

# Българско музикознание *Bulgarian Musicology*

XLVIII / 2024 / № 1

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ  
Институт за изследване на изкуствата  
BULGARIAN ACADEMY OF SCIENCES  
Institute of Art Studies

|  |  |    |
|--|--|----|
|  | <i>В памет на Любен Ботушаров</i><br><i>In Memory of Luben Botuscharov</i>   |    |
| Кристина Янова<br><i>Kristina Yarova</i>           | За пътеките, които се събират на върха:<br>Любен Ботушаров (1938 – 2023) / About<br>the Paths That Converge at the Summit:<br>On Luben Botuscharov (1938 – 2023).....  | 3  |
| <u>Любен Ботушаров</u><br><u>Luben Botuscharov</u> | Между музикалната фолклористика и<br>етномузикологията / Between Musical<br>Folkloristics and Ethnomusicology .....  | 17 |
|  | <i>Годишнини / Anniversaries</i>   |    |
| Горица Найденова<br><i>Goritzha Naydenova</i>      | Елисавета Вълчинова-Чендова, списание<br>„Българско музикознание“ и българското<br>музикознание / Elisaveta Valchinova-<br>Chendova, <i>The Bulgarian Musicology</i><br>Journal and Bulgarian Musicology ..... | 24 |
|  | <i>Етномузикология / Ethnomusicology</i>   |    |
| Кристина Ломен<br><i>Kristina Lomen</i>            | Pentatonicism in the Slovak Folk Songs<br>of Stará Pazova, Serbia / Пентатониката в<br>словашките народни песни на Стара Пазова,<br>Сърбия .....   | 33 |
| Петьо Кръстев<br><i>Petyo Krastev</i>              | „Калеш Кате“ – пътят на една фолклорна<br>песен / “Kalesh Kate” – The Path of a Folk Song ...  | 54 |

---

|  |   |
|--|---|
| <i>Ангелина Петрова</i><br><i>Angelina Petrova</i> | <i>Музика и политика / Music and Politics</i><br>Песни, кантати, симфонии... Партийният ангажимент на музикалното изкуство през 70-те години на ХХ век в България / Songs, Cantatas, Symphonies... The Party Commitment of Musical Art in 1970s Bulgaria.....69                   |
| <i>Ромео Смилков</i><br><i>Romeo Smilkov</i>       | <i>Музикална интерпретация</i><br><i>Musical Performance</i><br>„Ние заедно те благославяме, Господи!“ (Клавирни транскрипции Йохан Себастиан Бах – Николай Стойков, оп. 99) / “We Bless You Together, Lord!” (Piano Transcriptions J. S. Bach – Nikolay Stoykov, op. 99) .....92 |
| <i>Владимир Влаев</i><br><i>Vladimir Vlaev</i>     | <i>Дебюти / Debuts</i><br>Манифести на експерименталната музика от 50-те години на ХХ век в Европа и САЩ / Manifestos of Experimental Music from the 1950s in Europe and the United States .....106   |

---

## В ПАМЕТ НА ЛЮБЕН БОТУШАРОВ IN MEMORY OF LUBEN BOTUSCHAROV

### За пътеките, които се събират на върха: Любен Ботушаров (1938 – 2023)

*Кристина Янова\**

**Резюме:** Цялото музикологично творчество на Любен Ботушаров е свързано с изграждането на възглед за фолклора. Това е процес, в който самият музиколог изгражда себе си така, че да се нарече „фолклорист“ в пълния смисъл на думата. А смисълът обхваща многоетажни аспекти, нареждащи се в широкия спектър от терени до теоретик. Сред тях основният е аспектът, който определя Ботушаров като методолог. Пътят, по който той върви, когато във фокус е поставено най-конкретно явление или най-висок теоретичен въпрос, и по който насочва и другите да вървят, винаги започва от самата музика, в чиято специфика, характерна за дадено място от фолклорната култура или за композитора от професионалната, сам е вслушан. Докладът разглежда малка част от изследванията на Ботушаров, разкриващи неговите огромни приноси в науката за фолклора.

**Ключови думи:** *Любен Ботушаров, музикология, етномузикология, музикална фолклористика, методология*

Този текст беше изнесен като доклад на конференция в чест на 75 години от рождението на видния български музикален фолклорист Любен Ботушаров. През 2023 година беше планиран специален блок от списание „Българско музикознание“, който да бъде посветен на неговата 85-годишнина. Кончината му промени посвещението и сега то е в памет на нашия скъп колега, чието дело, озаре-

---

\* Проф. д.н. Кристина Янова – сектор „Музика“, Институт за изследване на изкуствата, Българска академия на науките; e-mail: yarovak@abv.bg

но от огромно знание и проникновена мисъл, ще остане живо и ще продължава да опложда и в бъдеще множеството научни полета, разработвани от него.

\*\*\*

Любен Ботушаров определя себе си като фолклорист – една толкова широка специалност, че включва всяко занимание, отнасящо се до фолклора. Но понеже той е и човек със силно развита рефлексия, а това означава, че не се определя току-така, той иска да си отговори на въпроса какво е това фолклор, за да знае какъв е всъщност. Цялото му музикологично творчество е свързано с изработването на възглед за фолклора. А изработването е процес, който за самия изработващ е извървяване на път – личен и личностен, – път, по който да изясни и обекта на заниманията си, и същевременно техния субект: да постигне разбиране за себе си. В този професионален и заедно с това интимно-житейски път ние му се доверяваме – пътят е личен. И ако аз, доверявайки му се, и все пак отвън, имам някакво право изобщо да участвам в определянето му, мога да избира за своя отправна точка именно думата „път“. Тя превежда гръцката „метод“. И затова ще определя Любен Ботушаров като методолог/фолклорист. Така назовавам онзи, който, устремен към постигането на цялостен възглед за фолклора, осветлява *начина* на самото постигане, прави видима всяка отсечка от отношението на изследователя към една цялост, към която принадлежи – ако тази цялост не е просто наследство от факти и артефакти.

Сложният процес на пребиваване и изследване, на движение и спиране до понятията, което именно означава „логията“ за „метода“, може да се разделя на графи от теренист фолклорист до теоретик фолклорист и методолог едва *post factum*. Защото нещо трябва да направлява „логията“ да не се изгуби от пътя, нещо трябва да държи верния тон – нещо, което предхожда специализираните квалификации и което превръща изследователя в някого, чието място е преди мястото на методолога. Това *нещо* е самата музика; този *някой* е музикантът Любен Ботушаров.

Той е музикант и това качество не подлежи на доказване извън цялостната му личност. То се долавя, то се вижда – не само в големите му уши, които сякаш са непрестанно вслушани в звучащите посоки на съществуващото, не само в многобройните музикални примери, които той дава, когато излага дадена своя теза – изпява ги, изсвирва ги на пиано, дори ги изтанцува.

Наистина, Ботушаров е и теренист – първите му стъпки са на пазарджишкия терен, но у него теренистът и теоретикът пулсират едновременно, белязани от по-дълбоката му същност на музикант. Още статията „Народните песни в Пазарджишки окръг“ от ранната 1972 призовава към предпазливост при фолклористичните кла-

сификации, към деликатност при подбора на критериите, които да не позволят накърняването на специфичната диалектна сплав, която определя живия характер на песните от Пазарджишко. Тук Ботушаров представя образец за начина, по който едно теоретично понятие, понятието „лад“, издава процеса на превръщането си в понятие от феномена „лад“ – живия процес на ладообразуването [Ботушаров / Botuscharov, 1972, с. 45].

Една тревога на Ботушаров е в болезненото разминаване между динамиката и статиката на фолклора, между неговото живо движение и представянето му, между настоящето и наследството: „Новите изпълнителски практики (...) влияят на т.нар. автентично представяне на фолклорното наследство, като (...) изместват редица феномени на традиционната музика, които потъват в забрава. Всяка административна намеса на територията на даден регион отваря рана в тъканта на фолклорната музика. Административното деление на общини, което стеснява дадена област, води до фрагментарно представяне на нейния фолклор: изгубват се неговите особености, заличават се важни музикални параметри. Достъпът ни до двуглас в Пазарджишко е застрашен. Преплитането на характеристики, така характерно за областта, породило специфично взаимоотношение между тесностепенен и широкостепенен тип двуглас, със споменатата намеса се изгубва от погледа на изследователите. Защото „тесностепенният тип се среща по-скоро по яката на Родопите, а широкостепенният е особено характерен за района на запад от река Тополница и река Марица“ [Ботушаров / Botuscharov, 2011, с. 332]. А особеният мелодически тип от тесностепенен двуглас със заклинателен завършек е симптом. Наличието на този тип, „който се среща и в старопланински и средногорски селища, където също се очаква да се е оттеглило древно население, показва, че в Пазарджишко са се запазили реликти от стари култури“ [Ботушаров / Botuscharov, 2011, с. 333].

Когато четем регионалните изследвания на Любен Ботушаров, винаги забелязваме, че те не са само регионални. Такива са, доколкото все са потопени в непосредствено преживяната музика на дадено място, и не са такива, защото се издигат до теоретични обобщения, преобразуващи това място в терен за доказване или опровергаване на принципи на история, музикология, културология. Така е и със статията „Музикалната култура на с. Момина клисура през погледа на Христо Вакарелски“. Кой е обектът на тази статия и статичен ли е той? Веднага разбираме, че „погледът“ не е един, че си имаме работа не само с този на Христо Вакарелски, но и на Васил Стоин. Но това не стига и Ботушаров пита: „Не е ли по-добре да видим Христо Вакарелски през погледа на музикалната култура на Момина клисура, колкото и абсурдно да звучи?“ [Ботушаров / Botuscharov, б. г., с. 1]. Че не звучи абсурдно, се убеждаваме бързо, защото разбираме,

че музикалната култура на Момина клисура, както и на всяко друго място, може да се превърне в животворен кладенец за развитието на цяла наука, за нейното съдържателно изменение от фолклористика в етнология и културна антропология. Подобно развитие обаче изисква от науката да осъзнае своя субект не статично, а в неговата отдаденост на сърдечния пулс на самата култура. Този пулс ще го изгласква навън от нея, за да му позволи да я погледне отстрани и отвън, и после ще го прибира навътре в нея, за да го накара да забрави какво е видял. Само така ще може да изправи грешките, които би допуснал, ако остави видяното да се превърне в образ – в едно застинало образуване, натрапващо се на течащия процес на чуването. Ето как Ботушаров описва подобна динамика: „Известно е от психологията, че наблюдател, който наблюдава една система отвън, допуска грешки, но същата система се деформира и от наблюдателя, който е вътре в нея. Така детето Христо и ученият Вакарелски в сътрудничество с Васил Стоин се стремят да сведат тия грешки до минимум“ [пак там / *ibid.*, с. 2].

Една малка речникова статия – „Глас“ [Ботушаров / *Botuscharov*, 2008a], – от каквато очакваме да ни даде *представа* за гласа във фолклора, се издига до категориално равнище, като поставя във фокуса *понятието* „глас“. Разкривайки съдържанието и обема на това понятие, разграничавайки функциите на гласа – психосемантична, комуникативна, естетическа, – краткият текст е скъпоценна находка не единствено за фолклориста. Той хвърля светлина върху сложната идея за гласа от византийската музикална теория, чиито автори са достигнали до дълбинните основания на гласа да „извежда на светлина“ посланията на музикалния ум и напругайки буквално и телесно гърлото на човека, да го кара да съобщи тези послания, да ги „обади всякому“ [пак там / *ibid.*, с. 41].

Дори когато става дума за такова строго антропологично понятие, каквото е „свирачът“ (в същия речник), то е осветлено в онзи широк хоризонт, в който подтиква към отговор на въпроса *защо*: защо инструментът е водораздел между фолклора и християнството, защо християнството го смята за „бездушен глас“, а „българската народна култура го одухотворява“, къде е границата между небесния свят на божественото и небесния свят на вълшебното и кое прави възможно народната култура да сакрализира свирача, а св. Георги и св. Петър да получат „вълшебната свирка от Господ (Богородица)“ [Ботушаров / *Botuscharov*, 2008б, с. 344].

Подобно задълбочаване до корен е характерно и за тематиката, но и по-широко, за мисловността на Любен Ботушаров изобщо. Разнообразието и привидната разнопосочност на интересите му са само резултатът: обръщането към информационните системи още през 70-те години и малко по-късно към семиотиката не са породени от чиста любознателност към различни изследователски поле-

та. Убедеността, че всички те са част от едно интегрално знание, че биха били ефикасни само ако общият механизъм работи, мотивира усърдието му да оглежда все по-надалече перспективите на точни и хуманитарни науки.

И пак сме казали само половината – само онази половина, която се отнася до знанието, макар и общото. Но никое знание няма да може да устои, ако не е нахранено със самото съществуване. Музиката е там, а не просто в някакво изолирано от живота знание. И ако има нещо, което е най-чуждо на Ботушаров, то е представата, че музиката е обект. Нищо от това, което той е постигнал, нямаше да бъде възможно, ако музиката не беше се сраснала със „субекта“ така предразделно, че при всички по-сетнешни аналитични и логически отделяния да остава все същата първична сила и последна инстанция и на опита, и на знанието.

Първият сигнал за обръщането към проблемите на информационните системи, доколкото на мен ми е известно, датира от 1975, когато Ботушаров чете доклада (на руски език) „Взаимообусловеността между общонаучната методология и алгоритмичния формализиран анализ“ на Първия всесъюзен семинар по машинни аспекти на алгоритмичния формализиран анализ на музикалните текстове, проведен в Ереван [Ботушаров / Botuscharov, 1975]. В професионалната биография на Ботушаров този факт е свързан с работата му по архивиране и каталогизиране на музикалния фолклор, която той извършва в Института по това време. Не можем да не забележим и тук музиката като основна двигателна сила, не просто като работен стимул: трепетът на музиканта да опази нейната „безплътна материя“ не му дава мира. Ученият не може да си позволи лекомислено да смята, че опазването става с лозунги, предупреждения и забрани. Природата не търпи празно пространство и ако с опазването не се заеме истински посветеният, който много добре съзнава, че музиката не е обект, тогава тя ще попадне в ръцете на онези, които без угризения пристъпват към нея именно като към обект. И всички на пръв поглед все по-разбягващи се към други научни сфери посоки са продиктувани тъкмо от това: да постави целта за опазване на музиката *пред* себе си, като същевременно ѝ позволи тя да му пази гърба, да не му позволи да я затвори в неподвижна научна клетка.

Това съвсем не означава, че патосът на Ботушаров е да държи музиката с цялото богатство от нерационални съдържания в знаниева мъглявина. Обратно, свръхамбицията му е да се справи с почти невъзможната задача да я редуцира до яснотата на формула, без същевременно да орязва обертоните на смисъла ѝ. Пример тук е „Музикалната фолклористика и информационните системи“ – образец на чистия жанр „методологична студия“ [Ботушаров / Botuscharov, 1979]. И както си му е редът за този жанр, образецът трябва да започ-

не с предупреждение: „Ако във фолклористиката не се разбира, че се работи със знания, а не с обекти, и не възниква въпросът за система, към която те да бъдат подведени, може да се получи хаос“ [**пак там / *ibid.***, с. 22]. Въпросите за каталогизацията не биха могли да получат задоволително решение, ако не се намери изход от методологически алтернативи, по-дълбоки от „техниката“ на каталогизирането. Такава е алтернативата между времевите възможности на „станалото“ и на „ставащото“ (възможности, които по отношение на музиката развива Леон Москона). Цитираната студия е образец за още нещо: за изпреварващия жест на една научна теза (да обърнем още веднъж внимание на годината – 1979), която би била по-лесно и по-ефективно усвоима в бъдеще, в конкретния случай, когато настъпи ерата на електронните информационни системи.

„Към дефинирането на музикалния фолклор“ [**Ботушаров / *Botuscharov***, 1998] е изследване от онези, които наричаме фундаментални, доколкото поставят основни въпроси за една наука, пръв сред които за фолклористиката е въпросът какво е това фолклор. Привърженик на подхождането към фолклора в модуса на „ставащото“, а не на „станалото“, Ботушаров иска да се справи с неимоверно трудното определяне на движението на самото ставане, защото това е начинът, по който живее фолклорът. Убеждаваме се за пореден път, че колкото по-сложно е едно явление, толкова по-силен е напорът на Ботушаров да го проследи с точно толкова сложна мисъл и достигайки до максимална яснота, да го „съкрати“ до дефиниция. Но отново дефиницията, изразена формулно като  $\Phi = \chi \Pi$ , т.е. увеличаването на всеки един от елементите отляво е свързано със съответното намаляване на другия за запазване на константата отляво, не би го удовлетворила, ако е просто уравнение. И това е така именно заради модуса на ставащото, изискващ индекси за промяната. Тъкмо този модус, а не математическата прецизност сама по себе си, е първият подтик, довел до усложнената формула  $\Phi_{1,2,3} = \chi_{1,2,3} \Pi_{1,2,3}$ .

Като личност Любен Ботушаров не може да бъде сведен до някакъв научен неофил, любопитен към всяка новост, бързащ да я присвои в заниманията си. Разликата е полярна: изкушеният от новото се стреми към придобиване на ловкост в оперирането с него, която да му позволи да го прилага към своето; ръководен от музиката, истинският музикант се стреми да открие не как „новите идеи“ ще паснат върху нея, а има ли в тях музикално захранване, което да им позволи да развият себе си и да се самокоригират. „Новите интегрални методи“, „информационните системи“, „кибернетичните подходи“ и всякакви други лъчове към другоезични светове се устремяват по един непряк път първо към своите вътрешномузикални ресурси и едва след това – към апробирането на така изградения *адекватен* теоретичен апарат в различни „теми“ от музикологията.



Една от темите на живота му е формулирана така: „към дефинирането на музикалния фолклор“. Жизненото в тази тема е предлогът „към“, той е смислопораждащото ядро, взривяващо спокойната методическа разлика между автентичен фолклор и обработка, между събор надпяване и фолклорен ансамбъл, и оголващо невъзможността на едновременното пребиваване в модусите на фолклорно и модерно. И пак това „към“ прави възможно феноменологичното оразличаване между обработката, спадаща към „една фиксираща култура“, и нейното изпяване от народни певци, принадлежащо към „културата на фолклора“, към която „то е автентично“, какъвто е случаят с песента на Красимир Кюркчийски „Пиленце пее“ [Ботушаров / Botuscharov, 1996б, с. 82].

Отново към дефинирането на фолклора се отнася твърдението: „колкото и странно да звучи, една песен с т.нар. „естрадна интонация“ в „общ тон“, която учениците си съчиняват в градинката с китара в ръка, по тип на функциониране (устно разпространение, анонимност и т.н. (...)) принадлежи към фолклорната традиция, докато любимата странджанска песен „Калиманко Денко“ в обработката на Красимир Кюркчийски спада (като развита хорова песен) към професионалното творчество, въпреки че можем да чуем такива песни на фестивали, които са... фолклорни“ [пак там / *ibid.*, с. 81]. Аз не знам дали това твърдение днес още може да звучи странно за някого, но по времето, когато беше изказано, звучеше. Знаем също, че много от нас, за които днес това, а и много други твърдения вече не звучат странно, често не си даваме сметка, че дължим това как те ни звучат, на написаното черно на бяло от Ботушаров или на споделеното от него, когато сме се разхождали заедно по софийските улици.

Предлогът „към“ не само е превърнат в метод, но и са очертани експлицитно ходовете на този метод. Ежедневният ни изказ прехвърля стремежа към подобна експлицитност върху качествата на характера, отличителни за субекта, който го разработва. Улавяме се, че казваме: „Ботушаров ровичка“, „Ботушаров е педантичен“, или: „Защо бе, Любчо, задълбаваш?“, „Защо повдигаш старите въпроси за терминологията, не се ли изяснихте, не се ли разбрахте дали размерите са „неправилни“, или „неравноделни“, дали такива са само размерите, или и метрумите, ритмите и тактовете? Ето тези въпроси той отново разравя в студията си „Стоян Джуджев и терминологията на неравноделността“ [Ботушаров / Botuscharov, 2004]. И прочитайки я, разбираме, че не, не са се изяснили, че неяснотите са зарити. Затова той разравя проблема и разравяйки го, започва отначало – от положението, че структурата на първичните времена в тактовете е част от специфичното времево съотнасяне, присъщо на дадена фолклорна култура. Това положение оба-

че налага ясно да се разграничи „един първосъздаден метатекст, какъвто е този на композитора, от метатекста, какъвто представлява една транскрипция (нотно фиксиране) на един звучащ музикален текст (устна традиция)“ [**пак там / *ibid.***, с. 45]. Сега той вече може да представи аргументи, с които да се противопостави на твърдения, според които концепцията на Стоян Джуджев е построена „от очевидно несъстоятелни предпоставки, но достига до обяснение на съвсем други метроритмични явления“, принадлежащи към системата на композиторската музика (твърдението е на Иван Хлебаров). И да възрази: „Само че това не е така. Концепцията на Джуджев се строи на основата на българския фолклор и има място именно в българския фолклор. Ако тя би могла да се приложи към явления на съвременната професионална музика – толкова по-добре“ [**пак там / *ibid.***, с. 43].

Знае се, че музикалната теория е наука, чието място в делението на знанието е на равнището на особеното. Това са нейните води, в които тя постига успехите си. Както обаче всяко образуване носи вътрешноприсъщата тенденция да надраства своите граници и да надхвърля равнището си, така и на музикалната теория не е чужда склонността да привижда универсалии там, където става въпрос за исторически ограничени или технологично-практически категории. Напомнянето на Любен Ботушаров, че стилът и жанрът са категории на *особеното*, е от методологическа значимост. То, от една страна, стимулира изработването на програмата или алгоритъма на изследването и от друга – осигурява вътрешното разграничение между „стил“ и „жанр“. Използвани за описанието на явления от традиционните култури, те често биват обърквани едно с друго. Още по-проблематично става, когато те биват отнасяни към друга двойка понятия – на формата и съдържанието, – тъй като в музиката отношението между двете открива излаз към ново теоретично море. Проблемът е въведен в статия върху творчеството на съвременни български композитори [**Ботушаров / Botuscharov**, 1980] и е развит в „Стил и жанр при инструменталната народна музика“ [**Ботушаров / Botuscharov**, 1981].

Не мога да откряна страницата от творческата биография на Ботушаров, свързана с класифицирането, систематизирането, каталогизирането и тълкуването на изворите и архивите, без да изпадна в униние. То идва, защото и досега остава нечуто предупреждението му, че всички тези извори и архиви нямат и не могат да имат запазеното си място завинаги, че това място трябва да бъде непрестанно отвоювано, че самите извори се променят от погледа на изследователя, както на знаещия и разбиращия, така и на незнаещия и неразбиращия. Ще призова тук присъстващите да прочетат написаното по този проблем в „Критика на изворите за народната

музикална култура през Възраждането“ [Ботушаров / Botuscharov, 1993], защото това е текст, повдигащ множество въпроси, оглеждащ подводни рифове и посочващ трудности, с които е свързан подстъпът ни към следите на всяко минало.

Само привидно обособен е блокът от статии и студии в музикологичното творчество на Любен Ботушаров, които можем да отделим в рубрика „културологични текстове“. Ще стрешим, ако търсим в тях третиране на теми, неангажирани с фолклора, с неговото „към“-дефиниране, с функционирането му, с живота на фолклора. Статията „Музикалният фолклор и организиращата роля на християнството и исляма“ [Ботушаров / Botuscharov, 1995] изтегля лъчове към три толкова различни свята, че смисловото им въвеждане налага да се намери някакъв общ знаменател. Възприемането на всеки от тях в качеството му на културна система играе ролята на такъв общ знаменател, върху който е допустимо да се говори за взаимоотношения – например при организацията на религиозната година и респективно на традиционната обредна система. А когато под тази методологическа лупа попада една конкретна песен – коледарската „Росица роси“, – се уверяваме, че „досегашното методологическо бръцоловене“ [пак там / *ibid.*, с. 260], както сам иронизира текста си авторът, не е било напразно, защото е изковавало инструмента за разбиране на интонационните и гласовите явления, излъчени от различните културни общности.

