въведеното понятие „автокомуникативен модел“ е използвано от Ю. Лотман в областта на литературата и е направен опит да бъде приложено и в музикалната наука. Обърнато е внимание на специфичните преходни форми между автокомуникативния и диалогичния модел. Диалогичният модел е изследван в двете му основни форми – синхронна и диахронна, а диалогът композитор – изпълнител е разгледан като диалог между епохи със специфичните му форми на проява. Представени са и основанията за зараждане и развитие на вторичната (опосредствена) форма на диахронния диалогичен модел, която се проявява чрез различните аранжimenti, транскрипции и преработки.

Поради спецификата и основополагащия характер на проблематиката, както и поради обема на материала, в известна степен текстът остава отворен. В него са набелязани редица частни въпроси, които не са обект на изследване в настоящия труд и биха могли да бъдат разработени в самостоятелни проучвания.

СПРАВКА ЗА ПРИНОСИТЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. За първи път в българското музикознание параметрите на музикалната творба и на изпълнителската практика (разгледани в исторически, музикален и културологичен контекст) са предмет на самостоятелно изследване от гледната точка на комуникативните модели между създателя и изпълнителя на музиката.
2. В диахронен и синхронен аспект се проследяват два модела – **автокомуникативен** и **диалогичен**. Понятието „автокомуникативен модел“ (Лотман) се въвежда при анализа на взаимоотношенията между творчеството и изпълнителството в музиката, а диалогичният модел (композитор – изпълнител) е осмислен като взаимодействие между епохи със специфични форми на проява. Двата модела са конкретизирани в различни творчески и изпълнителски практики – в западноевропейската музика от Ренесанса до днес и в българската музикална култура от първите светски прояви от западноевропейски тип през средата на 19. век до съвременността.
3. Представени и интерпретирани са зараждането и развитието на вторичната (опосредствена) форма на диахронния диалогичен модел. За първи път чрез този модел са разгледани различните транскрипции, аранжimenti и обработки на чужд авторски материал.
4. За първи път музикалноисторическият процес се разглежда и през призмата на комуникативните модели, което изяснява моментите на криза в някои жанрове и едновременно с това обогатяването на музикалния език.
5. Въвежда се идеята за общокултурни кодове, създадени от изпълнителската практика, които действат като опорни моменти в хода на музикалноисторическия процес и предизвикват специфична комуникативна ситуация.
6. Формулира се ново понятие – „музикалноисторическа комуникативна ситуация“, проекция на идеята за музикалнокултурните кодове. В центъра на изследователската гледна точка са комуникационната среда, музицирането, изпълнението,

интерпретацията и други нейни съставляващи я компоненти, които имат пряко отношение към реалното функциониране на творбата.

7. Анализирани са различни аспекти на изпълнителската практика – технологични, социалнопсихологически и музикалноисторически. От гледна точка на комуникативните функции те се определят и като отделни равнища на функциониране на моделите.

8. Чрез прилагане на исторически подход към изпълнителската практика са формулирани някои нови идеи, които дават възможност за по-нататъшно изследване на проблемите на взаимодействие между творчеството и изпълнителството:

8.1. Като израз на промените, които протичат в обществено-културната ситуация, за първи път се поставя въпросът за „изкривяването“ на тембъра като елемент от изпълнителската практика в *opera seria* от началото на 18. век.

8.2. Като проява на комуникативните модели за първи път се изследва спецификата на изкрystalизиране на музикалната творба в българската музика от края на 19. – началото на 20. век.

8.3. Като пораждаща функция в процеса на усвояване на европейските форми на музикален живот за първи път в аспекта на комуникативните модели е разгледана дейността на капелмайстора в българската музикална култура от края на 19. век.

9. От гледна точка на спецификата в комуникативните функции в различните сфери на музикалното изкуство през историческите периоди са набелязани конкретни въпроси, които очертават важни изследователски посоки. Особено характерно за края на 20. и началото на 21. век е осъзнатото преосмисляне на различни нива на функциониране на моделите, размиване на границите между отделни музикални практики, промени в естетическите категории, проблематизиране на музикалната творба и на ролята на композитора, и други интерпретационни въпроси.

**СПИСЪК НА ПУБЛИКАЦИИТЕ,
СВЪРЗАНИ С ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

1. Музикалната творба като историко-културологичен проблем (към въпроса за осъвременяването на учебното съдържание по история на музиката). – В: *Съвременното образование в училищата по изкуствата. Състояние и перспективи в европейския контекст*. Пловдив: Астарта, 2011, с. 33 – 44.
2. Комуникационната среда като фактор за развитие на изпълнителската практика. – В: *Академични пролетни четения. Национална среща на преподаватели по история на музиката и музикален фолклор*. Ред. проф. д-р А. Палиева. НМА. София: Марс 09, 2011, с. 176 – 188.
3. Изпълнителската практика и музикалноисторическият процес. – В: *Шеста научна конференция на докторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц 2011“*. Резюмета и CD с докладите. Ред. проф. Я. Конов, д.н. София: НБУ, 2012, с. 50; 29_Doklad_Kracheva_2012.pdf
4. Композиторът-изпълнител и изпълнителят-композитор. Социологични и социално-психологически аспекти – исторически преглед. – В: *Седма научна конференция на докторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц 2012“*. Резюмета и CD с докладите. Ред. проф. Е. Вълчинова-Чендова, д.н. София: НБУ, 2013, с. 20; 02_Kracheva_2013.pdf
5. Диалогичен модел композитор – изпълнител. Видове и форми. – В: *Осма научна конференция на докторанти и постдокторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц 2013“*. София: НБУ. Под печат.