Трудността при едновременното спускане на лъчове към такива различни културни общности личи още по-ясно в статията „Отричане и търпимост – две страни на една позиция към музическите празници“ [Ботушаров / Botuscharov, 1996a], навлизаща в проблема за „превеждането на културите“ [пак там / *ibid.*, с. 216]. Диференцирането на типове „преводи“ – чрез снемане и чрез адаптация – позволява на автора да очертае съществената разлика между характерното за християнството „превеждане чрез снемане“ и присъщото на народната култура превеждане „чрез интерпретация на адаптирането“. Оттук той вече може да разгърне възгледа си за позицията към празниците в различните по тип култури с двете страни на тази позиция – отричането и търпимостта.

„Маската и смяната на знака при ритуала“ [Ботушаров / Botuscharov, 1999b] виждам като образцов случай на начина, по който Ботушаров развива семиотичната проблематика, не ограничавайки се до това да прилага изпитани схеми. Тук той въвежда математическата теория на размитите множества, приобщаваща т.нар. лингвистични променливи [пак там / *ibid.*, с. 115]. Кое прави музиката неповторимо средство за онова, което наричаме разбиране, с какво тя е сходна и различна от числото и словесността и каква нередущируема до тях област на разбирането владее? То е същото

онова нейно качество, което дава правото да я наречем „език“. И тук достигаме до една от най-силните идеи на Ботушаров – разграничението между два модуса на съществуване на музиката – „музиката като език“ и „музиката като изкуство“. Това разграничение е отправната точка, от която се открива възможността за прилагането на интуиционистични размити множества [Botuscharov, 1995].

Разграничението между музикален език и музикална литература погрешно може да се схване като похват по аналогия, при който музиката се полага под една лингвистична матрица: „Ние разглеждаме музиката като естествен език и изкуство едновременно, като една първична и една вторична моделираща система (по Ю. Лотман), т.е. като музикален език и музикална литература“ [ibid., p. 77]. Ще успеем да разберем повече идеята на Ботушаров, ако я погледнем от зрителния ъгъл на музиката, понеже *музикален* е стимулт на търсенето, ръководен от въпроса: „Защо ни се налага да подвеждаме музиката под общи схеми на знанието?“. Не е ли заради неопределимата ѝ същност, преливаща всеки път извън теоретичната рамка? И както следва да прави упоритият разум, неотказващ се да я обхване в себе си? Остава ли му нещо друго, освен да нагоди себе си към нея – до там, докдето музикалната неопределимост го допуска – и да изработи понятийност, във възможно най-адекватна степен отразяваща именно тази неопределимост? И не е ли идеята за приложимостта на размитите множества спрямо музикалния език тъкмо такъв научен жест, едновременно покорен към движението, изменчивостта и „ставането“ в музиката, жест, съумял да откликне на въпросната теория с подобаващо достойнство? И напразно ли се сещаме тук за Питагоровото число, което съвсем не е приютената в ума на математика абстракция на съществуващи в света неща?

Въведени в координатната система на теоретично особено то и исторически индивидуалното, новите методи са способни да произведат адекватни понятия, които да опишат преходни явления между различни музикални системи. Такава е гледната точка, от която изпъква проблемът за ладовата съвместимост и това е пътят на въвеждане на методите, по който Ботушаров изобретява понятието „парциална тоналност“ – понятие, което, бидейки в съзвучие с употреби на парциалността в математиката и логиката, в строгия смисъл на музикологията е от проблематиката на композиционните техники [Ботушаров / Botuscharov, 1980]. Парциалната тоналност, обяснява той, „предполага наличието на образувания, в които продължават да действат традиционните сили на йерархизация на тоновете (т.е. да се получават в резултат познати ладови структури), но между тези звукови йерархични полета се осъществява постоянно преосмисляне на взаимоотношенията между техните центрове,

т.е. получава се вторична йерархизация в по-широк мащаб (...) По такъв начин едно дванайсеттоново построение може да бъде както дванайсетстепенна хроматика, възникнала като естественото и логическо разширение на мажора и минора (и много често все още тук са Шьонберг и Албан Берг), така и една парциална тоналност, която е свързана с принципа на модалното изграждане на своите части“ [**пак там / ibid.**, с. 14]. Локализираната в творчеството на Васил Казанджиев и Иван Спасов парциална тоналност, „която в своите епизоди ще крие тонални построения, мелодически решени в интонационните обороти на народността стил“ [**пак там / ibid.**], става по този начин ключ към въпроса за ладовата съвместимост: това, което ухото долавя и интуитивно напипва като органичност, допуска до себе си работата на разума.

Разграничението между музикален език и музикална литература е още и стратегическо. То, от една страна, подготвя почвата за разгръщане на семиотичната проблематика, а от друга – събира плодовете на засятото. На първо място тук е отграничаването на музикалните феномени, принадлежащи към първичната и към вторичната моделираща система. На второ място е разработването на самата музикалноезикова проблематика. В този пункт достигахме до една изключително важна лайтмотивна теза на автора, която гласи: *музиката е не само израз на една ситуация, но тя и формира тази ситуация – когнитивно, емоционално и дейностно* (вж. напр. [**Ботушаров / Botuscharov**, 1995, с. 258]). „Ситуацията“ тук трябва да се разбира не просто във функционално-обреден смисъл, а като „човешка ситуация“ в смисъла на *human condition* на Хана Аренд. Така схваната, ситуацията е семиотичната референция, самото това, което бива означавано. Оттук, на трето място, се открива излаз и към една по-дълбока динамика на отношението между музикален и словесен език (вж. [**Botuscharov**, 1999]). Те не са просто две разклонения, произхождащи от общо праначало, при което единият език развива номинална функция, а другият – сугестивна. Различието се откроява едва когато се изследва спецификата на музикалната функция, двузначността на изразяване/формиране на човешката ситуация, т.е. когато музиката с най-интимните си отношения между мелодически тип и ситуационно-обреден тип зададе задачата, която речево положеното мислене ще има да решава. И на четвърто място, въпросното разграничение (език – литература) е в състояние да внесе ред тогава, когато в обектива попадат явления от различни музикални и културни системи – какъвто е случаят, представен от заглавието „Възможни интонационни връзки между източноправославната музика и фолклора“ [**Ботушаров / Botuscharov**, 1999a]. Авторът призовава към научна предпазливост и предупреждава, че двойствеността на музиката (език и литература)

изисква двойственост и на изследователския подход, че при явления, отнасящи се едно спрямо друго като естетически опозиции, могат да се търсят връзки с методологическа чистота само на езиково равнище, но не на равнището на музиката като литература/изкуство.

Методолог – музикант: Любен Ботушаров пребивава на границата на тези две царства, които никак не съществуват мирно и съвместно. Той има пълното съзнание за Сизифовия труд, съпътстващ извличането от живата музика на идеята за какъвто и да било текст – и първичен, и вторичен. През цялото си творчество той се катери по една, втора, трета пътека, все със своя камък, и ние, вървящи редом, виждаме как успява да го избута нагоре току до близкия връх.

### Литература / Bibliography

**Ботушаров, Любен** (б.г.). Музикалната култура на с. Момина клисура през погледа на Христо Вакарелски. Ръкопис [Botuscharov, Luben (b. g., undated). Muzikalnata kultura na s. Momina klisura prez pogleda na Hristo Vakarelski. Rakopis (typescript)].

**Ботушаров, Любен** (1972). Народните песни в Пазарджишки окръг. – В: *Българска музика*, 1972, № 3, с. 41 – 48 [Botuscharov, Luben (1972). Narodnite pesni v Pazardzhishki okrag. – In: *Balgarska muzika*, 1972, № 1, s. 41 – 48].

**Ботушаров, Любен** (1975). Взаимообусловенность общенаучной методологии и АФА (алгоритмического формализованного анализа). Доклад, изнесен на *Первый Всесоюзный семинар по машинным аспектам алгоритмического формализованного анализа музыкальных текстов, Ереван-Дилижан, 27.X – 1.XI.1975* [Botuscharov, Luben (1975). Vzaimoobuslovlennost' obshtenauchnoi metodologii i AFA (algoritmicheskogo formalizovannogo analiza). Doklad (paper), iznesen na: *Pervyy Vsesoyuznyy seminar po mashinnyy aspektam algoritmicheskogo formalizovannogo analiza muzykal'nykh tekstov, Yerevan-Dilizhan, 27.X – 1.XI.1975*].

**Ботушаров, Любен** (1979). Музикалната фолклористика и информационните системи. – В: *Българско музикознание*, 1979, № 3, с. 18 – 28 [Botuscharov, Luben (1979). Muzikalnata kultura i informatsionnite sistemi. – In: *Bulgarian Musicology*, 1979, № 3, s. 18 – 28].

**Ботушаров, Любен** (1980). Васил Казанджиев, Иван Спасов и фолклорът. – В: *Българска музика*, 1980, № 10, с. 14 – 22 [Botuscharov, Luben (1980). Vassil Kazandjiev, Ivan Spasov i folklorat. – In: *Balgarska muzika*, 1980, № 10, s. 14 – 22].

**Ботушаров, Любен** (1981). Стил и жанр при инструменталната народна музика. – В: *Рostrum на европейските радиостанции*. Ямбол, 1981 [Botuscharov, Luben (1981). Stil i zhanr pri instrumentalnata narodna muzika. – In: *Rostrum na evropeyskite radiostantsii*. Yambol, 1981].

**Ботушаров, Любен** (1993). Критика на изворите за народната музикална култура през Възраждането. – В: *Музикални хоризонти*, 1993, извънреден брой, с. 133 – 139 [Botuscharov, Luben (1993). Kritika na izvorite

za narodnata muzikalna kultura prez Vazrazhdaneto. – In: Musical Horizons, 1993, izvanreden broj, s. 133 – 139].

**Ботушаров, Любен** (1995). Музикалният фолклор и организиращата роля на християнството и исляма. – В: *Културни, исторически и етнополитически отношения между християнството и исляма на Балканите XIV – XV век*. Варна: „Св. Георги Победоносец“, 1995, с. 257 – 263 [Botuscharov, Luben (1995). Muzikalniyat folklor i organizirashтата rolya na hristiyanstvoto i islyama. – In: *Kulturni, istoricheski i etnopoliticheski otnosheniya mezhdu hristiyanstvoto i islyama na Balkanite XIV – XV vek*. Varna: „Sv. Georgi Pobedonosets“, 1995, s. 257 – 263].

**Ботушаров, Любен** (1996а). Отричане и търпимост – две страни на една позиция към музическите празници. – В: *Празници и зрелища в европейската културна традиция през Средновековието и Възраждането*. Варна: Община Варна, 1996, с. 215 – 221 [Botuscharov, Luben (1996). Otrichane i tarpimost – dve strani na edna pozitsiya kam muzicheskite praznitsi. – In: *Praznitsi i zrelishta v evropeyskata kulturna traditsiya prez Srednevekovieto i Vazrazhdaneto*. Varna: Obshtina Varna, 1996, s. 215 – 221].

**Ботушаров, Любен** (1996б). Разковничето е стилът. – В: *Българско музикознание*, 1996, № 4, с. 80 – 84 [Botuscharov, Luben (1996b). Razkovnicheto e stilat. – In: *Bulgarian Musicology*, 1996, № 4, s. 80 – 84].

**Ботушаров, Любен** (1998). Към дефинирането на музикалния фолклор. – В: *Списание на Българската академия на науките*, 1998, № 5 – 6, с. 36 – 38 [Botuscharov, Luben (1998). Kam definiraneto na muzikalniya folklor. – In: *Journal of the Bulgarian Academy of Sciences*, 1998, № 5 – 6, с. 36 – 38].

**Ботушаров, Любен** (1999а). Възможни интонационни връзки между източноправославната музика и фолклора. – В: *Източното православие в европейската култура*. София: Гуторанов, 1999, с. 275 – 279 [Botuscharov, Luben (1999a). Vazmozhni intonatsionni vrazki mezhdu iztochnopravoslavната muzika i folklor. – In: *Iztochnoto pravoslavie v evropeyskata kultura*. Sofia: Gutoranov, 1999, s. 275 – 279].

**Ботушаров, Любен** (1999б). Маската и смяната на знака при ритуала. – В: *Маска и ритуал*. София: НБУ, 1999, с. 114 – 117 [Botuscharov, Luben (1999b). Maskata i smyanata na znaka pri rituala. – In: *Maska i ritual*. Sofia: NBU, 1999, s. 114 – 117].

**Ботушаров, Любен** (2004). Стоян Джуджев и терминологията на неравноделността. – В: *Българско музикознание*, 2004, № 1, с. 41 – 51 [Botuscharov, Luben (2004). Stoyan Djoudjeff i terminologiyata na neravnodelnostta. – In: *Bulgarian Musicology*, 2004, № 1, s 41 – 51].

**Ботушаров, Любен** (2008а). Глас. – В: *Митология на човешкото тяло. Антропологичен речник*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2008, с. 41 [Botuscharov, Luben (2008a). Glas. – In: *Mitologiya na choveshkoto tyalo. Antropologichen rechnik*. Sofia: AI “Prof. Marin Drinov”, 2008, s. 41].

**Ботушаров, Любен** (2008б). Свирач. – В: *Митология на човешкото тяло. Антропологичен речник*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2008, с. 343 – 345 [Botuscharov, Luben (2008b). Svirach. – In: *Mitologiya na choveshkoto tyalo. Antropologichen rechnik*. Sofia: AI “Prof. Marin Drinov”, 2008, s. 343 – 345].

**Ботушаров, Любен** (2011). Музикален фолклор. – В: *Енциклопедия Пазарджик*. Пазарджик, 2011, с. 332 – 333 [Botuscharov, Luben (2011). Muzikalen folklor. – In: *Entsiklopediya Pazardzhik*. Pazardzhik, 2011, s. 332 – 333].

**Botuscharov, Ljuben** (1999). Der semantische Dreieck und einige Auffassungen in der Wiener Musikwissenschaft. – In: *Bulgarian Musicology*, 1999, № 2, S. 157 – 162.

**Botuscharov, Luben** (1995). The Applicability of the Intuitionistic Fuzzy Sets Approach to Musical Language. – In: *NIFS (Notes on Intuitionistic Fuzzy Sets)*, 1995, № 1, p. 77 – 78.

## About the Paths That Converge at the Summit: On Luben Botuscharov (1938 – 2023)

*Kristina Yanova*

This text was presented as a report at a conference in homage to the 75<sup>th</sup> anniversary of the distinguished Bulgarian musical folklorist Luben Botuscharov. In 2023, a special section of the *Bulgarian Musicology Journal* was meant to mark his 85<sup>th</sup> birthday. However, his passing altered the dedication, and now it stands in memory of our dear colleague, whose work – illuminated by vast knowledge and insightful thought – will live on and continue to further inseminate the manifold scientific fields developed by him. Luben Botuscharov’s entire musicological oeuvre is connected with constructing a perspective on folklore. This is a process in which the musicologist sets himself up in such a way as to be called a “folklorist” in the fullest sense of the word. This sense encompasses multi-layered aspects, ranging from field researcher to theorist. Among them, the primary one is the aspect that defines Botuscharov as a methodologist. The path he follows (whether concentrating on a specific phenomenon or delving into a theoretical subject of the highest order) and the path towards which he directs others always commence with the music itself whose specifics (be it characteristic of a particular place in folk culture or pertaining to a given composer within the professional realm) he is “listening into”. The report explores a small part of Botuscharov’s research, revealing his immense contributions to the science of folklore.

**Keywords:** *Luben Botuscharov, musicology, ethnomusicology, musical folkloristics, methodology*

**Prof. Kristina Yanova, DSc,**  
Music Department, Institute of Art Studies,  
Bulgarian Academy of Sciences;  
e-mail: yanovak@abv.bg



## Между музикалната фолклористика и етномузикологията

Любен Ботушаров

*Бележка от редактора:* Текстът, който следва, е изнесен от Любен Ботушаров на 10 декември 2015 по време на Юбилейната кръгла маса „Етномузикология между два века“, организирана от секция „Етномузикология и етнохореология“ в Института за етнология и фолклористика с Етнографски музей – БАН и посветена на годишнините на Николай Кауфман, Ружа Нейкова и Наталия Рашкова. Когато планирахме нашия тематичен блок като честване на собствената му 85-годишнина и се обърнахме към него с молба да предостави своя статия, от многобройните си непубликувани материали той избра именно този. За съжаление, няхахме възможност да подготвим редакционно заедно с автора неговия доклад. Публикуваме го в оригиналния му вид и единствената добавка, която сме си позволили за по-голяма информативност, са редакторските бележки под линия, конкретизиращи препратки (скрити и явни) към различни публикации.

Когато постъпих в Института за музика с музей<sup>1</sup>, се водех музикален фолклорист, после станах етномузиколог, а се пенсионирах като музикален антрополог. В Института дойдох по покана на Николай Кауфман, на когото оставам задължен за научните импулси и грижите му за мен. Изтъквам съм неговата целенасоченост. Той идваше при мен винаги с конкретни предложения – да напиша статия или да обработя песен, – особено когато му исках пари назаем. Имаше обичай, когато някой получи хонорар, да черпи. Той най-често черпеше („много хора хаир от него са видели“, ще каже Розалия Бикс<sup>2</sup>). И Кауфман беше тогава музикален фолклорист. Сега чета в съобщението на ИЕФЕМ за юбилейната кръгла маса, че и той е станал

<sup>1</sup> Любен Ботушаров постъпва в Института за музика през 1971 година.

<sup>2</sup> [Бикс / Віх, 1999, с. 12].

етномузиколог като другите две колежки, чиито кръгли годишнини чествахме, но техните приноси са в „музикалнофолклорната наука“.

По онова време Стоян Джуджев („професор Джуджев“) разясняваше разликата между музикална етнография и музикална фолклористика и т.н. В IV том на неговата „Теория на българската народна музика“<sup>3</sup> (1961) не се говори още за етномузикология. Томът има заглавие „Общи въпроси на музикалната етнография“. Но в том I на излязлата през 1970 като учебник „Българска народна музика“<sup>4</sup>, част първа, която отговаря на IV том на „Теория“-та, се нарича вече „Етномузикология“. Споменава се за Яап Кунст (Jaap Kunst – „Джап“ при Джуджев и по-късно при Светлана Захариева) и смяната на термина „сравнително музикознание“. Иван Качулев пише в „Известия на Института за музика“ (1967) за приносите в „етнографско-музиколожкото (...) изследване на народните музикални инструменти“<sup>5</sup>, като почти в същия текст от 1970<sup>6</sup> (в „Проблеми на българския фолклор“) изследването е вече „етномузиколожко“.

Всъщност Яап Кунст има предвид също музикална етнография (през 2011 година в Мюнхен аз най-после си дадох труда да прочета книгата му<sup>7</sup>, всички се позовават само на цитирания; оказа се, че и Наталия Рашкова я е чела, не зная по какви канали е стигнала до нея). Той използва английската форма на френското l'ethnomusicologie, както е употребено от Шарл ван ден Борен (Charles van den Borren) за обозначаване на учебната дисциплина в Белгия (пак според книгата на Яап Кунст); в Германия е Musikethnologie. Кунст извършва една неправомерна подмяна на термина, който той смята все пак за оригинален – сравнително музикознание, което не се забелязва. Причината е в обръщането на доминантите при недостатъчно познаване на позицията на Ерих Мориц фон Хорнбостел (Erich Moritz von Hornbostel). Още в своя програмен доклад от 1905<sup>8</sup> Фон Хорнбостел обяснява с примери, че става дума за систематично (= теоретично) музикознание и че терминът е избран въз основа на метода, както при дисциплините, които решават класификационни и генетични задачи. Събирането и обработването на материала, от който сравнителното музикознание се нуждае, е според него повече в компетенцията на етнологите, отколкото на музикалните изследователи. Това, че и самият той извършва дейности като музикален етнолог, премества акцентите. Както и обратно: Гвидо Адлер (Guido Adler,

<sup>3</sup> [Джуджев / Djoudjeff, 1961].

<sup>4</sup> [Джуджев / Djoudjeff, 1970].

<sup>5</sup> [Качулев / Kachulev, 1967, с. 29].

<sup>6</sup> [Качулев / Kachulev, 1972].

<sup>7</sup> [Kunst, 1950].

<sup>8</sup> [Hornbostel, 1905].

1885<sup>9</sup>) вижда задачите на сравнителното музикознание заради етнографски цели. Но когато при настъплението на нацистите в Германия Хорнбостел се опитва да спаси сравнителното музикознание в Америка (главно чрез Чарлс Сийгър, Charles Seeger, и основаните за целта общества), той се сблъсква отново с неразбирането на една културна антропология, за която е добре дошъл терминът на Яап Кунст.

Не става дума за названията на дисциплините. Етнологът Леви-Строс пише „Структурна антропология“ (1958) и обяснява, че „етнологията е приблизително това, което в англосаксонските страни се нарича социална и културна антропология“<sup>10</sup>. Става дума за определянето на предмета. На нас ни е известно, че термините се променят с времето, известна ни е тезата за научните революции и смяната на парадигмите на Кун<sup>11</sup>, знаем „Археология на знанието“ на Фуко<sup>12</sup> и определението му за дисциплините, знаем, че може да има огромна номенклатура от дисциплини със сродно поле (например онези с *етно*-). Редица неща можем да намерим в „Дисциплинарна структура на социологията“ на Георги Фотев<sup>13</sup>, включително за връзките между етнология, антропология и социология – не могат да се преразкажат за няколко минути стотици, дори хиляди страници.

Що се отнася до полето на етномузикологията, то бих насочил към реферирането в списание „Българско музикознание“ от Светлана Захариева на основни източници от библиотеката на Института за музикознание<sup>14</sup>: „Ethnomusicology. History, Definitions, and Score“<sup>15</sup> – сборник от публикувани вече на разни места статии, както и двата тома, съставени от Хелън Майърс – „Ethnomusicology“. 1. An Introduction“; 2. „Ethnomusicology. Historical and Regional Studies“, излезли в поредицата „The New Grove Handbooks in Music“<sup>16</sup>. И тях няма как да преразкажа. Ще отбележа само две неща: заставането преди всичко на позицията на Алан Мериам, който дефинира ет-

<sup>9</sup> [Adler, 1885].

<sup>10</sup> Вж. [Lévi-Strauss, 1968]. Като година на създаване на текста на „Структурална антропология“ се посочва 1958. Точният превод на цитата в българското издание е: „... етнологията съответства приблизително на това, което се разбира в англосаксонските страни (където терминът етнология излиза от употреба) като социална и културна антропология“ ([Леви-Строс / Lévi-Strauss, 2015, с. 13]).

<sup>11</sup> В България книгата на Томас Кун идва първо с руското издание [Кун / Kuhn, 1977]. На български излиза през 2016 в превод на Иванка Томова, публикувана от издателство „Изток-Запад“ [Кун / Kuhn, 2016].

<sup>12</sup> [Фуко / Foucault, 1996].

<sup>13</sup> [Фотев, 2006].

<sup>14</sup> Сега Институт за изследване на изкуствата.

<sup>15</sup> [Shelemay, 1992].

<sup>16</sup> [Myers, 1992; Myers, 1993].

номузикологията като „the study of music in culture“ (1960<sup>17</sup>), дори „as culture“ (1973<sup>18</sup>) и схващането на „етно“ като „културно чуждото“, както го приемат и днес етнологите (впрочем такава употреба има и на старогръцки, за своето се предпочита demos). Разбира се, тук възникват множество проблеми: за т.нар. Sapir-Whorf хипотеза и културния релативизъм, който днес се смята за изживян; за дебата emic и etic (по Кенет Пайк<sup>19</sup>) и различията при изследване на своята и чуждата култура (питал съм внедрен изследовател ли е Христо Вакарелски в културата на родното си село) – американците не употребяват „етномузикология“ при изследване на собствената фолклорна култура; за поставянето на човека в центъра на една култура, в която той е анонимен (още за Кръобер – „антропологията се занимава не с конкретните хора като такива, а с хора в групи“) и т.н. При модните днес разни антропологии съществува опасност от снобско невежество.

Двойствеността на обекта на изследване изисква различни полета. Разглеждал съм фолклора като съвкупност от една практическа (П), определяща социалната програма, част от културата, и една художествена страна (Х): Ф=П.Х. От приемането по дефиниция на фолклора онтологически (като същностна наличност) за единица следва, че двата компонента са обратнопропорционални. По определение фолклорът в случая е един. Но погледнато културноисторически, различните отношения (пропорции) между утилитарното и художественото водят до различни „фолклори“.

Нашият стремеж към „етномузикология“ целеше научно движение от един музикологически аспект през изучаването на музиката в целостността на традиционната култура до силна културно-антропологическа позиция. Когато през 1976 година се запознах с Наталия Рашкова, тя трябваше да има учебна практика в Института и аз трябваше да ѝ подсигурия занимания. След няколко дешифриции ние не я въведохме нито в музикалната фолклористика, нито в етномузикологията, а ѝ дадохме да надписва на пишеща машина формуляри за документацията на предстоящия събор в Копривщица (не зная доколко съм ѝ станал несимпатичен). Тя защити дисертация<sup>20</sup>, в която имаше и формализация на музикалната информация, и сравнение, и лазарски песни. По-късно се появиха и етнологските изследвания, набезите към Унгария и Од-

<sup>17</sup> [Merriam, 1960].

<sup>18</sup> Merriam, Alan P. „Ethnomusicology is the study of music as culture“. Unpublished thoughts, 1973. Такава е препратката на самия Мериам в [Merriam, 1977].

<sup>19</sup> [Pike, 1954].

<sup>20</sup> [Рашкова / Rashkova, 1987].

рин<sup>21</sup>. Ружа Нейкова започна като че ли повече с музиката в целостта на културата (пак с лазаруване)<sup>22</sup>. Бях нашарил автореферата ѝ с въпросителни. Така както приятелски си пиехме кафето, съм бил безмилостно критичен към нея. Но тя не забрави и музиковедския поглед дори и когато стигна при калашите<sup>23</sup>.

Двойствената природа на традиционната музика изисква изследванията на нейните феномени да се съобразяват не само с двата аспекта на разглеждане, но да отчитат всеки път рефлексията им. При внимателно виждане в работата и на тримата юбиляри и при добро желание човек би могъл да намери всякакви дисциплинарни аспекти, постигнати при разпъването между музикалната фолклористика и етномузикологията.

### Литература / Bibliography

**Бикс, Розалия** (1999). Четири от десетилетията на улица „Кракра“. – В: *Българско музикознание*, 1999, № 4, с. 10 – 19 [Bix, Rozalia (1999). Chetiri ot desetiletiyata na ulitsa „Kraakra“. – In: *Bulgarian Musicology*, 1999, № 4, s. 10 – 19].

**Джуджев, Стоян** (1961). Теория на българската народна музика. Т. 4. Общи въпроси на музикалната етнография. София: Наука и изкуство, 1961 [Djoudjeff, Stoyan (1961). Teoriya na balgarskata narodna muzika. T. 4. Obshti vaprosi na muzikalnata etnografiya. Sofia: Nauka i izkustvo, 1961].

**Джуджев, Стоян** (1970). Българска народна музика. Т. 1. София: Наука и изкуство, 1970 [Djoudjeff, Stoyan (1970). Balgarska narodna muzika. T. 1. Sofia: Nauka i izkustvo, 1970].

**Качулев, Иван** (1967). Научни приноси в областта на народните инструменти и народната инструментална музика. – В: *Известия на Института за музика*, 12, 1967, с. 29 – 34 [Kachulev, Ivan (1967). Nauchni prinosi v oblastta na narodnite instrumenti i narodnata instrumentalna muzika. – In: *Izvestiya na Instituta za muzika*, 12, 1967, s. 29 – 34].

**Качулев, Иван** (1972). Проблеми и постижения в проучването на народните инструменти и инструменталната музика в България. – В: *Проблеми на българския фолклор. Доклади и изследвания*. София: БАН, 1972, с. 201 – 208 [Kachulev, Ivan (1972). Problemi i postizheniya v prouchvaneto na narodnite instrumenti i instrumentalnata muzika v Bulgaria. – In: *Problemi na balgarskiya folklor. Dokladi i izsledvaniya*. Sofia: BAS, 1972, s. 201 – 208].

**Кун, Томас** (1977). Структура научных революций. Москва: Прогресс, 1977 [Kuhn, Thomas (1977). *The Structure of Scientific Revolutions*. Moskva: Progress, 1977].

<sup>21</sup> Тази изследователска линия в работата на Наталия Рашкова е отразена в редица нейни публикации. Вж. напр. [Рашкова / *Rashkova*, 2002; Рашкова / *Rashkova*, 2012; Рашкова / *Rashkova*, 2015] и др.

<sup>22</sup> [Нейкова / *Neukova*, 1989].

<sup>23</sup> [Нейкова / *Neukova*, 2017].

**Кун, Томас** (2016). Структурата на научните революции. София: Изток-Запад, 2016 [Kuhn, Thomas (2016). The Structure of Scientific Revolutions. Sofia: Iztok-Zapad, 2016].

**Леви-Строс, Клод** (2015.) Структурална антропология. Т. 1. София: Издателство „Захарий Стоянов“, 2015 [Lévi-Strauss, Claude (2015.) Structural Anthropology. Т. 1. Sofia: Izdatelstvo „Zahariy Stoyanov“, 2015].

**Нейкова, Ружа** (1989). Културно-исторически проблеми на българската обредна система – лазаруване в Югозападна България. София: Институт за изкуствознание, 1989, дисертация, ръкопис [Neykova, Ruzha (1989). Kulturno-istoricheski problemi na balgarskata obredna sistema – lazaruване v Yugozapadna Bulgaria. Sofia: Institute of Art Studies, 1989, disertatsiya, rakopis].

**Нейкова, Ружа** (2017). Калашите – последният залез в Хиндукуш. София: Фосфорус, 2017 [Neykova, Ruzha (2017). Kalashite – posledniyat zalez v Hindu Kush. Sofia: Fosforus, 2017].

**Рашкова, Наталия** (1987). По някои проблеми на отношението между песенния фолклор на Североизточна и Югоизточна България. София: Институт за фолклор, 1987, дисертация, ръкопис [Rashkova, Natalia (1987). Po nyakoi problemi na odnoshenieto mezhdru pesenniya folklor na Severoiztochna i Yugoiztochna Bulgaria. Sofia: Institute of Folklore, 1987, disertatsiya, rakopis].

**Рашкова, Наталия** (2002). Фолклорната музика в културата на българската общност в Словакия. – В: *Фолклорът в корените на съвременната култура. Годишни научни четения по хуманитаристика*. Бургас, 2002, с. 107 – 111 [Rashkova, Natalia (2002). Folklorната muzika v kulturata na balgarskata obshtnost v Slovakia. – In: *Folklorat v korenite na savremennata kultura. Godishni nauchni cheteniya po humanitaristika*. Burgas, 2002, s. 107 – 111].

**Рашкова, Наталия** (2012). Ритуализация на родовия спомен (по родните места на бежанците от Източна Тракия). – В: *Културни наследства – политически залози и реконструирани на територии*. София: НБУ, 2012 [Rashkova, Natalia (2012). Ritualizatsiya na rodoviya spomen (po rodnite mesta na bezhantsite ot Iztochna Trakia). – In: *Kulturni nasledstva – politicheski zalozii i rekonstruirane na teritorii*. Sofia: NBU, 2012].

**Рашкова, Наталия** (2015). Биографични разкази за градинарството в Унгария. Етнокултурни измерения. – В: *Стопански миграции, институции и организационен живот на българите в диаспора*. София: Арка, 2015, с. 25 – 35 [Rashkova, Natalia (2015). Biografichni razkazi za gradinarstvoto v Hungary. Etnokulturni izmereniya. – In: *Stopanski migratsii, institutsii i organizatsionen zhivot na balgarite v diaspora*. Sofia: Arka, 2015, s. 25 – 35].

**Фотев, Георги** (2006). Дисциплинарна структура на социологията. София: Изток-Запад, 2006 [Fotev, Georgi (2006). Distiplinarna struktura na sotsiologiyata. Sofia: Iztok-Zapad, 2006].

**Фуко, Мишел** (1996). Археология на знанието. София: Наука и изкуство, 1996 [Foucault, Michel (1996). L'Archéologie du savoir. Sofia: Nauka i izkustvo, 1996].

**Adler, Guido** (1885). Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. – In: *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, 1885, № 1, S. 5 – 20.

**Hornbostel, Erich Moritz von** (1905). Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft. – In: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, 7, 1905, № 3, S. 85 – 97.

**Kunst, Jaap** (1950). *Musicologica: A Study of the Nature of Ethnomusicology, Its Problems, Methods, and Representative Personalities*. Amsterdam: Indisch Instituut, 1950.

**Lévi-Strauss, Claude** (1968). *Structural Anthropology*. Allen Lane, The Penguin Press, 1968.

**Merriam, Alan** (1960). Ethnomusicology: A Discussion and Definition of the Field. – In: *Ethnomusicology*, 4, 1960, No. 3, pp. 107 – 114.

**Merriam, Alan** (1977). Definitions of “Comparative Musicology” and “Ethnomusicology”: An Historical-Theoretical Perspective. – In: *Ethnomusicology*, 21, 1977, No. 2, pp. 189 – 204.

**Myers, Hellen**, Ed. (1992). *Ethnomusicology. An Introduction*. MacMillan Press, 1992.

**Myers, Hellen**, Ed. (1993). *Ethnomusicology. Historical and Regional Studies*. MacMillan Press, 1993.

**Pike, Kenneth L.** (1954). *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. Preliminary edition. Glendale, CA: Summer Institute of Linguistics, 1954.

**Shelemay, Kay Kaufman**, Ed. (1992). *Ethnomusicology. History, Definitions, and Scope: A Core Collection of Scholarly Articles*. New York: Routledge, 1992.

## Between Musical Folkloristics and Ethnomusicology

*Luben Botuscharov*

This text was read by Luben Botuscharov on December 10, 2015 during the Anniversary Round Table “Ethnomusicology Between Two Centuries”, organized by the “Ethnomusicology and Ethnochoreology” Section at the Institute of Ethnology and Folklore Studies with Ethnographic Museum – BAS and was dedicated to the anniversaries of Nikolay Kaufman, Ruzha Neikova, and Natalia Rashkova. While we were planning our thematic block to celebrate his own 85<sup>th</sup> birthday and approached him to submit his article, he chose precisely this one from among his many yet unpublished materials. The paper presents (in the author’s typical scientifically-styled synthesized form) his stance on the problems related to defining the subject fields of scientific disciplines, such as ethnomusicology, musical anthropology, and musical folkloristics – both from a historical perspective and as it is today in Bulgaria.

**Keywords:** *ethnomusicology, musical folkloristics, ethnology, cultural anthropology, musical anthropology*

## ГОДИШНИНИ ANNIVERSARIES

### Елисавета Вълчинова-Чендова, списание „Българско музиковзнание“ и българското музиковзнание

*Горица Найденова\**

**Резюме:** Работата върху настоящия брой на списание „Българско музиковзнание“ за 2024 година съвпадна със 70-годишнината на проф. д.н. Елисавета Вълчинова-Чендова. Това е и първата книжка от 17 години насам, в която тя не е главен редактор на списанието. Статията е опит за представяне на личното и научното присъствие на проф. Вълчинова в българското музиковзнание и музикологичната ни общност от последните десетилетия и на значимостта им за постигането на днешния облик на списание „Българско музиковзнание“.

**Ключови думи:** *Елисавета Вълчинова-Чендова, музиковзнание, музикална история, композиторско творчество, „Българско музиковзнание“*

Работата върху настоящия първи брой на „Българско музиковзнание“ за 2024 година съвпадна със 70-годишнината на проф. Елисавета Вълчинова-Чендова. Това е и първата книжка от 17 години насам (общо 68 книжки, някои – сдвоени), в която тя не е главен редактор на списанието. И двата повода не само предполагат, а и изискват да обърнем поглед назад с благодарност и да осъзнаем,

---

\* Проф. д-р Горица Найденова – сектор „Музика“, Институт за изследване на изкуствата, Българска академия на науките; Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“; e-mail: goritzanaidenova@abv.bg



че Елисавета Вълчинова-Чендова е една епоха в историята на списанието, чиято значимост тепърва ще осмисляме. И да видим как днешният облик на „Българско музикознание“ е предопределен от собствената ѝ научна широта и от характера на присъствието ѝ в музикологичната общност; от нейните лични мисии в тази общност.

Може би най-важната от тях е свързана с усещането за приемственост. Всички сме чували от нея множество истории за нейните (и нашите) предшественици в Института и сме се удивлявали на способността ѝ да цени техните научни, духовни или просто организационни постижения в реалните им измерения. Множеството тематични блокове или дори отделни публикации в списанието, посветени на годишнини (на Райна Кацарова, Елена Стоин, Елена Тончева, Розалия Бикс, Светлана Захариева, Светлана Куюмджиева, Анна Илиева), са израз именно на това.

Следващата мисия на проф. Вълчинова е удържането на приемствеността в плана на „сегашното“. Тя се изявява в постоянното търсене на свързващите нишки между музиколозите в многото фази на настоящето и в непрестанния стремеж към активизирането на разговора между тях. Институционалните позиции на Елисавета Вълчинова-Чендова в Института и в Нов български университет безспорно бяха и са важен инструмент за установяване на научни контакти. Особено място обаче тук има ангажираността ѝ в продължаването на делото (почти равностойно на саможертва) на Елена Тончева за връщането на музиколозите в Съюза на българските композитори (СБК) след отлъчването им в началото на 90-те години на XX век. Създаването на секция „Музиколози“ в СБК и закрепването ѝ като неутрална, равноотдалечена от всички институции, са необходими като възможност за приобщаването и взаимното четене на нейните членове, за подкрепата и стимулирането им към научно израстване във всички смисли. Освен това – за поддържане на актуална и пълна информация за тяхното развитие и интереси. Именно такава е общата нагласа на Елисавета Вълчинова-Чендова към колегите ѝ и тя доведе и до промяна в мисията на ръководеното от нея „Българско музикознание“ – кръгът от автори значително се отвори и от орган на музиколозите в Института за изследване на изкуствата списанието се превърна в широка платформа за диалог между изследователи от всички сродни институции в България и в чужбина.

Тази промяна беше извънредно важна за удържането и дори разширяването на тематичния обхват на списанието. Зададен още при създаването му поради разностранните проблеми, върху които работят тогава учените в Института за музикознание, той би бил много труден за запазване при все по-сериозното свиване на тази

общност. В това отношение обаче значение имат не само контактите и актуалната информираност на проф. Вълчинова. Определящ тук е собственият ѝ научен кръгзор – разбира се, изграден в научната среда на Института<sup>1</sup>. Началните ѝ стъпки са в детайлно старателната работа в архиви, чието осмисляне кристализира в първата ѝ монография – „Градската традиционна инструментална практика и оркестровата култура в България: средата на XIX – края на XX век“<sup>2</sup>. Представената там фактология, проникателно изведените исторически „ядра“ и проблемни тенденции правят тази книга една от най-цитираните от изследователи с различна специализация – към музикалната история, към актуалната музикална култура и към обекти на етномузикологията. От изследването на този период във фокус и до днес за нея остават проблемите на духовите оркестри<sup>3</sup>, въпросът за приноса на чешките капелмайстори в България<sup>4</sup> и последователната грижа към архива, делото и творчеството на Петко Стайнов<sup>5</sup>.

Междувременно обаче работата върху ранните етапи на музикалната ни история заостря вниманието ѝ към въздействието на социалната функция на дадено явление върху собствените му музикални характеристики<sup>6</sup> и това е пътека, по която проф. Вълчинова достига до другата своя голяма тема – композиторското творчество на съвременността. (Всъщност е само една от пътеките – друга е работата в екипа на ръководените от Любомир Кавалджиев проекти на Изследователската група „Музикална култура и информация“ в Института, насочени към проблемите на моделирането и на създаването на информационни бази данни в края на 90-те години на XX и в началото на XXI век). Първият резултат е единствената и до днес и използвана в сайта на СБК „Енциклопедия Български композитори“<sup>7</sup>. Другият научен резултат е в посоката към извеждането на жанрови модели в творчеството на композиторите от последната трета на XX век<sup>8</sup>, към полето на Новата музика и свързаните с нея терминологични търсения<sup>9</sup>. Всичко това, съчетано с личния пиетет

<sup>1</sup> Елисавета Вълчинова постъпва в Института за музикознание през 1982.

<sup>2</sup> [Вълчинова-Чендова / Valchinova-Chendova, 2000a].

<sup>3</sup> [Вълчинова / Valchinova, 1982; Вълчинова-Чендова / Valchinova-Chendova, 1999].

<sup>4</sup> [Вълчинова / Valchinova, 1981; Вълчинова-Чендова / Valchinova-Chendova, 2000б; 2009в; 2012в] и други.

<sup>5</sup> Изразени както в редица собствени публикации, така и в съставителството на сборници с документи. Вж. [Вълчинова-Чендова / Valchinova-Chendova, 1997; 2009а; 2012а; 2013а; 2016; 2017] и други.

<sup>6</sup> Вж. напр. [Вълчинова-Чендова / Valchinova-Chendova, 1993; 2001; 2011].

<sup>7</sup> [Вълчинова-Чендова / Valchinova-Chendova, 2003].

<sup>8</sup> [Вълчинова-Чендова / Valchinova-Chendova, 2004].

<sup>9</sup> [Вълчинова-Чендова / Valchinova-Chendova, 2005; 2006; 2008б].

на проф. Вълчинова към фигурата на композитора и към същината на неговата работа, я доведе до потъване в музиката на „нейните“ композитори Румен Бальозов<sup>10</sup>, Димитър Христов<sup>11</sup>, Владимир Панчев<sup>12</sup> и Георги Арнаудов<sup>13</sup>. А в стремежа си към следващо ниво на концептуализация тя досегна най-актуалните развития в музикознанието като цяло и се съсредоточи предано в музиката като плод на композиторското съзнание през словото на последните трима. Така в най-новата си монография тя строи собствен изследователски модел, центриран около изведения от нея концепт „нова звукова сетивност“<sup>14</sup>.

Цялото това ветрило от теми и обекти (от средата на XIX век до наши дни – при това поддържани постоянно „в знаниева наличност“), видове музикологична работа (от пряк досег с архиви и партитури до различни нива на концептуализация) и търсения (на систематизиращо и терминологично ниво) на Елисавета Вълчинова-Чендова рефлектира и върху работата ѝ за „Българско музикознание“. От една страна – в постоянното осъзнаване на необходимостта от специализирана компетентност и в привличането на водещи учени от различни области на музикознанието в редакционната работа. От друга страна – в откритостта на списанието към различни тематични и проблемни полета, в толерантността към разнопосочни и понякога противоречащи си възгледи. От трета – в постигането на понякога невъзможния баланс между уважението към авторската теза и изискването тя да бъде представена убедително. От четвърта – в обединяването на вниманието около тема или в провокирането на дискусия по важни, належащи проблеми в музикознанието. Достатъчно е да се споменат тематичните книжки, посветени на годишнини на композитори (Димитър Ненов, Любомир Пипков, Петко Стайнов, Лазар Николов, Константин Илиев, Александър Райчев, Димитър Христов), броевете „Музика и медии“, „Музика и социализъм“, „Пандемия и музикална култура“ и др. Специална тежест сред тях имат трите броя „Идея – понятие – термин“, публикувани през пет години поради извънредния интерес на автори и читатели. Задължително трябва да спомена и практиката на извънредните издания – научни монографии, научноприложни текстове, свързани с архивите на Института, или сборници с доклади от музикологични форуми (повечето в полето на музикалната медиевистика).

<sup>10</sup> [Вълчинова-Чендова / Valchinova-Chendova, 2008a].

<sup>11</sup> [Вълчинова-Чендова / Valchinova-Chendova, 2009б; 2013б].

<sup>12</sup> [Вълчинова-Чендова, Найденова / Valchinova-Chendova, Naydenova, 2008; Вълчинова-Чендова / Valchinova-Chendova, 2012б].

<sup>13</sup> [Вълчинова-Чендова / Valchinova-Chendova, 2014; 2018].

<sup>14</sup> [Вълчинова-Чендова / Valchinova-Chendova, 2019].

Всичко това, съчетано с безкомпромисна възискателност към съдържанието и оформлението на публикуваните текстове на всички нива – от научната представителност и приносите до граматическата и пунктуационната точност – направи от „Българско музикознание“ най-цитираното българско музикологично периодично издание. Независимо от все по-намаляващата ни колегия в България и от появилите се „конкурентни“ издания, то продължи да бъде еталон за музикологичната периодика у нас във всяко едно отношение.

Защото проф. д.н. Елисавета Вълчинова-Чендова превърна „Българско музикознание“ в мисия. В нейното слово то винаги е с главна буква – Списанието.

Благодарим – и на многая лета!

### Литература / Bibliography

**Вълчинова, Елисавета** (1981). Чешките капелмайстори и приносът им в развитието на българската музикална култура. – В: *Българско музикознание*, 1981, № 4, с. 53 – 68 [Valchinova, Elisaveta (1981). Cheshkite kapelmaystori i prinosat im v razvitiето na balgarskata muzikalna kultura. – In: *Bulgarian Musicology*, 1981, № 4, s. 53 – 68].

**Вълчинова, Елисавета** (1982). За репертоара на военните духови оркестри в България и мястото на българското музикално творчество в него. – В: *Българско музикознание*, 1982, № 3, с. 66 – 71 [Valchinova, Elisaveta (1982). Za repertoara na voennite duhovi orkestri v Bulgaria i myastoto na balgarskoto muzikalno tvorchestvo v nego. – In: *Bulgarian Musicology*, 1982, № 3, s. 66 – 71].

**Вълчинова-Чендова, Елисавета** (1993). Музикално-съчинителска дейност от средата на XIX век или инструменталната практика от европейски тип в българската възрожденска музикална култура. – В: *Българско музикознание*, 1993, № 2, с. 38 – 43 [Valchinova-Chendova, Elisaveta (1993). Muzikalno-sachinitelska deynost ot sredata na XIX vek ili instrumentalnata praktika ot evropeyski tip v balgarskata vazrozhdenska muzikalna kultura. – In: *Bulgarian Musicology*, 1993, № 2, s. 38 – 43].

**Вълчинова-Чендова, Елисавета** (1997). „Тракийски танци“ – художествен еталон и фолклорен код. – В: *Българско музикознание*, 1997, № 3, с. 37 – 42 [Valchinova-Chendova, Elisaveta (1997). „Trakiyski tantsi“ – hudozhestven etalon i folkloren kod. – In: *Bulgarian Musicology*, 1997, № 3, s. 37 – 42].

**Вълчинова-Чендова, Елисавета** (1999). Хората на Дико Илиев (към проблема „наше-чуждо“ в музикалната култура на Балканите). – В: *Българско музикознание*, 1999, № 1, с. 71 – 80 [Valchinova-Chendova, Elisaveta (1999). Horata na Diko Iliev (kam problema „nashe-chuzhdo“ v muzikalnata kultura na Balkanite). – In: *Bulgarian Musicology*, 1999, № 1, s. 71 – 80].

**Вълчинова-Чендова, Елисавета** (2000а). Градската традиционна инструментална практика и оркестровата култура в България: средата на XIX – края на XX век. София: Пони; ИИЗк, 2000 [Valchinova-Chendova, Elisaveta (2000a). Gradskata traditsionna instrumentalna praktika i orkestrovata kultura v Bulgaria: sredata na XIX – kraia na XX vek. Sofia: Poni; IAS, 2000].

**Вълчинова-Чендова, Елисавета** (2000б). Чешките музиканти и българската музикална култура (средата на XIX век – 20-те години на XX век). – В: *Homo bohemicus* 7, 2000, № 1, с. 36 – 43 [Valchinova-Chendova, Elisaveta (2000b). Cheshkite muzikanti i balgarskata muzikalna kultura (sredata na XIX vek – 20-te godini na XX vek). – In: *Homo bohemicus* 7, 2000, № 1, s. 36 – 43].

**Вълчинова-Чендова, Елисавета** (2001). Трудността да не бъдеш самия себе си (сценични и репертоарни превъплъщения на сватбарските оркестри и балканската традиционна инструментална практика). – В: *Българско музикознание*, 2001, № 2, с. 118 – 127 [Valchinova-Chendova, Elisaveta (2001). Trudnostta da ne badesh samiya sebe si (stsenichni i repertoarni prevaplashteniya na svatbarskite orkestri i balkanskata traditsionna instrumentalna praktika). – In: *Bulgarian Musicology*, 2001, № 2, s. 118 – 127].

**Вълчинова-Чендова, Елисавета** (2003). Енциклопедия Български композитори. София: СБК, 2003 [Valchinova-Chendova, Elisaveta (2003). Encyclopaedia of Bulgarian Composers. Sofia: UBK, 2003].

**Вълчинова-Чендова, Елисавета** (2004). Новата българска музика през последните десетилетия: модели и интерпретации. София: ИИЗк, 2004 [Valchinova-Chendova, Elisaveta (2004). Novata balgarska muzika prez poslednite desetiletia: modeli i interpretatsii. Sofia: IAS, 2004].

**Вълчинова-Чендова, Елисавета** (2005). Музикалният стил на постмодернизма като изследователски контекст. За няколко концептуални въпроса. – В: *Българското историческо музикознание: подходи и конкретизации*. София: СБК, 2005 [Valchinova-Chendova, Elisaveta (2005). Muzikalniyat stil na postmodernizma kato izsledovatelски kontekst. Zanyakolko kontseptualni vaprosa. – In: *Balgarskoto istoricheskoto muzikoznanie: podhodi i konkretizatsii*. Sofia: UBK, 2005].

**Вълчинова-Чендова, Елисавета** (2006). Парадигмата „съвременна“ в диалогичното пространство на музикалнотворческите идеи. – В: *Диалог и култура. Сборник с доклади от XIII лятна научна среща 2005*. Варна: Община Варна, 2006, с. 127 – 138 [Valchinova-Chendova, Elisaveta (2006). Paradigmata „savremenna“ v dialogichnoto prostranstvo na muzikalnotvorcheskite idei. – In: *Dialog i kultura. Sbornik s dokladi ot XIII lyatna nauchna sreshta 2005*. Varna: Obshtina Varna, 2006, s. 127 – 138].

**Вълчинова-Чендова, Елисавета** (2008а). „Зелена игра“ на Румен Балъзов като постмодерен жест. – В: *Музикалният театър, проекции във времето*. Стара Загора: XXXX фестивал на оперното, оперетното и балетното изкуство, 2008, с. 84 – 92 [Valchinova-Chendova, Elisaveta (2008a). „Zelena igra“ na Roumen Balyozov kato postmoderen zhest. – In: *Muzikalniyat teatar, proektsii vav vremeto*. Stara Zagora: XXXX festival na operното, operetното i baletното izkustvo, 2008, s. 84 – 92].

**Вълчинова-Чендова, Елисавета** (2008б). Нова музика в терминологичния прочит на новата българска музика (фрагменти). – В: *Българско музикознание*, 2008, № 3 – 4, с. 176 – 194 [Valchinova-Chendova, Elisaveta (2008b). Nova muzika v terminologichniya pročit na novata balgarska muzika (fragmenti). – In: *Bulgarian Musicology*, 2008, № 3 – 4, s. 176 – 194].

**Вълчинова-Чендова, Елисавета**, съст. и ред. (2009а). Петко Стайнов в паметта на времето. София/Казанлък: Фондация „Петко Груев Стайнов“ / Исторически музей „Искра“ – Казанлък, 2009 [Valchinova-Chendova, Elisaveta, sast. i red. (2009a). Petko Staynov v pametta na vremeto. Sofia/Kazanlak: Fondatsiya „Petko Gruev Staynov“ / Istoricheski muzey „Iskra“ – Kazanlak, 2009].

**Вълчинова-Чендова, Елисавета** (2009б). Понятието „обективен материал“ като инструмент на музикалната иновация в творчеството на Димитър Христов. – В: *Българско музикознание*, 2009, № 3 – 4, с. 123 – 131 [Valchinova-Chendova, Elisaveta (2009b). Ponyatiето „obektiven material“ kato instrument na muzikalnata inovatsiya v tvorchestvoto na Dimiter Christoff. – In: *Bulgarian Musicology*, 2009, № 3 – 4, s. 123 – 131].

**Вълчинова-Чендова, Елисавета** (2009в). Чешките музиканти и българската музикална култура – в историческите дискурси на модерността. – В: *Чехи в България: ролята на чешкото присъствие в Българското национално възраждане*. София: Валентин Траянов, 2009, с. 73 – 79 [Valchinova-Chendova, Elisaveta (2009v). Cheshkite muzikanti i balgarskata muzikalna kultura – v istoricheskite diskursi na modernostta. – In: *Chehi v Bulgaria: rolyata na cheshkoto prisastvie v Balgarskoto natsionalno vazrazhdane*. Sofia: Valentin Trayanov, 2009, s. 73 – 79].

**Вълчинова-Чендова, Елисавета** (2011). Българската професионална музикална култура и композиторското творчество в контекста на своето време (един възможен методически подход). – В: *Пролетни четения 2011*. София: Марс 09, 2011, с. 13 – 22 [Valchinova-Chendova, Elisaveta (2011). Balgarskata profesionalna muzikalna kultura i kompozitorskoto tvorchestvo v konteksta na svoeto vreme (edin vazmozhen metodicheski podhod). – In: *Proletni cheteniya 2011*. Sofia: Mars 09, 2011, s. 13 – 22].

**Вълчинова-Чендова, Елисавета**, съст. и ред. (2012а). Архивът на Петко Стайнов. Непознати страници. София: Фондация „Петко Груев Стайнов“, 2012 [Valchinova-Chendova, Elisaveta, sast. i red. (2012a). Arhivat na Petko Staynov. Nepoznati stranitsi. Sofia: Fondatsiya „Petko Gruev Staynov“, 2012].

**Вълчинова-Чендова, Елисавета** (2012б). В търсене на „нова звукова сетивност“ – композиторският проект на Владимир Панчев като метазвуково послание. – В: *Изкуствоведски четения 2012*. София: ИИИЗк, 2013, с. 180 – 186 [Valchinova-Chendova, Elisaveta (2012b). V tarsene na „nova zvukova setivnost“ – kompozitorskiyat proekt na Vladimir Panchev kato metazvukovo poslanie. – In: *Art Readings 2012*. Sofia: IAS, 2013, s. 180 – 186].

**Вълчинова-Чендова, Елисавета** (2012в). Чешката музика и българските композитори – исторически контексти. – В: *Българската бохемистика днес*. София: Парадигма, 2012, с. 432 – 441 [Valchinova-Chendova, Elisaveta (2012v). Cheshkata muzika i balgarskite kompozitori – istoricheski konteksti. – In: *Balgarskata bohemitika dnes*. Sofia: Paradigma, 2012, s. 432 – 441].

**Вълчинова-Чендова, Елисавета** (2013а). Към историята на Института за музика. Доклади на Петко Стайнов. – В: *Българско музикознание*, 2013, № 2, с. 37 – 46 [Valchinova-Chendova, Elisaveta (2013a). Kam istoriyata na Institutata za muzika. Dokladi na Petko Staynov. – In: *Bulgarian Musicology*, 2013, № 2, s. 37 – 46].

**Вълчинова-Чендова, Елисавета** (2013б). Музиката на Димитър Христов като сугестивна „въображаема многолинейност“: пространство от структурирани и разгърнати звукови архетипи. – В: *Българско музикознание*, 2013, № 3 – 4, с. 201 – 226 [Valchinova-Chendova, Elisaveta (2013b). Muzikata na Dimiter Christoff kato sugestivna „vaobrazhaema mnogolineynost“: prostranstvo ot strukturirani i razgarnati zvukovi arhetipi. – In: *Bulgarian Musicology*, 2013, № 3 – 4, s. 201 – 226].

**Вълчинова-Чендова, Елисавета** (2014). Звукови комплекси или визуализирани образи и послания. „Влахерна“ от Георги Арнаудов. – В: *Нови идеи в музикознанието 2012*. София: СБК – Музиколози, 2014, с. 57 – 70 [Valchinova-Chendova, Elisaveta (2014). Zvukovi kompleksi ili vizualizirani obrazi i poslaniya. „Vlaherna“ ot Gheorghii Arnaoudov. – In: *Novi idei v muzikoznaniето 2012*. Sofia: UBK – Musicologists, 2014, s. 57 – 70].

**Вълчинова-Чендова, Елисавета** (2016). Петко Стайнов – академикът. – В: *Българско музикознание*, 2016, № 4, с. 3 – 17 [Valchinova-Chendova, Elisaveta (2016). Petko Staynov – akademik. – In: *Bulgarian Musicology*, 2016, № 4, s. 3 – 17].

**Вълчинова-Чендова, Елисавета** (2017). Още за диалога България – Европа в българската музика между двете световни войни (из професионалната кореспонденция на Петко Стайнов). – В: *VII академични пролетни четения 2017*. София: НМА „Проф. Панчо Владигеров“, с. 204 – 220 [Valchinova-Chendova, Elisaveta (2017). Oshte za dialoga Bulgaria – Europa v balgarskata muzika mezhdru dвете svetovni voyni (iz profesionalnata korespondentsiya na Petko Staynov). – In: *VII akademichni proletni cheteniya 2017*. Sofia: NAM „Prof. Pancho Vladigerov“, s. 204 – 220].

**Вълчинова-Чендова, Елисавета** (2018). Звукът като ритуал в творчеството на композитора Георги Арнаудов. – В: *Българско музикознание*, 2018, № 2, с. 5 – 23 [Valchinova-Chendova, Elisaveta (2018). Zvukat kato ritual v tvorchestvoto na kompozitora Gheorghii Arnaoudov. – In: *Bulgarian Musicology*, 2018, № 2, s. 5 – 23].

**Вълчинова-Чендова, Елисавета** (2019). Концептът „нова звукова сетивност“ – творчески проекции: Димитър Христов, Владимир Панчев, Георги Арнаудов. София: ИИИЗк, 2019 [Valchinova-Chendova, Elisaveta (2019). Kontseptat „nova zvukova setivnost“ – tvorcheski proektsii: Dimiter Christoff, Wladimir Pantshev, Gheorghii Arnaoudov. Sofia: IAS, 2019].

**Вълчинова-Чендова, Елисавета и Албена Найденова** (2008). Светът на моята музика. Композиторът Владимир Панчев. София: Марс 09, 2008 [Valchinova-Chendova, Elisaveta i Albena Naydenova (2008). Svetat na moyata muzika. Kompozitorat Wladimir Pantshev. Sofia: Mars 09, 2008].

## **Elisaveta Valchinova-Chendova, The *Bulgarian Musicology* Journal and Bulgarian Musicology**

*Goritzza Naydenova*

Work on the current *Bulgarian Musicology* Journal issue of 2024 coincided with the 70<sup>th</sup> anniversary of Prof. D.Sc. Elisaveta Valchinova-Chendova. Additionally, this marks the first booklet in seventeen years where she is not the Editor-in-Chief of the journal. Both occasions not only suggest but also demand that we look back with gratitude, recognizing that Elisaveta Valchinova-Chendova represents a whole era in the journal's history, the significance of which we have yet to grasp and see how her broad scientific perspectives, her presence in the musicological community, and her pursuits within it have shaped the current image of the *Bulgarian Musicology* Journal. This article attempts to trace these three thematic lines in parallel. The first one offers a presentation of Prof. Valchinova's scientific contributions and achievements related both to Bulgarian music history from the middle of the 19<sup>th</sup> century to the present day and also to conceptual studies on composers' creativity from the last decades. The second line addresses Prof. Valchinova's presence in the musicological community as a custodian of continuity between generations in Bulgarian musicology and as a mediator between scientists from various scientific trends, specialities, and present-day institutions. The third line examines how the first two lines reflect on her work as Editor-in-Chief of the *Bulgarian Musicology* Journal – under her guidance it became a platform for extensive scientific dialogue between scholars from a variety of institutions and national traditions, provoking numerous scientific discussions through its thematic issues. Prof. Valchinova's ability to balance tolerance for diverse research approaches with a high demand for scientific rigour has cemented the *Bulgarian Musicology* Journal's position as a leading periodical in Bulgarian musicology.

**Keywords:** *Elisaveta Valchinova-Chendova, musicology, music history, composer's creativity, Bulgarian Musicology*

**Prof. Goritzza Naydenova, PhD,**  
Music Department, Institute of Art Studies,  
Bulgarian Academy of Sciences;  
“Prof. Pancho Vladigerov” National Academy of Music – Sofia;  
e-mail: goritzanaydenova@abv.bg



## ЕТНОМУЗИКОЛОГИЯ ETHNOMUSICOLOGY

### Pentatonicism in the Slovak Folk Songs of Stará Pazova, Serbia

*Kristina Lomen\**

**Abstract:** This study deals with pentatonicism in the Slovak folk songs of Stará Pazova in Vojvodina, the Republic of Serbia, which is one of the largest Slovak localities in this region today. Compared to Slovak folk songs in other localities in Vojvodina and Slovakia, the folk songs of the Slovaks of Stará Pazova differ in terms of several specificities. One of these is pentatonicism, which is uncharacteristic of Slovak folk songs today. The author has arrived at the relatively ample occurrence of pentatonic songs in this locality thanks to the classification method of Zoltán Kodály, who researched the presence of pentatonicism in Hungarian folk songs. In his classification method, Kodály considers not only the so-called pure pentatonicism, but also pentatonicism blended with major/minor tonality. This study analyses the musical structure of the Slovak pentatonic songs of Stará Pazova drawing on the results of Kodály's research. Based on the analysis, the author presents her own elucidation of the possible origin of pentatonicism in the Slovak folk songs of this locality.

**Keywords:** *pentatonicism, pentatonicity, series of notes, classification, folk songs, local song repertoire, ethnic minority*

Research focusing on the song traditions of ethnic minorities is an important concept in contemporary ethnomusicology [Stokes, 2001; Hemetek, Lechleiter, Naroditskaya, Czekanowska, 2004; Urbancová,

---

\* **Mgr. art. Kristina Lomen, PhD** – Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences; ORCID: 0000-0003-2166-6875; e-mail: kristina.lomen@savba.sk

2016, p. 63]. Our research has long focused on the folk songs of the Slovak ethnic minority in Vojvodina in the Republic of Serbia, which has existed there for about three hundred years [Širácky, 1971]. I will devote special attention to songs from the locality of Stará Pazova and, mainly, their specificities, which are uncharacteristic of the folk songs of the Slovaks in other localities in Vojvodina or in the territory of Slovakia.

Pazova folk songs are distinct mainly in two aspects. The first one is their performance, which is characterized by rich ornamentation [Lomen, 2022]. The other one is their tonality, in which pentatonicism plays a specific role. Latest research has pointed out the relatively high presence of pentatonicism in Pazova songs [Lomen, 2020] but its investigation has not received adequate attention in Slovak ethnomusicology yet. The main reason is that, practically, it did not survive in Slovak folk songs from the territory of Slovakia [Kresánek, 1951, pp. 99 – 102; Kresánek, 1982, pp. 60 – 69]. However, the presence of pentatonicism was discovered in the song repertoire of Slovaks in some regions abroad. We also encountered pentatonicism in Slovak folk songs during our fieldwork. This study is practically the first one that discusses pentatonicism in Slovak folk songs in detail. It aims to characterize the occurrence of pentatonicism in the Slovak folk songs of Pazova and place it into the context of Slovak folk songs. Our study consists of several sections. The first one provides a brief overview of research on pentatonicism and its application in European music theory and ethnomusicology, zooming in on the perspectives of some European researchers. Section Two maps previous research on pentatonicism in the Slovak songs of Stará Pazova. Section Three focuses on Slovak pentatonic songs in Stará Pazova. Here, we draw on the classification method of Zoltán Kodály, who differentiates between four pentatonic groups of songs. We will describe and, subsequently, apply his method to the song material of Stará Pazova, which we documented during our fieldwork in this locality in the years 2014 – 2018. The last section deals with the genesis of pentatonicism in the folk songs of this locality.



*Figure 1. The geographical location of Stará Pazova in Vojvodina (Republic of Serbia)*

### **A Brief Overview of Research on Pentatonicism in European Music Theory and Ethnomusicology**

For a long time, pentatonicism was sidelined by European musicians and researchers, as it was not considered to be European musical heritage. It was being viewed mainly in connection with the music of East Asia, especially China [Brăilou, 1953, p. 331], and even used to be called the “Chinese scale” [Day-O’Connell, 2001].

Early (extant) references to pentatonicism come from the fourth century BC when the ancient Greek philosopher Aristoxenus of Tarentum (375 – 335 BC) reported (although indicatively) on the development of pentatonicism [Kresánek, 1951, p. 99]. Somewhat more recent reports on pentatonicism come from 239 BC from China, where references to “five tones” already existed at that time [Abraham, 2003, pp. 509 – 510; Kresánek, 1951, p. 99]. In Europe, these five tones were long considered to be an incomplete scale. This was the view, for example, of the English music historian Charles Burney (1726 – 1814), too [Day-O’Connell, 2001].

Pentatonicism made its way to European music-theoretical reasoning only in the latter half of the nineteenth century. The term ‘pentatonicism’, as we know it today, was introduced in 1864. It was first used by the German organologist and musicologist Carl Engel (1818 – 1882), who also did research on European traditional music [Bate, Musgrave, 2001]. In the early twentieth century, pentatonicism in the European musical milieu was related to the traditional music of some nations or ethnic groups [Grove, 1900, pp. 728 – 730]. Despite its use in composed music [Day-O’Connell, 2001], it continued to be regarded as an incomplete counterpart of the scales used in European classical music [Grove, 1900, p. 745].

Probably the first extensive theoretical work dealing with pentatonicism in depth was the 1916 publication of **Hugo Riemann** (1849 – 1919) [**Riemann**, 1916]. Following the ideas of the Greek philosopher Aristoxenus, Riemann distinguished between an earlier form of pentatonicism, which he called anhemitonic one (without semitones), and its younger form, which he called diatonic pentatonicism [**Riemann**, 1916, pp. 1 – 2]. Contemporary music theory calls these pentatonic types anhemitonic pentatonicism (without semitones) and hemitonic pentatonicism (with semitones) [**Day-O’Connell**, 2001, p. 315; **Kresánek**, 1982, pp. 61 – 62]. Riemann focused mainly on anhemitonic pentatonicism. At the same time, he examined the tonal and structural aspects of pentatonicism and its occurrence and use in Scottish, Irish, Welsh, Scandinavian, and Spanish traditional songs, and even in Gregorian chant. His study became the starting point for all researchers who dealt with this matter in detail [**Szabolcsi**, 1943, p. 24].

Over the twentieth century, pentatonicism was investigated from various aspects – musical structure, use, acoustics, its character among various ethnicities – and efforts to discover its origins also appeared. The Hungarian music historian **Bence Szabolcsi** (1899 – 1973) suggested to differentiate between five types of pentatonicism:

1. The **Central Asian type**, for which transposability is characteristic. He ranks Chinese, Indonesian, Hungarian, Mari, and Mongolian melodies among this type;

2. The **Western Asian type**, for which psalmody is characteristic. It can be found in Western Asian civilizations, in Armenia, among the Hungarians in Romania (the Székelys), in Romania, and in Northern Italy;

3. The **Western African type** (later African type), for which rhythmic variability is characteristic. It occurs in some territories in Western Africa;

4. The **American type**, with Native American, African American melodies, and those of the Anglo-Saxon settlers. Szabolcsi regards form as the shared characteristic of these three traditions;

5. The **Western European type**, which Szabolcsi considers to be the most developed one. According to the author of this study, this type is of Celtic origin. Its basic characteristics include a ternary form, a melodic and motivic unity of the song form, modern rhythm (which Szabolcsi does not specify further), and the presence of the harmonic concept [**Szabolcsi**, 1943; **Szabolcsi**, 1965].

Pentatonicism gradually attracted the attention of musicologists and specialists wherever it appeared to a lesser or greater extent. In Eastern Europe, it was investigated not only by Hungarian specialists, but also by some Polish [**Windakiewiczowa**, 1933], Ukrainian [**Квитка / Kvitka**, 1971],<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> The study was published posthumously in 1971, but the year when it was written is unknown [**Банин / Banin**, 1983, p. 295].

Romanian [Brăiloiu, 1999],<sup>2</sup> and Bulgarian [Кацарова / Katarova, 1943; Джуджев / Djoudjeff, 1956] authors. They examined pentatonicism from various aspects according to their own specific interests, e.g. musical structure, the use of pentatonicism and its character among various ethnicities, and there was even an effort to trace its origins [Szabolcsi, 1943, pp. 24 – 25].

It was gradually shown that pure pentatonicism survived among various European ethnicities only to a small extent. This fact was pointed out by the Romanian composer and ethnomusicologist **Constantin Brăiloiu** (1893 – 1958), for example, who summarized his knowledge of pentatonicism in one of his studies [Brăiloiu, 1999], where he concentrated mainly on anhemitonic pentatonicism. Brăiloiu suggests that the so-called pure pentatonicism, without semitones, can rarely be encountered in contemporary practice.<sup>3</sup> He notes that this fact has greatly confused the analysts as it has been shown that the pentatonic system often utilizes even tones that fill in the (typical) third. In his explanation, Brăiloiu draws on traditional Chinese theory that uses the term ‘pien’ to denote alien tones, those that are not part of the pentatonic series. Brăiloiu adopted this term to denote tones that do not primarily belong to pentatonicism. In the example he presents, he marks these pien notes by numbers four and seven (*Example 1*).

*Example 1. Pentatonic series of notes according to Constantin Brăiloiu [Brăiloiu, 1999, p. 126]*



Moreover, Brăiloiu pointed out a certain hierarchy between the tones of the pentatonic system. Just like in the tonal sphere, some tones are replaced by other ones even in pentatonicism and it is the pien tones that are the unstable and easily replaceable ones.

Wide-range pentatonicism and pentatonicism that contains also tones that do not belong to the pentatonic scale were pointed out also by the Hungarian composer and ethnomusicologist **Zoltán Kodály** (1882 – 1967), who dealt with these issues in Hungarian folk songs. Along with his contemporary and colleague **Béla Bartók** (1881 – 1945), he devoted many years to research into the folk songs of the Hungarian ethnicity. For this reason, Hungarian authors often refer to them together [Erdély,

<sup>2</sup> The study was written in 1955, but it was translated into English and subsequently published only posthumously in 1999 [Brăiloiu, 1999, p. 123].

<sup>3</sup> By practice, the author means not only the folk songs of various ethnicities, but also Gregorian chant, for example.

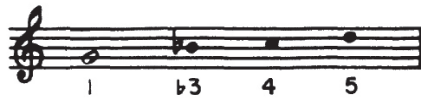
1987; Eősze, 2000]. It was Bartók who first noticed the occurrence of pentatonicism in the Hungarian folk songs of Transylvania in 1907. In the subsequent decade, the two authors documented a folk songs material that enabled them to examine this discovery in depth [Kodály, 1970, p. 228].

Hungarian folk songs were found to abound in pentatonicism. Their theoretical description was carried out mainly by Kodály, who summed up his knowledge on pentatonicism in his study *Pentatonicism in Hungarian Folk Music*, published in 1970 [Kodály, 1970]. He characterized pentatonic songs that appear in the territory of Hungary and in territories inhabited by ethnic Hungarians and specified the musical parameters of these songs. He addressed some issues related to the pentatonic structure and characterized their tempo, rhythm, melodic aspect, syllabic structure, ornamentation, and tonal aspect. He did not discuss their form in detail.

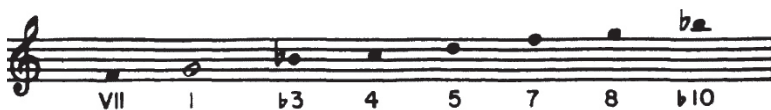
From the perspective of structure, he characterized the Hungarian pentatonic scale as a natural minor scale without its second and sixth degrees, which can have various tonal centres (various tones may act as its tonic). If  $G_4$  is the tonic, the scale is as follows:  $G_4 - B\text{-flat}_4 - C_5 - D_5 - F_5$ . Scales of such a narrow range are very rare, however. Most of the pentatonic songs descend to the lower second,  $F_4$ , and reach  $G_5$  or even  $B\text{-flat}_5$ . The songs are most often of a wide range comprising a major ninth.

*Example 2. The narrowest and the widest possible melodic range in pentatonic Hungarian folk songs according to Zoltán Kodály [Kodály, 1970, pp. 228, 230]*

a) the narrowest possible melodic range



b) the widest possible melodic range



As for their tempo, most songs have a rubato character. Their syllabic structure is mostly isometric, with six, seven, eight, eleven, or twelve syllables. Kodály examined the melodic lines with respect to the finales of the verses of the songs, considering their first, second, and third verses. The finalis of their fourth verse is usually  $G_4$ . The melodic lines of these songs abound in ornamentation.

We encountered several features described by Kodály also in the folk songs of the Slovaks of Stará Pazova. His study therefore became fundamental for our analysis, too.

## Pentatonicism in Slovak Folk Songs

Today, pentatonicism is uncharacteristic of Slovak folk songs. In Slovakia, the first musicologist to have dealt with it in depth was **Jozef Kresánek** (1913 – 1986). He presented some information in his book published in the early 1950s [**Kresánek**, 1951, pp. 97 – 105], which he later specified in more detail [**Kresánek**, 1982]. Unlike Brăiloiu and Kodály, Kresánek based his analyses and reasoning about pentatonicism on pentatonic scales consisting of five tones, although he also outlined other perspectives and possibilities of research into pentatonicism not limited to five tones. Just like Brăiloiu and Kodály, Kresánek also recognized the existence of *pien* (alien) notes in pentatonicism. He was also of the opinion that they can be part of the tonal system [**Kresánek**, 1982, pp. 13, 69]. Despite pentatonicism not having survived in Slovak folk songs, he took its existence into account. At the same time, he emphasized that it is essential to consider Hungarian pentatonicism when examining it [**Kresánek**, 1951, pp. 99 – 102]. The reason may be the long coexistence of these two ethnic groups.

In this context, the occurrence of pentatonicism in the Slovak folk songs of Stará Pazova may be viewed as a unique and specific phenomenon. Pentatonicism and ornamented singing as two specificities of the local singing of the Slovak ethnicity attracted the attention of several Slovak music theoreticians and Slovak ethnomusicologists already in the past. This was probably because neither of these phenomena is characteristic of the folk songs of the Slovaks in Vojvodina or in Slovakia today. Nevertheless, Pazova songs were musically analysed only by one author, an ethnomusicologist from among the Vojvodinian Slovaks, Martin Kmeť (1927 – 2011). As a unique and specific phenomenon, the pentatonicism of the Pazova songs was a long-term subject of Kmeť's interest and research, and he dealt with it in several of his publications [e.g., **Kmeť**, 1991a; **Kmeť**, 1991b]. He distinguished between two groups: songs with two gaps in their series of notes and songs with one gap in their series of notes. "Gap" is a term Kmeť uses to denote the distance of two intervals in the range of a minor third in the pentatonic series of notes. In the first case, the scale is anhemitonic, containing the intervals of two minor thirds. The other group comprises songs with a series of notes that contains only one minor third.

*Example 3. Pentatonicism with one gap, so-called infrapentatonicism according to Martin Kmeť*

a) pentatonicism with a gap at the beginning of the series of notes



b) pentatonicism with a gap at the end of the series of notes



Many of the tunes of Stará Pazova contain only one gap, which is interrupted (filled) in its course, mostly before the end of the song. Kmeť calls this type of pentatonicism infrapentatonicism [Kmeť, 1996, p. 32]. Just like Brăiloiu and Kodály, Kmeť also tried to tackle wide-range pentatonicism, non-scale tones, and the fusion of tonal elements in his own way.

However, our own analyses have revealed that the most sophisticated and most suitable system of analysis of pentatonic songs that can be applied to the song material of Stará Pazova is the method developed by Zoltán Kodály.

### **Classification of the Pentatonic Songs of Stará Pazova by Zoltán Kodály's Method**

When studying Kodály's writings regarding pentatonicism in the Hungarian song repertoire (stated above), we encountered several analogous elements to the pentatonic songs of Stará Pazova. Their first shared characteristic is the anhemitonic pentatonic scale. Another one is wide-range pentatonicism. The most frequent range of the folk songs of both ethnicities is the ninth (from F<sub>4</sub> to G<sub>5</sub>). Another common characteristic is the syllabic structure of the songs, which is mostly isometric in Hungarian pentatonic songs, with six, seven, eight, eleven, or twelve syllables. An isometric, most often six-syllable, structure is characteristic of Pazova songs, too. Another similarity is rubato and slow tempo. Also, it was the rich ornamentation that Kodály considers to be typical also of Hungarian pentatonic songs that attracted our attention [Kodály, 1970, pp. 229 – 230].

What was most relevant for us was mainly Kodály's approach to the tonal aspect of these songs, especially the connection of pentatonicism and the major/minor system that merge in some of the folk songs. Based on the repertoire of traditional Hungarian songs, Kodály differentiated between four types of pentatonicism:

1. purely pentatonic songs, consisting of a series of five tones;



2. songs in which the second and the sixth notes of the tonal (heptatonic) series appear as ornaments;

3. songs in which the second and the sixth notes of the (heptatonic) series become part of the (pentatonic) series of notes, whereas the pentatonic character of the song is retained;

4. songs with major or minor tonality which incline to pentatonicism.

We have identified all the above groups of pentatonic songs also in the song material of the Slovaks of Stará Pazova documented by us. We carried out fieldwork in Stará Pazova in several stages in the years 2014 – 2018. In total, we documented 377 Slovak songs. However, some of these were incomplete, so our analysis was based on 347 transcribed songs with tunes. We identified about a third of these (101 songs, which represent 29%) to be pentatonic. This is the sample to which we will apply Kodály's method below.

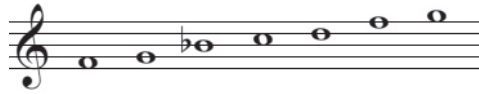
The scales (series of notes) that can be most often encountered in Stará Pazova are those that correspond, in terms of their internal structure, to the sol-pentatonic and the la-pentatonic scale.<sup>4</sup> We based our transcription of the songs on the transcription system developed by Béla Bartók (1881 – 1945) [Bartók, 2019, pp. 103 – 107]. Therefore, we transcribed all the songs in a way that they end on  $G_4$ . When analysing them, we found out that it is not always clear whether the finalis represents the tonal centre.

We faced this problem mainly in the songs whose internal structure corresponds to the sol-pentatonic (transcribed from  $F_4$ ). All these songs end on  $G_4$ , but it is still dubious whether this finalis is their tonic. Since this problem is extremely complex, we will follow the terminology used by Kodály, who talks only about series of notes and the descent of the finalis ( $G_4$  in our case) to its lower major second ( $F_4$  in our case). In Stará Pazova, we can mostly encounter two series of notes, as shown in *Example 4* below. We will now focus on the musical specification of the songs of the various pentatonic groups.

<sup>4</sup> The Slovak musicologist Jozef Kresánek proposed a different naming of the pentatonic scales and justified this in his book *Tonality* [Kresánek, 1982, p. 62]. In his terminology, the sol-pentatonic is called do-pentatonic and the la-pentatonic is called re-pentatonic. Since we are investigating Slovak folk songs, we used Kresánek's terminology in all our studies published in Slovak [Lomen, 2020; Lomen, 2021]. However, since this terminology is uncommon in the international music-theoretical context, we decided to use the names commonly used in European music theory in this study [Danckert, 1966]. We therefore use the terms sol-pentatonic and la-pentatonic here.

Example 4. Series of notes present in Stará Pazova

a) sol-pentatonicism



b) la-pentatonicism



Pure pentatonicism is a basic trait of the **pentatonic songs of the first group**, as they contain exclusively the notes of the pentatonic scale. In the traditional European song repertoire, pure pentatonicism was in general rare already in the early twentieth century when the systematic documentation of pentatonic songs began [Kodály, 1970, p. 228]. In the song material of Stará Pazova examined by us, we found only five records that can be assigned to this group, as all five contain purely pentatonic series of notes. As for their range, songs of a narrow range are very rare here (only one record), as mostly wide-range songs are characteristic, reaching up to the octave, ninth, or tenth, or descending to the major second under the finalis, G<sub>4</sub>. The notes it most often contains are F<sub>4</sub> – G<sub>4</sub> – B-flat<sub>4</sub> – C<sub>5</sub> – D<sub>5</sub> – F<sub>5</sub> – G<sub>5</sub> – B-flat<sub>5</sub>. Ornamentation is not characteristic of the songs of the first group. However, the use of glissandi is typical, and they are a prominent characteristic of Pazova singing in general, too. As for their form, quaternary structures prevail. Most of the songs can be divided metrically. In terms of the syllabic structure of their verses, all the songs are isometric, most often of six syllables, and this links these songs to the layers of the old song culture [Elscheková, Elschek, 2005, pp. 66 – 98].

A soldiers' song from Stará Pazova may provide a good example of this (Example 5). Its tune consists of a series of notes in the range of a major ninth: F<sub>4</sub> – G<sub>4</sub> – B-flat<sub>4</sub> – C<sub>5</sub> – D<sub>5</sub> – F<sub>5</sub> – G<sub>5</sub>. The song contains wide-range pentatonicism. It has an open quaternary, AA'BC, form and a regular six-syllabic isometric structure (the *ay* interjection falls outside the verse structure). The above example has a protracted character. At the same time, it is one of the few examples of pentatonic songs where ornaments can be found in a larger number.

**Example 5. A military song, sung by Katarína Forgáčová (b. 1938), transcribed by Kristína Lomen, October 2014, Stará Pazova**

**Pentatonic songs of the second group** differ from those of the first group in the occurrence of additional notes in their series of notes. The second and the sixth are also present in them but they appear only as ornaments or as passing notes. Consequently, their importance in the pentatonic scale is not equal to that of the other notes. If these notes were removed from the songs, the tunes would be purely pentatonic. The material we documented contains 20 such records.

In terms of their range, songs in the range of a ninth are most numerous (14 records). The most frequent series of notes in the second group is  $F_4 - G_4 - (A_4) - B\text{-flat}_4 - C_5 - D_5 - (E\text{-flat}_5) - F_5 - G_5$ , while the notes  $A_4$  and  $E\text{-flat}_5$  appear only as ornaments or have a passing character. Both the second and the sixth note appear in more than half of the songs. In the rest, only one of them is present. As many as 17 records exhibit a quaternary form, most often of the open type (12 records). As for their syllabic structure, over half of the songs have an isometric syllabic structure of their verses (11 records), mostly a six-syllable one. Songs with regular metric division are fewer in number (six records). The rest of the songs are non-metric (seven records) or have an alternating metre (eight records). Songs of a slow and protracted character prevail, due to which most of them are highly ornamented. The rhythmic structure of these songs is also very rich, with rhythmic values ranging from semiquavers to semibreves.

A social song (Example 6) is a typical example of the pentatonic songs of this group. It exhibits all the above characteristics: the descent of the finalis to its lower major second, the range of a major ninth, open quaternary (ABCD) form, a six-syllabic isometric structure, a non-metric tune, and ornamentation.

**Example 6. A social song, sung by Ján Pecník (1930 – 2020), transcribed by Kristina Lomen, April 2014, Stará Pazova**

26"  
1)  
Hor u - li - cou pó-j'd'em, do ñe - ba ñe - po-zriem.  
2)  
Še - cko fu - d'ia vra - via, že si hr - do ve-d'iem.  
1) 2. sfa 2) 2. sfa 3) 3. sfa 4) 3. sfa

Only few records among all the pentatonic songs have a narrow range. One of these is a love song (*Example 7*) that belongs to the second group in terms of its tonal structure. The range of the song is a major sixth and it consists of the notes  $F_4 - G_4 - (A_4) - B\text{-flat}_4 - C_5 - D_5$ . It has an open quaternary, ABCD, form and a heterometric syllabic verse structure (5 7 8 5).

**Example 7. A love song, sung by Anka Sabová (b. 1965), transcribed by Kristina Lomen, April 2014, Stará Pazova**

$\text{♩} = 73$   
1) 2)  
Ziav, ziav, žiav mi je, ñi - kto ñe - vie čo mi je,  
3)  
fem to mo - je e - dno sr - ce žia - ľom za - hi - űje.  
1) 2. sfa 2) 3. sfa, 4. sfa 3) sfa pri op.

The **third group of pentatonic songs** contains more records than the two previous ones, as 29 records belong here in total. Their basic characteristic is that the second and the sixth notes form a solid part of their series of notes. In these songs, these notes are tied to an independent syllable of the text: one syllable, mostly an independent one, falls on one or both of these notes in the songs. Nevertheless, they do not always have an equal weight to that of the other notes of the pentatonic scale in the Pazova song repertoire. Mostly only one of them has such weight, while the other one appears only as an ornament or has a passing character. Therefore, we included here even songs in which at least one of these two notes contains an independent syllable of the text.

In the third group, too, the finalis mostly descends to its lower major second (16 records). A wide range, usually of a ninth or tenth, characterizes these songs, too. Quaternary form prevails (24 records), with its open type being a lot more frequent (20 records). As for syllabic structure, isometric and bimetric syllabic structures of the verses (13 and 12 records, respectively) are found in roughly the same number. Most songs are metrically divisible and, in more than half of the songs, the metre alternates (13 records). Only three tunes are non-metric, while the rest have a regular, mostly duple, in some cases common, time. Compared to the pentatonic songs of the first and the second groups, these songs are faster. Nevertheless, they are relatively densely ornamented, too.

The following love song is a typical example of the above (*Example 8*). The second (an octave higher) and the sixth note occur in the song as solid parts of its series of notes and an independent syllable of the text falls on each of them. The finalis descends to its lower major second here, too. Also, the song exhibits some further traits characteristic of this group: the range of a ninth, an open quaternary form of an ABCD scheme, and a bimetric syllabic structure of the verses (7 7 6 6). It has a regular metric division and fewer ornaments.

*Example 8. A love song, sung by Pazova Women's Choir, transcribed by Kristina Lomen, June 2014, Stará Pazova*

The Pazova songs that fall into this group of pentatonic songs often contain only one of the characteristic notes, either  $A_4/A_5$  or  $E\text{-flat}_5$ . The other one either does not appear at all or has an ornamental function. Most often, it is the sixth note ( $E\text{-flat}_5$ ) that is absent. One of the lullabies exemplifies the above (*Example 9*). It is one of the few songs that has a medium range, spanning the interval of a minor seventh. Its series of notes consists of  $G_4 - A_4 - B\text{-flat}_4 - C_5 - D_5 - F_5$ . The  $A_4$  note has an independent syllable in all the three stanzas. According to its first stanza, the song has an open quaternary form of  $ABCC'$  and a bimetric syllabic structure of its verses (6 6 8 6).

**Example 9. A lullaby, sung by Katarína Forgáčová (b. 1938), transcribed by Kristina Lomen, October 2014, Stará Pazova**

♩ = 81  
1. sfa  
Bú - vaj če - do, bú - vaj, Tem sa nie - na - dú - vaj.  
Co sa če - do viac na - dú - vaš, me - nej sa vi - bú - vaš.  
2. sfa  
Ha - ji če - do, ha - jta, ko - ľi - še ľa tvo - ja má - jka.  
Ke ľa ma - ma tvo - ja na - há, bu - ďem ľa ja če - do sa - ma,  
3. sfa  
du - ša mi - lu - va - ná. Spi če - dú - sko, spi - že, va - ri ma - ma  
sľi - že, sí - ro - vie, ma - ko - vie, ľe - be o - re - cho - vie.

The largest number of songs belong to the **fourth group of pentatonic songs**, where 47 records can be assigned. A characteristic feature of this group is the fusion of the major-minor tonality with pentatonic elements. Consequently, pentatonicism is not obvious at first glance in all the songs. Its essence, however, is retained to a greater or lesser extent in all the songs of this group. Most songs have a complete series of notes. Nevertheless, the second and the sixth note cannot be said to have an equal weight to those that belong to the pentatonic scale, or at least not in all the songs. One of these notes often appears only as an ornament or a passing note, or it has an unstable character. Mostly it is the sixth note, which appears either as E-flat<sub>4</sub> or E-flat<sub>5</sub>, but in some songs it is the third note, either B-flat<sub>4</sub> or B<sub>4</sub>. This oscillation between major and minor tonality is a basic characteristic of these songs.

In most songs, the finalis descends to its lower major second (31 records). A descent to the third (of B-flat<sub>4</sub> to the final tone G<sub>4</sub>) at the end of the songs, which enhances their pentatonic character, is another characteristic feature of this group. Such ending is evidenced in 19 records, which is more than a third of the songs in this group. Most songs have the range of a ninth (22 records). The form here is most often an open quaternary song form (28 records), with the ABCD scheme being the most frequent one. As for the syllabic structure, an isometric structure of the verses prevails (29 records), which most often consists of six syllables. About a third of the songs have a regular metre (mostly duple time). Songs with an alternating metre and non-metric songs figure in roughly the same number.



We may conclude that all four groups of pentatonic songs can be identified in Stará Pazova, with the fourth group being the most numerous one (46%), followed by the third group (29%) and the second group (20%). Songs of the first group make up the smallest portion (5%). The descent of the finalis to its lower major second, a wide range, an isometric syllabic structure of the verses, and quaternary form, mostly an open one, are typical of most of the pentatonic songs. Ornamentation, tied mainly to slower songs, is also characteristic of most of the songs. With their proportion of almost 30%, pentatonic songs are currently the second most numerous group in Stará Pazova in terms of song forms and genres.

Their similar percentage in this locality was also pointed out by the ethnomusicologist Martin Kmeť in the 1970s [Kmeť, 1996, pp. 30 – 35]. This suggests that the song repertoire of the Slovak folk songs of Stará Pazova has essentially remained unchanged for the past few decades. Today, this repertoire is maintained mainly by members of the oldest and the middle generation of both male and female singers.

### **The Genesis of Pentatonicism in the Songs of Stará Pazova**

The question arises about the possible origin of the pentatonic songs encountered in Stará Pazova. Previously, there were two hypotheses on this subject.

The first hypothesis presumes pentatonicism was part of the song material that the Slovaks brought along from their original homeland. However, in Slovak folk songs, pentatonicism is now exceptional. That might be the reason why Slovak ethnomusicologists did not pay much attention to its research. Since pentatonicism is practically extinct from Slovak folk songs, a comparison with a song material that would point to its Slovak origin cannot be performed. Research on Slovak pentatonicism can only draw on the existing musical sources, most of which come from the twentieth century. Hypothetically, we may presume that if pentatonicism did exist in Slovak folk songs in the past, the place where it survived was Stará Pazova and it was due to the long time gap and the significant isolation of this village from the other Slovak localities in Vojvodina. The above-mentioned Slovak musicologist Jozef Kresánek also admitted the existence of Slovak pentatonicism. This hypothesis might be proven also by the fact that pentatonicism was encountered even in some songs of the Slovaks in Hungary. Fieldwork among the Slovaks in various localities in Hungary was performed from the 1990s to 2017 by the ethnologist and ethnomusicologist Eva Krekovičová. Her latest publication presents 200 songs from this area [Krekovičová, 2018, pp. 49 – 245]. Among these, we identified 11 pentatonic tunes. The occurrence of pentatonicism in the traditional songs of the Slovak



ethnicity in the territory of Hungary is a specificity that has not been pointed out yet. In the past, the presence of pentatonicism in this song repertoire was probably even higher. It is dubious whether the Slovaks in Hungary adopted pentatonicism from the Hungarian ethnicity or brought it along from their original homeland. In the light of Kresánek's views, we even allow for the latter possibility.

The second hypothesis presumes a Slavonic origin of pentatonicism in the Pazova songs. This was what Martin Kmeť was inclined to believe, having found a similarity between these songs and the songs of the Croats in Međimurje [Kmeť, 1991a; Kmeť, 1991b]. He places the common roots of pentatonicism in the tenth century. According to the historian Jaroslav Miklović, the dating of this link is unrealistic from a historical perspective. In his opinion, it is more realistic to date any hypothetical links to the region of Međimurje in the territory of present-day Croatia to a more recent period (roughly from the sixteenth century onwards), when the Military Frontier was established [Lomen, 2021, p. 205]. This hypothesis assumes that these songs originated before the arrival of the Slovaks in Stará Pazova in the eighteenth century. However, we believe that a definitive re-evaluation of both Pazova and Slavonic pentatonicism would also require a comparison of pentatonicism and pentatonic songs with other Slavonic ethnicities that might have been close to the people of Pazova due to their geographic location. Because of the striking similarity of Pazova pentatonicism to that in Međimurje County, we feel that the song material of Pazova should be compared not only to the song material of the Slovaks in Croatia but also to that of the Croats in Slovakia.

The last hypothesis has been formulated by us and it presumes the influence of Hungarian pentatonicism. Historical sources reveal that the Slovaks of Pazova came primarily from regions in Central Slovakia (from the vicinity of Zvolen and the region of Podpoľanie) but also from some localities in the territory of present-day Hungary, mainly Kiskőrös [Miklović, 2002]. Today, it is already well-known that pentatonicism is a fundamental characteristic of the traditional Hungarian songs of the old layer. Consequently, the last hypothesis takes into account the adoption of certain elements from Hungarian songs. This hypothesis appears probable to us based on the several similarities in musical structure stated above. The fact that several, although not many, Hungarian Calvinist families came to Stará Pazova along with the Slovaks also makes the infiltration of pentatonic elements into the Slovak songs of Pazova from Hungarian folk songs probable [Lilge, 2010, pp. 35 – 41]. In Stará Pazova, the Hungarian ethnicity was gradually assimilated into the Slovak ethnicity. In the analysis of the pentatonic songs of Pazova, certain similarities with Hungarian pentatonic songs, described by Kodály, cannot be ignored. These pertain, for example, to the structure

of pentatonic scales and series of notes, the range of the songs, the syllabic structures of the verses, and the rich ornamentation. The need to consider Hungarian pentatonicism when examining pentatonicism in Slovak folk songs was also emphasized by Jozef Kresánek [Kresánek, 1951, pp. 99 – 102]. Its confirmation would probably clarify even the presence of the rich ornamentation connected with pentatonic songs, both the Hungarian ones and the Slovak ones of Stará Pazova.

## Conclusion

In the above study, we have examined pentatonicism in the Slovak folk songs of Stará Pazova. We have presented a brief overview of the research on pentatonicism and of the perspectives on pentatonicism in European music theory and ethnomusicology. Moreover, we have discussed the existing state of research on pentatonicism in Slovak folk songs, including those of Stará Pazova. We have zoomed in on the classification method developed by Zoltán Kodály, who differentiated between four pentatonic groups in Hungarian folk songs. We applied his method also to the Slovak folk songs of Pazova. Pentatonicism appears in almost a third of the records we documented. The song corpus we drew on consists of 347 songs, of which 101 records can be classified as pentatonic ones. We found that pure pentatonicism is retained only in a minimum number of songs, while the most numerous group consists of songs where pentatonicism merges with elements of the major/minor tonality. In the last part of the study, we discussed the question of the origin of pentatonicism. Based on several facts, we presented a new hypothesis, in which we presume the infiltration of pentatonicism into the Slovak folk songs of Stará Pazova from the folk songs of the Hungarian ethnicity. By analysis, we identified several analogous elements to those presented by Zoltán Kodály in examples of Hungarian folk songs. We support this statement by historical facts as well – the fact of the coexistence of the Slovak and the Hungarian ethnicities in the same locality. We may therefore presume that certain musical elements, including pentatonicism, were adopted from the Hungarian ethnicity. Since no Slovak song material survived from the period of the arrival of the Slovak population in the territory of Vojvodina, the existence of Slovak pentatonicism cannot be ruled out completely, either. However, we are afraid this issue can no longer be subject to verification. Nevertheless, based on the songs of Stará Pazova, we may conclude that there is a certain similarity in terms of musical structure with the pentatonic songs of the Hungarian ethnicity.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> This study forms part of VEGA grant project no. 2/0100/22 “Historical Sources of Traditional Slovak Singing: Typology, Reconstruction, Interpretation” (2022 – 2025), implemented in the Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences, a public research institution.

## Bibliography

- Abraham, Gerald** (2003). *Stručné dejiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003.
- Bartók, Béla** (2019). *Slovenské ľudové piesne*. Vol. 1 – 3. Eds. Oskár Elschek, Alica Elscheková. Bratislava: Hudobné centrum; Veda – Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2019.
- Bate, Philip and Michael Musgrave** (2001). Carl Engel. – In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 8. New York: Oxford University Press, 2001, pp. 202 – 203.
- Brăilou, Constantin** (1953). *La musique russe*, roč. 2. Paris: Presses Universitaires de France, 1953.
- Brăilou, Constantin** (1999). A Problem of Tonality (The Pentatonic Metabole). – In: *East European Meetings in Ethnomusicology* 6, 1999, pp. 123 – 137.
- Danckert, Werner** (1966). *Tonreich und Symbolzahl in Hochkulturen und in der Primitiven Welt*. Bonn: Bouvier Verlag, 1966.
- Day-O’Connell, Jeremy** (2001). Pentatonic. – In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 19. New York: Oxford University Press, 2001, pp. 315 – 317.
- Elscheková, Alica and Oskár Elschek** (2005). *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2005.
- Eősz, László** (2000). Kodály és Bartók. – In: *Örökségünk Kodály: Válogatott tanulmányok*. Budapest: Osiris, 2000, pp. 205 – 214.
- Erdély, Stephen** (1987). Complementary Aspects of Bartók’s and Kodály’s Folk Song Researches. – In: *Bartók and Kodály Revisited. Indiana University Studies on Hungary* 2. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987, pp. 79 – 98.
- Grove, George** (1900). *A Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 4. London: Macmillan and Co. Limited; New York: The Macmillan Company, 1900.
- Hemetek, Ursula, Gerda Lechleitner, Inna Naroditskaya and Anna Czekanowska**, Eds. (2004). *Manifold Identities: Studies on Music and Minorities*. London: Cambridge Scholars Press, 2004.
- Kmeč, Martin** (1991a). Pentatonika u Međimurju i Staroj Pazovi – sličnosti i razlike. – In: *Narodna umjetnost. Rasprave i prilozi uz stogodišnjicu rođenja Vinka Žganca (Čakovac, 25 – 27/10/1990)*. Posebno izdanje 3, Zagreb, 1991, pp. 367 – 376.
- Kmeč, Martin** (1991b). Mogućnosti etnomuzikološkog objašnjenja pojave pentatonike u Staroj Pazovi i u Međumurju. – In: *Folklor u Vojvodini* 5, 1991, pp. 79 – 90.
- Kmeč, Martin** (1996): Tematicko-obsahové, hudobno-štrukturalne a prednesové zvláštnosti staropazovských piesní. – In: *Slovenské ľudové piesne zo Starej Pazovy*. Bački Petrovac: Kultúra, 1996, pp. 20 – 36.
- Kodály, Zoltán** (1970). Pentatonicism in Hungarian Folk Music. – In: *Ethnomusicology*, 1970, Vol. 14, № 2, pp. 228 – 242.
- Krekovičová, Eva** (2018). *Piesne a etnická identifikácia Slovákov v Maďarsku. Výskum z obdobia 1991 – 2017*. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV; Ústav etnológie a sociálnej antropológie SAV; Békešská Čaba : Výskumný ústav Slovákov v Maďarsku, 2018.
- Kresánek, Jozef** (1951). *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava: Slovenská akadémia vied a umení, 1951.

- Kresánek, Jozef** (1982). Tonalita. Bratislava: Opus, 1982.
- Lilge, Karol** (2010). Stará Pazova, monografia. Myjava: tlačou a nákladom D. Pažického, 1932, reprint in 2010. Stará Pazova: Miestny odbor Matice Slovenskej, 2010.
- Lomen, Kristina** (2020). Pentatonika v tradičnom speve Slovákov v Starej Pazove (Srbsko): teória, typy, genéza. – In: *Musicologica Slovaca*, 2020, Vol. 11 [37], № 2, pp. 205 – 273.
- Lomen, Kristina** (2021). Tradičná piesňová kultúra Slovákov v Starej Pazove v Srbsku. Bratislava: Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences, 2021.
- Lomen, Kristina** (2022). Ornamented Singing in the Folk Songs of the Slovaks in Stará Pazova, Serbia. – In: *New Sound: International Journal of Music*, 2022, Vol. 60, № 2, pp. 106 – 133.
- Miklovic, Jaroslav** (2002). Stará Pazova 1769 – 1794. Bratislava: Vydavateľstvo ESA; Nadlak: Vydavateľstvo Ivan Krasko, 2002.
- Riemann, Hugo** (1916). Folkloristische Tonalitätsstudien. I. Pentatonik und tetrachordale Melodik im schottischen, irischen, walisischen, skandinavischen und spanischen Volkslieder und im gregorianischen Gesange. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1916.
- Sirácky, Ján** (1971). Sťahovanie Slovákov na Dolnú zem v 18. a 19. storočí. Martin: Matica Slovenská, 1971.
- Stokes, Martin** (2001). Ethnomusicology – Contemporary Theoretical Issues. – In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 8. New York: Oxford University Press, 2001, pp. 386 – 395.
- Szabolcsi, Bence** (1943). Five-Tone Scales and Civilization. – In: *Acta Musicologica*, 1943, Vol. 15, № 1, pp. 24 – 34.
- Szabolcsi, Bence** (1965). A History of Melody. New York: St. Martin Press, 1965.
- Urbancová, Hana** (2016). Vybrané kapitoly z dejín slovenskej etnomuzikológie. Bratislava: Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences, 2016.
- Windakiewiczowa, Helena** (1933). Pentatonika w muzyce polskiej ludowej. – In: *Kwartalnik Muzyczny V*, 1933, № 17/18, pp. 1 – 26.
- Банин, Александр А.** (1983). Памяти К. В. Квитки: Сборник статей. Москва: Советский композитор, 1983 [Banin, Aleksandr A. (1983). Pamyati K. V. Kvitki: Sbornik statey. Moskva: Sovetskiy kompozitor, 1983].
- Джуджев, Стоян** (1956). Теория на българската народна музика. Т. 2. Мелодика. София: Наука и изкуство, 1956 [Djoudjeff, Stoyan (1956). Teoriya na balgarskata narodna muzika. T. 2. Melodika. Sofia: Nauka i izkustvo, 1956].
- Кацарова, Райна** (1943). Угърчинската пентатоника. – В: *Известия на Народния етнографски музей*, т. 14, 1943, с. 78 – 93 [Katarova, Raina (1943). Ugarchinskata pentatonika. – In: *Izvestiya na Narodniya etnografski muzey*, t. 14, 1943, s. 78 – 93].
- Квитка, Климент** (1971). Пентатоника у славянских народов. – В: *Избранные труды*. Т. 1. Москва: Советский композитор, 1971, с. 279 – 285 [Kvitka, Kliment (1971). Pentatonika u slavyanskikh narodov. – In: *Izbrannyye trudy*. Т. 1. Moskva: Sovetskiy kompozitor, 1971, s. 279 – 285].

## Пентатониката в словашките народни песни на Стара Пазова, Сърбия

*Кристина Ломен*

Предмет на изследването е пентатониката в народните песни на словаците в Стара Пазова във Войводина, Република Сърбия. Въпреки че съществуването ѝ е добре известно, то все още не е разглеждано в дълбочина. Ето защо в това проучване авторката обсъжда няколко нейни аспекта. Първият раздел на текста представя кратък преглед на схващанията в европейската музикална теория и етномузикология. В Европа специалистите започват да се интересуват по-задълбочено от пентатониката едва в началото на XX век. В изследването се споменават няколко автори, ангажирани с проучването ѝ. Наличните досега изследвания на словашките народни песни намират място във втория раздел. Става ясно, че пентатониката не е особено характерна за словашките народни песни и че именно в Стара Пазова тя оцелява в по-цялостен вид. В някаква степен изследвания върху нея са осъществени от войводинския етномузиколог Мартин Кмет. Третият раздел се фокусира върху класификацията и анализа на пентатоничните песни, като основно се прилага класификационният метод, разработен от унгарския етномузиколог Золтан Кодай. Авторката на статията прилага неговия метод и към песните от Стара Пазова. В своя анализ тя се обляга на собствената си теренна работа, проведена през 2014 и 2018. Трудът се основава на корпус от песни, включващ 347 записа. В документирания материал пентатоника се наблюдава в 29% от песните. Сред тях най-многобройната група от пентатоничните записи са образците, в които пентатониката се прелива в мажор или минор. В последния раздел авторката се обръща към генезиса на пентатониката в Стара Пазова и предлага три хипотези. Първите две са формулирани по-рано и те подкрепят хипотезата за нейния словашки или славянски произход. Въпреки това според изследователката пентатониката от Пазова съответства в няколко отношения на описаната от Кодай чрез примери от унгарски народни песни. Освен от гледна точка на музикалноструктурните особености, авторката обосновава хипотезата си и исторически, представяйки нова версия за генезиса на пентатониката в народните песни на словаците от Стара Пазова.

**Ключови думи:** *пентатоника, пентатоничност, поредица от ноти, класификация, народни песни, местен песенен репертоар, етническо малцинство*

**д-р Кристина Ломен,**  
Институт за музикология,  
Словашка академия на науките;  
ORCID: 0000-0003-2166-6875;  
e-mail: kristina.lomen@savba.sk

## „Калеш Кате“ – пътят на една фолклорна песен

Петьо Кръстев\*

**Резюме:** Статията проследява и анализира съвременни трансформации на музикален образец, част от регионална традиция. Създадената като вариант на фолклорен първообраз песен „Калеш Кате“ преминава през спецификите на двугласното мъжко пеене от Югозападна България в репертоара на Мъжката фолклорна група от с. Склаве и придобива популярност чрез съвременните мрежи за разпространение. Посоченият пример става музикален съпровод и дава заглавие на варианти на авторско хоро – съвременна интерпретация на фолклорните танцови модели. То е представяно на семинари в България и чужбина, част е от репертоара на танцови школи. След широкото си разпространяване се завръща в новия си вид отново в Югозападна България и се изгълнява от формации и клубове от региона.

**Ключови думи:** фолклорна песен, трансформация, двугласно мъжко пеене, хоро

Изследователските интереси към традиционната музикална култура най-често се отнасят до практики, наследени от миналото. Някои фолклорни образци съществуват и днес чрез определени съвременни форми. Други са запазени като емпирични данни в архиви и като фундамент, база, приложения към етномузиколожки проучвания. Музикалните примери са своеобразен „документ“ за определена стилова система, свързана със старината, от една страна, и съвременни трансформирани варианти на явления на традицията, от друга. Връзката между минало и настояще е непрекъснат процес, който се отнася до „живота“ на фолклорната музика в определени социални условия и разкрива много сложна ситуация на взаимодействия и преобразувания.

---

\* Доц. д-р Петьо Кръстев – Институт за етнология и фолклористика с Етнографски музей, Българска академия на науките; e-mail: petyo\_krastev@abv.bg

Документирайки и установявайки определени белези, характеристики, структури и специфични елементи, проучванията анализират динамиката на непрекъснато развитие и промени. Често използваният диахронен план „минало – съвременност“ всъщност е подход за проучване на фолклорната музикална култура чрез идеята за трансформациите посредством времевите параметри като изразители на идеята „старо, старинно, традиционно – ново, съвременно, модерно“. Както моментът на „старото“, така и моментът на „новото“ са документирани варианти на една богато наситена на процеси, взаимодействия, развитие, обновление „картина“ на музикалните практики, музикалното мислене и формите на музициране (свирене, пеене, танцуване). Опитите за улавяне на тази динамика, на нейната многопосочност и многопластовост разкриват това, което бихме могли да определим като познание за фолклорната музика в дълбочина.

Предложеният текст прави опит да се докосне и да проследи такъв тип процеси в съвременна среда. Като приложен пример за това е песента „Калеш Кате“ и нейните модификации вследствие от функционирането ѝ като образец на регионалната музика на Югозападна България. Изследването е резултат от дългогодишно теренно наблюдение върху измененията на регионалните форми на традиционното многогласие и мъжкия певчески стил. Анализите засягат дейности, свързани с читалището, форми на сценично изпълнителско изкуство. Трансформациите на фолклорната песен се отнасят и до най-съвременните варианти за разпространение и популяризиране на фолклорна музикална култура като музикален съпровод на хоро в танцовите клубове и школи. Първообразът – фолклорната песен „Айде, Като“, преминава през различни промени, които засягат както музикалните характеристики (мелодична организация, метроритъм, форма), така и функциите ѝ като образец на фолклорна музика в различна среда и контекст.

Поводът за написването на статията е мой дългогодишен интерес към дейността, репертоара и изпълнителските качества на Мъжката фолклорна група от с. Склаве. Присъствал съм на звукозаписите на техния втори албум (2009), част от който е и песента „Калеш Кате“. През юли 2022 посетих с. Склаве във връзка с подготовка на концерт, посветен на 60 години от първото издание на събора „Пирин пее“. Сценарият на събитието, написан от мен, предвиждаше участие на групата в него. Разговорът за „Калеш Кате“ бе провокиран от придобилото известност хоро „Калеш Кате“, изпълнявано от танцови клубове и формации в България и чужбина. Чрез въпросното хоро песента беше извървяла определен път, ставайки популярна в различни краища на България и извън нея, и се беше

„завърнала“ в региона – в репертоара на танцовите клубове от град Сандански и селищата от общината. Разговорите за хорото провокираха разказа на Методи Георгиев (водач на групата) за песента.

Историята на „Калеш Кате“ започва от Мъжката фолклорна група от с. Склаве, община Сандански, и нейния ръководител Методи Георгиев. Формацията е сред утвърдените представители на двугласния мъжки певчески стил от Югозападна България. Създадена е през 1970 като състав към НЧ „Св. Климент Охридски – 1926“. През 1974 ръководител и водач (солист) на групата става Методи Георгиев. Откривател на формацията за българското медийно пространство е Румяна Цинцарска<sup>1</sup>. Тя популяризира техните песни в програмите на Българското радио и Българската телевизия през 80-те години на ХХ век. Първите звукозаписи съставят реализира през 1986 в радио „Благоевград“. Впоследствие те са издадени на аудиокасета. Групата има още две албума, издадени на компактдиск и DVD. Музикални клипове с техни изпълнения се излъчват по фолклорната телевизия „Родина“. Много от тях са публикувани в мрежата YouTube<sup>2</sup>. Песента „Калеш Кате“ е част от втория албум, издаден и заснет под формата на видеоклипове през 2009.

Методи Георгиев, който е водач (солист) на групата, прави подбора на репертоар. Той създава свои авторски варианти и песни на фолклорна основа, които певците изпълняват. Роден е през 1948 в с. Дражаново (селото е в полите на планината Пирин, в близост до Склаве). През 1967 завършва средно образование в Техникум за механика в Благоевград. През 1976 в качеството си на художествен ръководител на формацията завършва музикални курсове в Банско и Пловдив. „В Банско завърших при Илия Манолов музикален курс за ръководители и певци.“<sup>3</sup> На тези форуми той се запознава с теоретичните основи на музиката. Обучението формира у него определени виждания, вкус, предпочитания и позиции по отношение на традиционната култура и сценичното изпълнителско изкуство.

<sup>1</sup> Румяна Цинцарска – етномузиколог, музикален редактор в БНР и БНТ, автор на редица документални филми, свързани с фолклорната култура в България.

<sup>2</sup> Вж. <https://www.youtube.com/watch?v=su71CO6sV-o>, [https://www.youtube.com/watch?v=70t9aGsxx\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=70t9aGsxx_8), <https://www.youtube.com/watch?v=6QgKfO50fB8>, [https://www.youtube.com/watch?v=yAIFKKPhDyY&list=PLZNTCaIk7NFr9R0QsY5R4D2JvXd4X5\\_-A](https://www.youtube.com/watch?v=yAIFKKPhDyY&list=PLZNTCaIk7NFr9R0QsY5R4D2JvXd4X5_-A) (22.02.2023).

<sup>3</sup> Изпяването на песента „Айде, Като“ от Методи Георгиев и разговорите за нейната история са част от проведено на 13 юли 2022 интервю с него и изпълнителите от Мъжката фолклорна група в с. Склаве (мой теренен запис). От изпълнението на песента в интервюто е и предложената (от мен) нотация (Пример 1).



Фолклорният първообраз на песента „Калеш Кате“ – „Айде, Като“ – прави впечатление на Методи Георгиев през 80-те години на ХХ век по време на участие на формацията в с. Илинденци, община Струмьяни. Изпълнителят чува песента от жител на селото в неформална среда на празненството след концерта. При подготовката на втория албум на Мъжката фолклорна група от с. Склаве мелодичен и текстов вариант на песента „Айде, Като“ със заглавие „Калеш Кате“ става част от селекцията. Създаден е от Методи Георгиев според неговите виждания, вкус и представи за това как трябва да звучи песента във връзка с изпълнителския стил, възможностите и вкуса на певците.

След реализация на звукозапис на новия вариант на песента „Калеш Кате“ в изпълнение на Мъжка фолклорна група от с. Склаве със съпровод на оркестър от фолклорни инструменти тя е представена в телевизионен видеовариант. Заснетият клип е направен с авторско хореографско решение на Георги Гаров и Николай Цветков и е с участието на Студентски фолклорен ансамбъл към Югозападния университет (ЮЗУ) „Неофит Рилски“ – Благоевград<sup>4</sup>. След излъчването на аудио-видеопродукцията по телевизия „Родина“ песента става популярна. По-късно е записана от друг изпълнител – Тодор Янков, и подготвена отново като видеоклип с хореографско решение.

Двата медийни варианта представят хореографски интерпретации, едната от които става основа за ново авторско хоро. То взема името на песента – „Калеш Кате“. Създадено от Николай Цветков и Георги Гаров, хорото се използва първоначално на международни танцови семинари в различни държави, които представят българските традиции. На тези форуми се преподават хорà, които се разучават и играят от широки кръгове почитатели на фолклорната култура. „Калеш Кате“ е образец на регионалните специфики на т.нар. пирински хорà (има се предвид традиционната танцова култура от Югозападна България). Независимо че посоченият пример е ново хоро, съчинено в даден контекст и с определени функции, в семинарите то е представено като фолклорен танцов пример, който е част от определена регионална стилова музикално-танцова система.

Песента „Калеш Кате“ в изпълнение на Тодор Янков също е заснета под формата на видеоклип с хореографско решение<sup>5</sup>. То е реализирано от Фолклорен ансамбъл „Войводинци“, с. Войводиново, община Марица. Продукцията става също така популярна, както и изпълнението на групата от с. Склаве. В резултат на това музикалният съпровод на хорото „Калеш Кате“ често се „разменя“. То

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Dud-vv7uEOk> (5.02.2024).

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=bB7vJ33XZkk> (15.02.2024).

(хорото), произлязло в резултат на изпълнението на Мъжката група от с. Склаве, се играе от някои танцови клубове и върху музикалната версия на Тодор Янков.

Трансформациите на фолклорния образец „Калеш Кате“, които възникват поради различните интереси към песента, са резултат от специфични процеси на промяна и обновяване на музикалния фолклор в съвременен контекст. Те засягат някои черти на фолклорното музикално мислене и танцуване, както и варианти на тяхното развитие. Версиите (музикални и хореографски) демонстрират определени характеристики на традиционната култура в условията на съвремието. Модификациите на първообраза се проявяват като резултат от популяризирането чрез мрежите за споделяне – медии, интернет пространство, сценични прояви. „Забелязаният“ и използван от Методи Георгиев първообраз „Айде, Като“ е основа за създаване на разновидност, която от своя страна стимулира музикални и хореографски разновидности на разновидностите.

Професионалната музикална и хореографска интерпретация от своя страна създава специфичен „професионален“ модел на вариантността, изразяващ се в „обработки на обработката“ [Пейчева / Peycheva, 2019, с. 234].

### Песенен първообраз и варианти

Анализът в настоящата статия приема за първоначален варианта „Айде, Като“, представен като източник на създадената от Методи Георгиев песен „Калеш Кате“. Структурата на първообраза претърпява промени по отношение на мелодичната линия, метроритмичната организация, формата. Двугласният певчески стил на Мъжката фолклорна група от с. Склаве променя фактурата според особеностите на пеенето с бурдон.

Тоновият обем на песента „Айде, Като“ е квинта. Звукоредът е дорийски тетраход с подосновен тон. Формообразуването е подчинено на строфичния строеж на текста. Песента е изградена от две мелодийни редици. Първата е в рамките на четири такта в размер 2/4 – вариантно повторение на двутактов мотив, който се фиксира около третата степен на звукореда. Основата на втората мелодийна редица е първият мотив, като мелодичното движение е ориентирано вече към първата степен на звукореда (тоника) вместо към третата (както е при първите две изложения на мотива). Развитие на мелодичната линия е предпоставка за увеличаване на мащаба и двукратно вариантно провеждане на втората мелодийна редица. Първото е със заключение на трета степен, а второто завършва на първа степен (тоника):

- първа мелодийна редица – основен мотив (завършек на III степен) – два такта + вариант на основен мотив (завършек на III степен) – два такта;
- втора мелодийна редица – основен мотив (завършек на I степен) – два такта + развитие към III степен – два такта;
- вариантно повторение на втората редица – основен мотив (завършек на I степен) – два такта + движение към I степен и завършваща каденца – първа, втора, седма, първа степен – два такта (Пример 1).

Пример 1 / Example 1

♩ = 115

Ай - де, Ка - то ле ай - де Ка - то, ай - де, Ка - то

7  
да бе - га - ме ай - де, Ка - то да бе - га - ме.

Песента притежава особеностите на структурата и формата на песните от Югозападна България (Пиринския край). „Триредичните песни обикновено произлизат от двуредичните, като втората редица бива повторена със същия или следващия стих от поетичния текст“ [Стоин / *Stoin*, 1981, с. 139].

Основната промяна във варианта на Методи Георгиев е по отношение на музикалния размер. За метроритмичната организация на първообраза (2/4) той казва: „не ми харесва така“. Музикалният размер се променя от 2/4 в единадесетвременния петделен неравноделен с трети удължен дял 11/8 (2+2+3+2+2). Този тип преосмисляне изразява стремеж към усложняване на структурата на фолклорния образец. Методи Георгиев споделя, че това е един от любимите му музикални размери. Предпочитанието към него е обусловено от идеята за „пречупване“ на традиционните модели чрез неравноделността като основен стилос белег на българската народна музика. „Имам слабост към ритмите 11, 12. „Милка за вода отива“ (друга песен на групата – б.а., П.К.), нали си я чувал“. От друга страна, разновидностите на петделния единадесетвременен размер (11/8), съответно с първи, трети и пети удължен дял, са близки до ритмичната организация на музиката на типични за Югозападна България хора – петричките „Данке“ и „Бойна“, гоцделчевското „Арнаутлар“ (2+2+3+2+2); петричките „Испайче“, „Кавадар“ (3+2+2+2+2); гоцделчевското „Неда“ (2+2+2+2+3) и др.

Промяната на тактовия размер провокира трансформации в мелодичната структура на новия вариант на песента. Основният мотив или по-скоро неговото двукратно повторение в размер 2/4 се променя в мелодична структура в рамките на един такт в 11/8. „Въртели-вото“ движение около третата степен на звукореда, чиято единствена промяна е по отношение на звукореда – дорийски пентахорд с подосновен тон, се запазва във втората част на първи такт. В първата част на първи такт е въведен нов мелодичен елемент – възходящ квинтов скок от първа на пета степен. Петата степен е „орнаментално“ предявена от четвъртата. Втори и трети такт са ориентирани около трета степен според тежестта на основния мотив на първообраза. Четвърти такт е изграден от низходящо движение към първа степен (тоника) и оформяне в каденца – трета, четвърта, втора, първа степен. Включването на петата степен в звукореда на песента посредством възходящ скок вкарва нов „центробежен“ елемент – основа за мелодично развитие. Първите четири такта от мелодичната формация на „Калеш Кате“ се повтарят два пъти. Вторите четири такта са идентични с първите четири. Различен е само първият такт. В него възходящият скок първа – пета степен е заменен от постепенно движение от първа до четвърта степен. Това е своеобразен „отговор“ от разстояние на зададения в началото „въпрос“ на възходящия скок от първа на пета степен, предявена от четвърта (Пример 2).

Пример 2 / Example 2

$\text{♩} = 115$

Ка - те\_ Ка - те, ка - леш Ка - те, ай - де, Ка - те

4 да - бе - га - ме. Дор - де\_ вго - ра шу - ма\_ и - ме

7 1. 2. ем по по - ле ко - му - ни - га. ко - му - ни - га.

10

Промяната в музикалния размер „отваря“ музикалната мисъл, която е по-развита и разгърната в мелодично отношение. В същото време опорните моменти на основния мотив от първообраза оказват своето интонационно влияние върху новата структура.

Изпълненията на Мъжката фолклорна група от с. Склаве са образец за двугласния певчески стил от Югозападна България. Основната мелодия се изпълнява от един певец, а останалите пеят бурдон. Според тази нормативност фолклорният първоизточник, който е изпят от индивидуален изпълнител, се превъплъщава в пример със структурата и стиловите белези на многогласното пее от Югозападна България. От своя страна „оригиналната“ в посочения случай версия „Леле, Като“ (Пример 1) притежава белезите на двугласен образец – тесен тонов обем и фиксиране на временен център около трета и първа степен, като възможност за двусловен бурдон. Двугласното пеење придава „автентичност“, достоверност и е в синхрон със стиловите особености на музикалните традиции от Югозападна България.

Двугласният певчески стил като регионален белег е в основата на изпълнението на песента от Тодор Янков<sup>6</sup>. В този случай бурдонът е записан от певеца чрез наслаиване в студийна среда при процеса на звукозапис. Двугласната вокална фактура е „увлечена“ от вертикалното развитие в аранжирката на песента при нейната хармонизация и инструментация. Във втората част на двете фази (съответно 3, 4, 7 и 8 такт на Пример 3) лежащият глас слиза на подосновен тон – седма степен. Хармонизацията оформя каденца – тризвучие на седма степен, тризвучие на трета степен (тактове 3, 7), тризвучие на седма степен, тризвучие на първа степен (тоника) (тактове 4, 8).

### Пример 3 / Example 3

♩ = 160

Ка - те, Ка - те, ка - леш Ка - те, ай - де, Ка - те

4 да - бе - га - ме. Дор - де - во - ра шу - ма - и - ме

7 ем по по - ле ко - му - ни - га.

Примерите за двугласно мъжко пеење от Югозападна България са във варианти без инструментален съпровод и с акомпанимент на оркестров ансамбъл. В репертоара на Мъжката фолклорна група от с. Склаве са включени образци и от двата модела. Изграв-

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=gQHGKBZPcLw> (06.02.2023).

дането на хармоничен вертикал и неговото съчетаване с бурдона са едни от основните компоненти, свързани с инструменталния акомпанимент по време на пеене. Съпроводът на песента „Калеш Кате“ е от инструментална формация, включваща тамбури (едната изпълнява мелодия, а другата – акомпанимент), кавал, гайда и ударен инструмент – тарамбука. Този формат, при който групата на тамбури е основа при изграждането на инструменталния звук заедно с ударния инструмент тарамбука, е утвърден от оркестъра на Фолклорен ансамбъл „Пирин“ като регионален, югозападнобългарски фолклорен инструментален модел. Поради тази причина повечето формации от региона са изградени от подобен по състав оркестър. Инструментите изпълняват интермедийно построение в началото и между строфите. То е инструментална версия на втората част от песента. В хармонико-ритмичния акомпанимент се използват минорното тризвучие върху първата степен – тоника (Т), минорното тризвучие върху четвърта степен – субдоминанта (S), мажорното тризвучие върху шеста степен.

При изпълнението на песента от Тодор Янков инструменталният съпровод е под формата на аранжиринг (обработка) със съответната хармонизация и инструментация. Оркестровите интермедии са самостоятелно развити мелодични построения на базата на произведен на песента тематичен материал. Важен елемент е оркестрацията, където се залага на цвета на различни темброви съчетания при провеждане на основната мелодична линия – първо тамбура с кавал, които „напомнят“ за югозападнобългарския регионален стил, след това тяхното съпоставяне с по-плътен оркестров звук – прибавяне на гайда и гъдулки. Оркестровите партии изпълняват мелодия, хармонични гласове, самостоятелно оформени линии – контрапунктични построения. Раздвижването на лежащия глас (промяната му от първа на седма степен – първа степен) е подчинено на хармонизацията и построяването на вертикала в оркестровата фактура. Функцията на седмата степен в случая е обусловена от формулираното от Николай Кауфман „каденцово предназначение“ в традиционния двуглас. „То се явява към край на музикалното изречение (или периода), като подсилва появата на тониката“ [Кауфман / Kaufman, 1968, с. 31]. Изградена по този начин, обработката (аранжиринг) на песента се превръща в пример, при който регионалните особености се трансформират в по-обобщен български „народен“ пример за песен със съпровод на оркестър от народни инструменти. Реализацията на звукозаписа в темпо, по-бързо от това на Мъжката фолклорна група от с. Склаве, в съчетание с ритъма на единадесетвременния петделен неравноделен размер с трети удължен дял (2+2+3+2+2) дори я доближава до стилистичните

особености на ихтимано-пазарджишкия преходен музикалнофолклорен диалект. От друга страна, наличието на ударен инструмент тарамбука „връща“ в цялостната звучност впечатлението за заложената от първия вариант (изпълнението на групата от с. Склаве) регионална рамка (Югозападна България).

Музикалните трансформации на „Леле, Като“ се осъществяват в резултат на развитието на фолклорната музика и нейните варианти на интерпретация. Този тип процеси допълнително се обогатяват от популяризирането на песента чрез съвременните примери за фолклорно танцуване и социалните им форми на проявление при любителските клубове, школи, състави и др. „Калеш Кате“ е музикален съпровод на съвременно авторско хоро в стилистиката на фолклорните образци, изпълнявани от посочените формации. Така тя става особено популярна, достигайки до почитатели на фолклорните традиции както в България, така и в редица чужди страни.

Практиката песента да се „играе“, а не да се „слуша“, е видоизменен съвременен вариант на традиционните модели на хоро със съпровод на песен, когато „първоначално танцът е бил свързан с песента и текста, а по-късно придобива самостоятелно значение, като запазва тясната си връзка с музиката, от която практически е неделим“ [Илиева / Пиева, 1971, с. 125]. Този начин на представяне се налага като тенденция в различни прояви. На спектаклите на някои съвременни фолклорни изпълнители публиката не само слуша, но и танцува по време на техните изпълнения (например концертите на популярните фолклорни певици Николина Чакърдъкова<sup>7</sup>, Гуна Иванова<sup>8</sup>, Поли Паскова<sup>9</sup> и др.). Традиционното мегданско празнично хоро „живее“ в съвременните концерти по площади и открити пространства на различни селища в България във връзка с празнични събития, където хората са неделим елемент от концертните изпълнения на фолклорни певци, оркестри и формации<sup>10</sup>.

### Хорото „Калеш Кате“

Песента „Калеш Кате“ дава името на съвременно хоро. Неговото създаване е свързано с видеоклип, който представя репертоара на Мъжката фолклорна група от с. Склаве в продукцията на музикалната телевизия „Родина“. Хорото е извлечено от хореографско-

<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=5jUhBNNzkqI> (09.02.2023).

<sup>8</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=siKly4mfEV0> (09.02.2023).

<sup>9</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=VNzpCRXZ2A0> (09.02.2023).

<sup>10</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=4Vc\\_QzeDr-Y](https://www.youtube.com/watch?v=4Vc_QzeDr-Y), <https://www.youtube.com/watch?v=ppOB5rUam0E>, [https://www.youtube.com/watch?v=9o-7\\_Y85Pgo](https://www.youtube.com/watch?v=9o-7_Y85Pgo) (09.02.2023).

то решение на Николай Цветков и Георги Гаров, в изпълнение на студенти от специалност „Българска народна хореография“ във Факултета по изкуствата при ЮЗУ „Неофит Рилски“, гр. Благоевград. То става част от репертоара на Николай Цветков и Георги Гаров, преподаван на семинари по български народни хора в България и редица чужди държави<sup>11</sup>.

Хорото интерпретира моделите на фолклорно танцуване в съвременен авторско хореографско решение. В основата е микроформата<sup>12</sup> от три такта в музикалния размер 11/8 (2+2+3+2+2). Движенията са в стилистиката на тежките хора „Испайче“, „Данке“, „Кавадар“ и др. от района на град Петрич, „Арнаутлар“ от Гоцеделчевско, проучвани от Николай Цветков [Цветков / Tsvetkov, 2000] и Георги Гаров. Тритактовата структура е типична за повечето хора с ритъм, който съвпада с метрума на посочения размер. Тя е мащабно „разтягане“, усложнен вариант на микроформата на правото хоро (2/4). Представлява натрупване на три микроструктури – варианти на микроструктурата на право хоро (2/4), и съчетаването им в една „сложна“ в рамките на три такта в 11/8. Като цяло е спазена и посочената на движение на микроформата на правото хоро (2/4) – първи такт напред вдясно, втори такт напред вдясно (или на място), трети такт „връщане“ назад вляво (или на място). По отношение на структурирането на танцовите движения микроформата е изградена в два варианта. Те маркират промяната и развитието на музикалната драматургия – отсвир (инструментална интермедия), пеене, отсвир, пеене и т.н. Това е елемент от танцовото мислене, който се различава от традиционните принципи на танцуване, където периодичната симетрия при формоизграждането на хорото не е повлияна директно от музикалното развитие. Елементът на промяна на танцовата фактура във връзка с музикалната е съвременна, авторска интерпретация на традиционните принципи на раздробяване, „разиграване“, „съситняне“, „сгъстяване“ [Илиева / Пиева, 2007, с. 43] и развитие на хорото „в процеса на едновременното протичане на музика и движение“ [Рашкова / Rashkova, 2008, с. 54]. Тритактовата структура на „Калеш Кате“ не съвпада с „квадратния“ музикален строеж на отсвирата – 4+4 такта, и на строфата – 4+4+4+4 такта. Поради това симетрията между смяната във формата – отсвир-строфа, съответно първи-втори вариант на хорото – не е прецизна. По-скоро смя-

<sup>11</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=-TFX7\\_A83n8](https://www.youtube.com/watch?v=-TFX7_A83n8), <https://www.youtube.com/watch?v=Tbh1JUxi8a4> (12.01.2023).

<sup>12</sup> Микроформа – „формула, ядро, изразена, оформена хореографска мисъл, лексически танцов арсенал“ [Илиева / Пиева, 2007, с. 47]. Хорото е изградено от многократно повторение на дадена микроформа или нейни варианти.



ната в динамиката на музикалната форма е „сигнал“ за смяна на вариантите на хорото. Този принцип приближава хореографския модел до стилистичните особености на традиционното фолклорно танцуване, където няма точен периодичен синхрон между музикална и танцова фраза.

Хорото става особено популярно и е част от репертоара на съвременните клубове за фолклорни танци, школи, любителски състави и др. „Калеш Кате“ се изпълнява и в повечето любителски формации от района на гр. Сандански. Тези процеси очертават сложния и своеобразен път на фолклорния образец. Той излиза от с. Склаве, община Сандански, като песен, част от репертоара на Мъжката фолклорна група – представителен образец за регионално фолклорно двугласно пеене. Примерът става известен под формата на фолклорно хоро във и извън пределите на България и се завръща отново в своя район – Югозападна България, Сандански, Склаве, като съвременна форма на трансформиран вариант на традиционната музикално-танцова култура. По-младите поколения жители на с. Склаве участват в различни танцови школи в района на Сандански. Там те по песента на своята група „разпознават“ „Склавското“ (както сами го наричат) хоро.

Разгледаното хоро „Калеш Кате“ надхвърля популярността на песента в изпълнението на Мъжката фолклорна група от с. Склаве. То се играе и под съпровода на записа на Тодор Янков<sup>13</sup>, и на вокално-инструментални интерпретации на различни формации от България и различни чужди страни<sup>14</sup>.

Върху песента „Калеш Кате“ в изпълнението на Тодор Янков се играе и друга версия на авторско хоро<sup>15</sup>. Неговото разпространение отново е в сферата на съвременните проявления на любителското танцово изкуство. Различните версии на хорото представят специфични елементи на хореографското мислене при пресъздаването на танцовите практики. Те са повлияни от процесите на изграждане на хореографски построения (танцова лексика и композиционни елементи) и стремеж за максимално припокриване с акцентите, стадиите в музикалната форма. Структурата на микроформата е в единство с квадратния строеж на интермедията 8+8 такта и песента 8+8 такта. Хореографската лексика отново оформя два варианта на хорото. Единият е двукратно повторение в рамките на първите осем такта от инструменталните отсвири и строфите, а другият – съот-

<sup>13</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=kUyEQn2C-RA>, <https://www.youtube.com/watch?v=l5JoI0Sx-b0>, [https://www.youtube.com/watch?v=SDnrOa\\_4bfE](https://www.youtube.com/watch?v=SDnrOa_4bfE) (12.01.2023).

<sup>14</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=-TFX7\\_A83n8](https://www.youtube.com/watch?v=-TFX7_A83n8) (12.01.2023).

<sup>15</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=vwQAWpN92jU> (12.01.2023).

ветно на вторите осем такта от интермедии и пеене. В танцовия език на втория вариант са включени както движения на ръцете, така и развитие на хореографската композиция чрез промяна на посоката на движение – съответно напред и назад. По този начин хорото се приближава максимално до хореографските постройки – съчетания от танцови движения, които нарушават структурата на микроформата, където хореографската лексика и пространствените решения наподобяват белезите на изградено авторско произведение.

Както вариантите на песента възпроизвеждат разновидности на оригинала, така и танцовите примери са своеобразна „интерпретация на интерпретацията“ на традиционните образци. Този процес е съвременна версия на съществуването, практикуването, разпространението и развитието на фолклорната култура. Неговите проекции са на различни нива в социалната структура: съвременно битуване в „реална среда“; различни форми на изкуство – любителско и професионално, където вариантите се проявяват като „многообразие от композиционни форми, стил микс“ [Пейчева / Peycheva, 2019, с. 61], „интерпретация на интерпретацията“ и други процеси от този тип.

### **Вместо заключение**

Пътят на песента „Калеш Кате“ демонстрира различни типове промени. Те отразяват съществуването на фолклорната култура в съвременен контекст, възприятията за нея и интересите, предизвикани от нея. Трансформацията на образците се осъществява според влиянието на определени фактори. Едните от тях са заложили в „естествените“ сили и потенциала, който традицията носи в себе си като норми на мислене и поведение, пренесени в съвременна среда. Пример за тези процеси са различните варианти на съществуване на песента и възприемането на белезите на средата, в която тя битува. По този начин от „забелязан“ фолклорен първообраз тя преминава през различни форми на превъплъщение. В определени случаи „Калеш Кате“ се идентифицира с елементи на регионалната музикална стилна система, в други е под формата на придобил популярност образец, разпространен извън рамките на музикално-фолклорния диалект. Синкретичният характер на традиционната култура и неразчленимото музикално-танцово единство намират израз в съвременните варианти на хоро, носещо името на песента и създадено върху основата на нейните музикални – мелодични и ритмични – компоненти. Тяхното формиране като израз на творческата хореографска интерпретация преминава в различни съвременни проявления на танцуване – клубове за хора, семинари, събития на открито, събори, празници и др.

Другите фактори са обосновани от представата за традиционните практики като форми на различни типове изкуство – музикално, хореографско, и техните сценични варианти. Професионалните търсения се проектират върху музикалните фактори. Те се изразяват в преосмисляне на фактурата, съчетано с изменение на ритмичната и мелодичната организация, в изграждането на определен хармоничен вертикал, инструментация, различна организация на структурите в изграждането на музикалната форма и др. Играта като процес и фолклорното хоро като форма са обект на хореографско гълкуване, на създаване на нова танцова лексика, на различни типове композиционни решения и др.

Музикалната и хореографската интерпретация пресъздават фолклорните образци, използвайки като инструмент установени стереотипи, свързани с музикалното и танцовото изкуство, от една страна, и формирани представи за типове преработки, преосмислящи регионалните стилове и музикалнофолклорните диалекти, от друга. Всичко това конструира сложна система от взаимоотношения между „старо“ и „ново“, фолклорно и творчески пресъздадено, любителско и професионално. Взаимодействията на посочените различни нива формират съвременни варианти на съществуването на фолклорните практики. Проследяването на „пътя“, преосмислянето и трансформирането на определени образци на традиционната музикална и танцова култура са своеобразен аналитичен разрез на процесите и път към познанието за тях, опит за вникване в най-дълбоките и вътрешни страни на запазеното от миналото музикално-танцово наследство.

## Литература / Bibliography

**Илиева, Анна** (1971). Българските народни танци и тяхната музика. – В: *Българско музикознание*. Т. 1. София, 1971, с. 91 – 125 [Ilieva, Anna (1971). *Balgarskite narodni tantsi i tyahnata muzika*. – In: *Bulgarian Musicology*. Vol. 1. Sofia, 1971, s. 91 – 125].

**Илиева, Анна** (2007). Теория и анализ на фолклорния танц. Принципи на формообразуването в българския танцов фолклор. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2007 [Ilieva, Anna (2007). *Teoriya i analiz na folklorniya tants*. Printsipi na formoobrazuvaneto v balgarskiya tantsov folklor. Sofia: AI “Prof. Marin Drinov”, 2007].

**Кауфман, Николай** (1968). Българската многогласна народна песен. София: Наука и изкуство, 1968 [Kaufman, Nikolay. *Balgarskata mnogoglasna narodna pesen*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1968].

**Пейчева, Лозанка** (2019). „Народният дух“ в авторските песни от България. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2019 [Peycheva, Lozanka (2019). „Narodniyat duh“ v avtorskite pesni ot Bulgaria. Sofia: UI „St. Kliment Ohridski“, 2019].

**Рашкова, Наталия** (2008). Свирачи и хороиграчи: музикално-танцовото взаимодействие. – В: *Български фолклор*, 2008, № 2, с. 50 – 59 [Rashkova, Natalia (2008). Svirachi i horoigrachi: muzikalno-tantsovoto vzaimodeystvie. – In: Bulgarian Folklore, 2008, № 2, 50 – 59].

**Стоин, Елена** (1981). Музикално-фолклорни диалекти в България. София: Музика, 1981 [Stoin, Elena (1981). Muzikalno-folklorni dialekti v Bulgaria. Sofia: Muzika, 1981].

**Цветков, Николай** (2000). Танцовият фолклор на град Петрич. Пловдив: „Полиграфия“ АД, 2000 [Tsvetkov, Nikolay (2000). Tantsoviyat folklor na grad Petrich. Plovdiv: Poligrafia AD, 2000].

## “Kalesh Kate” – The Path of a Folk Song

*Petyo Krastev*

The article traces and analyzes certain contemporary transformations of a musical sample as part of a regional tradition. The song “Kalesh Kate”, created as a variant of a folk prototype, goes through the specifics of the two-voice male singing from Southwestern Bulgaria (in the repertoire of the “Male Folk Group” from the village of Sklave) and subsequently gains popularity through modern distribution networks. The given example becomes a musical accompaniment and provides the titles for various authorial *round dances* as a modern interpretation of folk dance patterns. It has been presented at seminars in Bulgaria and abroad – it is also part of dance schools’ repertoire. Following its widespread dissemination, it returns to Southwestern Bulgaria in a new form, performed by ensembles and clubs from the region.

**Keywords:** *folk song, transformation, two-part male singing, dance*

**Assoc. Prof. Petyo Krastev, PhD,**  
Institute of Ethnology and Folklore Studies  
with Ethnographic Museum,  
Bulgarian Academy of Sciences;  
e-mail: petyo\_krastev@abv.bg

## МУЗИКА И ПОЛИТИКА MUSIC AND POLITICS

### Песни, кантати, симфонии... Партийният ангажимент на музикалното изкуство през 70-те години на ХХ век в България

*Ангелина Петрова\**

**Резюме:** Изобилието на програмнопартийни опуси може да се представи като норма в периода на развитото социалистическо общество, т.е. през 70-те години на ХХ век. Може да се говори за зависимост между императива за партийността като принцип на изкуството в развитото социалистическо общество и администрирането на творчеството чрез обществено-държавното начало. Официалното творчество на 70-те се свързва с трансформацията на идеологическия обект: в центъра на изкуството, изразяващо официалната парадигма на развития социализъм, се поставят „съвременният герой“ и „съвременната тема“, т.е. изисква се създаване на творби с програмни сюжети, свързани с партийните чествания и поводи. Кантатно-ораториалните жанрове, разгърнали се в творчеството на Константин Илиев, Георги Минчев, Симеон Пиронков и др., никога не са коментирани в официалното слово като равностойни спрямо партийно-идеологическия пласт. Тези опуси трансформират националната идея в протестен концепт. Статистиката, която обобщава

---

\* Проф. д-р Ангелина Петрова – Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“ – София; сектор „Музика“, Институт за изследване на изкуствата, Българска академия на науките; e-mail: angelinapetrov@abv.bg

творбите на официалното социалистическо изкуство, както и тяхното представяне и награждаване, са неизменен спътник на идеологията за „тишината, спокойствието“ и „безвремето“ на 70-те.

**Ключови думи:** официално изкуство, развито социалистическо общество, трансформация на идеологическия модел, кантатно-ораториално творчество, поставангард

### **Разцвет на официалното изкуство в епохата на развития социализъм – всепобедност и цинизъм**

Въпреки декларациите, че в класическия период на „Брежневия социализъм“ през 70-те партийно-административният контрол над музикалното творчество се прекратява, точно това десетилетие е белязано от възход на представителното, или пропагандното, изкуство<sup>1</sup>. Отключва се производството на програмни опуси, посветени на идеологическите лозунги от конгресите, както и на годишнини от 1944, от ВОСР, чествания на Георги Димитров, Ленин и пр. Прометеево-победният импулс<sup>2</sup>, характеризиращ мащабните политически представителни творби, възпроизвежда знака на партийността и довежда до разцвет апологетиката на идеологическото изкуство. В официалните документи, в текстове на критиката, както и в марксистки белязаната музикология се говори за „социалистическа класика“: тук се артикулира последователността на програмнопартийните теми и заглавия, конструирани историята/възрастването на идеологическия канон. Музикалният поставангард заема неканонична позиция<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Етапът на 70-те е определен от Евгения Калинова като „илюзорно спокойствие“ [Калинова / Kalinova, 2011]. В актуални изследвания се интерпретират процесите и институциите във връзка с обществено-държавното начало [Петров / Petrov, 2021], както и отношението идеология – институции [Знеполски / Znepolski, 2023]. Въведени са изследователски инструменти като „изследване на случая“ [Дойнов / Doynov, 2017] и др.

<sup>2</sup> Петер Слотердайк дефинира т.нар. Прометеев комплекс: „Тъй като натискът и принуденото съгласие чрез страха не могат да осигурят понасянето на съветската диктатура, става неизбежно създаването на позитивни образи за революцията, в които да се инвестира художественият фантазъм (...) За да пресъздадат необходимата мярка на колективна гордост, се активират митични образи за Новото време, които определяме като Прометеев комплекс, свързан с делата на (...) съветския технически прогрес и политика“ [Sloterdijk, 2016]. Тезата на Слотердайк за Прометеевото начало се свързва в настоящия текст с приложната идеологическа функция на официалното изкуство, което трябва да внушава победност, устойчивост и „утешение“ за масите.

<sup>3</sup> Терминът „музикален поставангард“ в западноевропейския контекст очертава композиционните подходи, които се разграничават от сериалния авангард през 60-те и 70-те: алеаторика и сонористика, нова фолклорна

Изобилието на програмнопартийни опуси може да се представи като норма в периода на развитото социалистическо общество. Симптоматично това е илюстрирано в словото на Димитър Петков, произнесено на Февруарския пленум: „Не би ли могло да се завършват първомайските ни манифестации с гигантска оратория от няколко изпълнителски състава, пръснати по площад „Девети септември“? Можем да създадем големи кантати за сцената на зала „Универсиада“. Можем да напишем музикални шествия за големи празници. Длъжни сме да обновим масовата песен, да намерим нови ударни нейни форми, активни, свързани с формите на движение и колективните форми на възгласа“ [Петков / Petkov, 1975, с. 7]. Производството на посветените на партийни поводи творби е стимулирано по всякакъв начин от обществената поръчка. Пропагандно-ангажираното, или „Прометеево“, творчество е съпътствано с ореол на мълчание и с изолираност на българските композитори от официален достъп до западноевропейските фестивали за Нова музика.

Може да се говори за обвързаност между неотменния императив за партийността като принцип в създаването на официалното изкуство и администрирането на творчеството чрез обществено-държавното начало<sup>4</sup>. Последното е сред факторите, отключващи разцвета на изкуството, посветено на официалната пропаганда в описвания период. Това дава своя отпечатък върху дейността на Съюза на българските композитори (СБК), разгръщаща се в системата на Комитета за изкуство и култура (КИК). През 1973 Иван Маринов, тогава негов подпредседател с ранг на зам.-министър, изказва следното твърдение: „Обществено-държавното начало в нашето музикално изкуство означава ангажирането в максимална степен на компетентните музиканти чрез техните творчески съюзи с овластените с права държавни институти“ [Маринов / Marinov, 1973, с. 5]. Казаното изразява скрити властови функции на СБК, насочени към

---

вълна, „Нова простота“ и др. Използвам този термин с известна условност за българската музика, защото 60-те и 70-те у нас не се предхождат от сериален авангард, подобен на западноевропейския, но през втората половина на 60-те и особено през 70-те се разгръщат сонористиката и алеаториката, правят се и експерименти с фолклора, предприемат се редица неканонични опити в областта на тембъра и др. В настоящата статия се коментират кантатно-ораториалното творчество и някои музикално-театрални опуси от Константин Илиев, Лазар Николов, Георги Минчев, Симеон Пиронков.  
<sup>4</sup> „Комитетът за изкуство и култура се третира като обществено-държавен орган с ранг на министерство. Характерът, обемът на функциите и правомощията на Комитета се регламентират от Конгреса на културата и правителството, а за дейността си отговаря пред Конгреса на културата и Министерския съвет“ [Петров / Petrov, 2021, с. 137].

изпълнителските институции (държавните оркестри, опери и пр.), към издателство „Музика“, Балкантон, към Българска държавна консерватория (БДК) – функции, които следват от единението на партийността като „естетически принцип“ и регулацията на творчеството чрез държавно-партийния апарат.

Знакът на идеологията, т.е. *апелът за партийност*, доминира над повика за демократичност и търпимост, характерен за новия етап на развития социализъм. В своя реч за литературата и изкуството Тодор Живков е категоричен: „След Априлския пленум ние премахнахме административната опека, грубото вмешателство в творческия процес. Същевременно ние упорито се борихме, по думите на Ленин, да не позволим на хаоса да се развива както си ще, а **насочвахме творческия процес в нужната на комунизма насока**“ ([Живков / Zhivkov, 1978, с. 4], подч. мое, А. П.). Успехът на новата политика към музикалното творчество е безспорен. По-рано, през 1972, годината на X конгрес на БКП, Димитър Петков декларира, че партийно ръководеното изкуство на 70-те се характеризира с „разширяване на кръга от творци, стилово обновление и **взетия решителен курс към класово-партийно насочване на творческия процес**“ ([Петков / Petkov, 1972, с. 11 – 12], подч. мое, А. П.), т.е. препотвърждава се принципът на партийността.

Последен (но не по значение) е факторът на партийното мценатство: Партията е основен поръчител на новосъздаваното музикално творчество през 70-те. Политиката на „материални и морални стимули“ се въвежда от Февруарския пленум (1974) и се установява в система на контракции (договори) за написване на нови произведения, сключват се договори с окръзите и с други институции<sup>5</sup>. Системата от контракции се разгръща в нечувани мащаби и несъмнено е основен фактор за разцвета на пропагандиращото партийната линия изкуство.

### Образът на социалистическия герой.

#### Сюжетност и програмност

В идеологическите метаморфози на 70-те *партийността* е знакът за безусловно, цинично наслаждаващо се и самовъзпроизвеждащо се изкуство на Партията. Според Сингелос „партията не само представлява цялото, но тя е цялото“ [Sygkelos, 2011, р. 242]. „Народът“ от 50-те е заместен със „социалистическия герой“ или с автономно преповтарящия се идеологически конструкт на соци-

<sup>5</sup> Контракции се сключват и от Комитета за изкуство и култура (КИК), Съюза на композиторите (СБК), Градския комитет на БКП (ГК на БКП), от Комсомола (ДКМС).



алистическата личност. През 1972 това е отразено в официалното слово в Съюза на композиторите: „Главната задача, която постави Десетият конгрес на БКП пред всички творци, е пълновластното навлизане на съвременната тематика, на днешния съвременник и нашата съвременност и нейните главни герои: комуниста, работника, селскостопанския труженик“ [Петков / Petkov, 1972, с. 11].

„Съвременната тема“ е събирателен образ за програмните заглавия и опуси, посветени на годишнини, конгреси и юбилейни поводи (50 години от Септемврийското въстание, 30 години от 9 септември 1944, 90 години от рождението на Георги Димитров, 100 години от рождението на Ленин). В центъра на сюжетите, разработващи „съвременната тема“, са поставени антифашистката борба и героят комунист, присъстват и по-периферни теми като българо-съветската дружба, борбата за мир и др. В обобщенията на официалната словесност се формира своеобразен „исторически“ наратив на партийното изкуство. Според Димитър Петков „музикалните творци прегърнаха като свой лозунг на партията „Повече сред народа, по-близо до живота“. Така съвременната тема, нейното претворяване се превърна в основна задача на българския композитор. Създадени бяха произведения, посветени на отделни проблеми на съвременността ни, написани като програмни, издаващи открито в заглавието си своята връзка със социалистическата ни действителност (...)“ [Петков / Petkov, 1976, с. 8 – 9]. Описаните промени са коментирани от Жижек като трансформация на идеологическия канон, която той интерпретира като циничен модус на идеологията през 70-те<sup>6</sup>.

Поне до 1978 важи „правилото“, че идеологическият сюжет трябва да се разкрие в *програмна творба*: най-често крупен кантатно-ораториален и/или по-рядко музикално-сценичен опус, в който присъстват текст и сюжет. Преобладава стилистиката на мащабното хорово писмо и симфоничните идиоми от XIX век. В натрупването/последователността на сюжетите се „чертаят“ естетиката и историята на изкуството/музиката в развитото социалистическо общество. Всички теми, обвързани със знака на „социалистическото изкуство“, са подвластни на идеологията, която обговаря целия „път“: народ – партия – водач... В центъра на трансформацията се идеологически канон е поставен „социалистическият труженик“.

<sup>6</sup> „Циничният субект напълно осъзнава дистанцията между идеологическата маска и социалната действителност, но (...) не се отказва от маската... (...). Циничният разум не е наивен, но по парадоксален начин се оказва просветен за лъжливото съзнание: прекрасно осъзнавайки фалша, знаейки, че зад идеологическите универсалии се крият частни интереси, той все пак не се отказва от тези универсалии“ [Жижек / Žižek, 1999, с. 123].

За най-висш продукт, създаван в изкуството на развитото социалистическо общество, се обявява *програмното партийно изкуство*. Ражда се „нова история“ и „нова класика“: „...отделя се изключително внимание на съвременната тема, която ще роди големите творби – наша социалистическа класика“ [Петков / Petkov, 1974, с. 3].

Героят, поставен в центъра на изкуството на развития социализъм, всъщност е безразличен към идеологическото. Според Жижек в тази епоха се постига новата фаза в нейното развитие, при което нейният субект се отчуждава, за него тя е „избор без избор“: „Субектът на тоталитарното общество е близък до позицията на психотика, доказателство за което е статусът на „врага“ в тоталитарния дискурс. Враг е този, който, имайки свобода на избора, свободно осъществява неправилен според идеологията избор“ [Жижек / Žižek, 1999, с. 204]. Идеологията сега не внушава конкретни идеологически съдържания, но създава огледало на „съгласността“ пред фикционалната фигура на социалистическия човек.

#### **Степенуване на позволеност на средствата: демократичното като официална позиция**

Типична за Брежневата епоха е идеологическата маска/формула, че композиторът вече е изправен пред „демократична“ ситуация и избира как да пише. Според уводна статия в „Българска музика“ от 1977 най-характерен белег за изкуството на развитото социалистическо общество е демократизирането: „Демократизирането на музикалното изкуство е процес, който най-тясно се съзира в непрекъснатото духовно израстване на народа. Именно това духовно израстване постави лице в лице СБК и окръзите за решаване на по-висок етап с по-съвършени форми проблема за нуждата от духовни ценности“ [Райчев / Raychev, 1977, с. 2].

Декларираното незабравяване на стилове, или идеологемата „всичко е позволено“, със сигурност също е сред принципите, които организират публичното говорене през 70-те. Това не пречи да се провежда/съблюдава официално оразличаване между идеологически обозначеното изкуство, от една страна, и поставангарда и протестността – от друга. Това се чете „между редовете“ в изказване на Райчев при обсъждането на прегледа „Нова българска музика’75“: „Изпълняват се произведения с различна композиционна техника, но това не трябва да ни смущава. (...) може някога да се случи, че двама-трима композитори се доближават по естетическите си възгледи, по техниката... Но когато те се различават, създават богата гама на едно национално творчество, където от най-левия фланг до най-десния всичко трябва да се уважава (...)“ [Райчев / Raychev,

1975, с. 22]. Демократичността през 70-те е „свобода пред скоби“ – непроизволен избор под знака на властово-идеологическото съдържание. Немалко официални оценки на поставангарда например остават силно повлияни от констатациите, че това е изкуство, което не гради социалистическото общество и възхода на неговата култура, а стои в другостта на пространството и на публиките, белязани с несъгласност.

През 70-те се появява и започва усилена кариера поколението на „Юлския пленум“ – т.е. на „младите“ на 1977/1978. Тази история „се пише“ в официалната словесност на докладите на партийната организация на СБК, документирана е в наградите на СБК и решенията на партийната организация, формулирана е в докладите на СБК за всяка „Нова българска музика“ и пред всяко отчетно-изборно събрание, които също са документи, изпращани на по-висшестоящи инстанции, вкл. КИК и ЦК на БКП.

### Различия между официално-представителното изкуство с партиен знак у нас и в СССР

В „История на руската и съветска музика“ Доротея Редепенинг посвещава отделна глава на изкуството, посветено на съветската партийна политика от 60-те и 70-те в СССР. С термина „съветски етос“ тя описва зависимостта на композиторите от партийната поръчка: „Съветската държава осигурява на своите композитори атрактивни привилегии и очаква реципрочни действия от тяхна страна. Това става във формата на посвещения на политическите водачи (което, казано по-просто, е модерация на принципите на култа към Сталин в променена форма), или пък чрез продължаване на съветския хуманизъм или пацифизъм с „Борбата за мир“ под знака на социалистическата държава“ [Redeppening, 2008, S. 601].

Програмно посветените на Партията творби в СССР боравят свободно с композиционни техники на поставангарда. Доротея Редепенинг посочва кантатата „Ленин живее в сърцето на народа“ (1969) от Родион Шchedрин. Тя е посветена на 60-годишнината на Октомврийската революция, в нея намират място алеаторни техники, цитират се архаични елементи от руския фолклор. За разлика от СССР, в България се приема, че програмните творби канонично се обвързват с тонално-помпозния език и с фолклорно-цитатното. Като творби с най-голяма значимост за „социалистическата класика“ в епохата на развития социализъм се припознават опусите с официални посвещения от Александър Райчев, Александър Йосифов, Марин Големинов. Ярък партиен ангажимент се наблюдава в цялостното творчество на Димитър Петков, Георги Костов и др.

Очертава се своеобразна йерархия на програмните посвещения и сюжети. Според Редепенинг „Възможност за изразяване на лоялност към държавата са също и композициите в памет на героите или на жертвите на Втората световна война, на Ленинградската блокада, на атомните бомби над Хиросима и Нагасаки. С тези творби авторът отговаря на обществената поръчка, обхващайки етоса на социалистическата държава в творчеството си“ [Redeppening, 2008, S. 602]. Наблюденията на Редепенинг за съветската официална култура кореспондират и с наблюдаваните и у нас факти – по-младите автори, особено през 80-те, предпочитат споменатите по-неутрални посвещения.

В официални текстове на СБК от 1972, 1973, 1974 и 1976 е дефинирана идеологическата само/определеност в творчеството, призована да пресъздаде схематично идеологемите за градежа на *развития* или *зрял* социализъм. В отчетния доклад от 1972 като основна област се посочва кантатно-ораториалното творчество: „В развитието на кантатно-ораториалния жанр от последните години се наблюдават две основни тенденции. Първата продължава традициите на българската кантата от 40-те години, за която голямата гражданска тема и максимално достъпният музикален език са основни черти“ [Петков / Petkov, 1972, с. 5].

Основополагаща е ролята на БКП като главен меценат на новосъздаваното изкуство: „Управлението на творческия процес извън активната и творческата идеологическа работа в Съюза (...) днес има и много други мощни регулиращи фактори. Ако трябва да ги обединим в едно понятие – това е „социалната поръчка“, поръчката на обществото, поръчка, за която стана дума по-горе, която не само подсказва теми и сюжети, но и чертае социално-естетическо равнище на ръководните държавно-партийни институции, изразили най-пълно културата на представляваната от тях среда“ [Лазаров / Lazarov, 1974, с. 5].

Сред най-важните задачи на първичната партийна организация към СБК е стимулирането на творбите, които изразяват официалната партийна позиция и носят печата на ораториалната помпозност, затова тя е особено активна при раздаването на държавни и партийни награди и на наградите на Съюза. По повод на ежегодните награди на Съюза на композиторите от 1975 Димитър Петков подчертава: „Ръководейки се от решенията на Пленума за по-правилното насочване на моралните и материални стимули и според тематиката на съдържанието, СБК връчи наградите на 1975, акцентирайки на произведения на съвременна тема“ [Петков / Petkov, 1975, с. 10]. Наградите не само се обвързват с идеологическата програмност, те са част от сложната система на сплитане на материални

и нематериални стимули, а ангажиментът на композиторите е част от Прометеевия блясък и води към кариерно израстване, обвързано с партийния етос.

През предната година, 1974, се организира първият преглед „Нова българска музика“. Посветен е на „юбилейната тридесета година от победата на социалистическата революция в България“. Венелин Кръстев пише официалния текст/обобщение: „Отново са особено активни онези творци, които и на последния преглед на българската музика „даваха тон“: Димитър Христов с „Увертюра с фанфари“, концертни миниатюри и кuartет, Александър Танев със „Строителна музика“, юношески албум за пиано и песни, Димитър Тъпков с „Рапсодично дивертименто“, Цветан Цветанов с песни, „Балада за целувката на Ботев“, Жул Леви с монументалната композиция „Към изгрева на свободата“ [Кръстев / Krastev, 1974, с. 5]. Венелин Кръстев безспорно е майстор на конструиране на марксистки идеологизирана историография.

Следващият важен етап, който бележи кулминация в създаването на представителното социалистическо изкуство на 70-те, е „Нова българска музика'76“<sup>7</sup>. Кулминацията на идеологическото изкуство е обобщена в брилянтно написаната статия/портрет на „съвременната тема“ от Боянка Арнаудова. В нея се казва: „Искам да се спра най-напред на новите произведения, които бяха директно посветени на Партията. (...) Разбираеми са причините, поради които тази тема намира израз най-вече в песента и другите вокално-инструментални форми – преди всичко това е възможност да се постигне въздействие чрез един силен текст“ [Арнаудова / Arnaudova, 1976, с. 5]. Тя откроява следните творби, „възхваляващи Партията“: „Приветствена увертюра“ от Стефан Драгостинов, песните „Възхваля на Партията“ от Йоско Йосифов, „Комунисти на път“ (по думите на Арнаудова „много сполучена“) и „Под твоето знаме“ от Александър Йосифов, „Гордеем се с тебе, Партийо“ от Георги Костов за соло баритон, смесен хор и оркестър – еднoчастна кантата по текст на Димитър Методиев, „творба, заредена с оптимизъм и жизнерадост“ [пак там / *ibid.*, с. 6].

Втора по значение тема според Боянка Арнаудова е *антифашистката борба*: „Съвременно звучат песните, посветени на антифашистката борба, на великата победа, изгряла през май 1945 г.“. Открояват се баладичната кантата „Деца на Ястребино“ и кантатата „Свобода“ от Димитър Петков, „Кантата за свободата“ от Елена Карастоя-

<sup>7</sup> Прегледът се провежда в годината на XI конгрес на БКП и на Първия конгрес на СБК, в който се търси равносметка на линията на израстване на социалистическото изкуство след 1956, защото се навършват 20 години от Априлския пленум.

нова, кантата поема „Монолог на незнайния воин“ от Георги Костов. „Димитър Петков – творец, който винаги се е интересувал от живота и героичното минало на своя народ и когото бих нарекла и публицист в най-хубавия смисъл на тази дума – разкрива трагичен епизод от годините на фашисткото робство – разстрела на децата-герои от Ястребино. Верен на себе си, и сега Петков се опира на „музикално-интонационния речник“ на нашето време, пресъздава интонационна атмосфера, която владее общественото съзнание“ [Арнаудова / **Arnauđova**, 1976, с. 7]. Авторката изтъква творби, посветени на дружбата със СССР – „непресъхващ извор на вдъхновение за българските композитори“: Симфония № 3 „Вечният огън“ от Жул Леви, кантата „Здравствуйте, братушки“ на Евгени Чешмеджиев, песента „Балада за богатирите“ на Парашкев Хаджиев [**пак там / ibid.**, с. 6].

Докладът на Димитър Петков от Първия конгрес на композиторите от 1976 е истинско вплъщение на официалната „история“ на представителното социалистическо изкуство: „Ораторията „Титанът“ на Марин Големинов възкреси пред българския народ една от най-благодарните теми – темата за безсмъртния син на нашия народ и на световния пролетариат Георги Димитров. В разцвета на творческите си сили е Александър Райчев, чиито програмни творби съчетават високия професионализъм и богатата идейност със завладяваща емоционалност и достъпност. Без да изброяваме всичко, ще споменем „Септемврийски реквием“, увертюрата „Сияйна зора“ и последната му творба: „България бяла, зелена, червена“ – една творба за победилия народ и неговата революционна партия. Свои оригинални стилистични търсения осъществи Димитър Христов в „Увертюра с фанфари“. Отличената с Димитровска награда Трета симфония от Цветан Цветанов справедливо се нарежда сред най-ярките и драматични творби за първото антифашистко въстание. Подобна тематика третира и Димитър Тъпков в „Септемврийска увертюра“, към несъмнените сполуки трябва да отнесем и неговата „Кантата за мира“. Активизира се в симфоничния жанр и Пенчо Стоянов, чиято Втора симфония, вдъхновена от образа на Георги Димитров, както и симфоничната поема „На прощаване“ бележат жалоните на един път. (...) На вълнуващата тема за българо-съветската дружба посвети своята Трета симфония „Вечният огън“ и Жул Леви“ [**Петков / Petkov**, 1976, с. 10]. В доклада се посочват творбите жалони на „класиката на соцреализма“. Отбелязва се паралелизмът на официалните награди и идеологическите посвещения. 1976 се откроява като връх на официалния пласт от симфонични, кантатно-ораториални творби и на представителността. Това е и последният етап на препотвърждаване на неразделността между идеологически ангажимент и програмна музика.

През 1977, 1978 и 1979 официалните посвещения на партийни конгреси и годишнини се изместват от исторически и патриотични теми: 100 години от Априлската епопея, а сетне и 1300-годишнината от създаването на българската държава. Намалява количеството на най-нови идеологически, недвусмислено партийно обозначени програмни творби. През 1978 Димитър Христов коментира постановки от Втория конгрес на СБК, посочвайки, че идеологически обозначеното изкуство и „съвременната тема“ скъсват с „принципа на програмността“.

Това е преломен момент. Според Димитър Христов сега и абстрактните и непрограмни творби могат да се оценяват и като граждански ангажирани и същностноетапни за българското творчество. Макар и некатегорично, се очертава възможност за дистанциране от идеологическото изкуство и отстъпване от апологетиката, с което се появява пространство за започващите в началото на 80-те нови поети [ЦДА / CSA, ф. 359Б, оп. 1, а.е. 17, л. 205].

### **Кантатно-ораториалното творчество на Константин Илиев, Симеон Пиронков и Георги Минчев: непринадлежност към канона в критическите оценки на официалното слово**

Според Редепенинг „огрубяващият западен възглед, че изборът на технически средства като атоналитет, додекафония и други композиционни идеи е синоним на интегритет, а употребата на тризвучия и късноромантични оркестрови платна са белег на реакционност, не може директно да се пренесе върху съветската ситуация“ [Redeppening, 2008, S. 602]. Според нея при проследяване на развитието на пропагандното изкуство в СССР и на това в сателитните страни се очертават различия в тълкуването на каноничното творчество, програмно осветяващо соцреализма. Тя констатира: „В прегледа на заглавията се откроява фактът, че в Балтийските републики, присъединени насилствено, творбите, посветени на Партията, имат непропорционално голямо разпространение. Но дали това е резултат от идеологически натиск, или има друг фон, не е известно“ [ibid., S. 619]. В България областта на програмната кантатно-ораториална и симфонична музика доминира и освен това се свързва с представителност на консервативния език и с парадност. Специфична особеност обаче е, че в официалната словесност тя се утвърждава безусловно като знак за близост/идентификация между партийнопрограмни опуси и тяхното саморазбиращо се осъществяване чрез средствата на масовата песен и преекспонирано „химнов“ език.

В Доклада на СБК от 1972, посветен на X конгрес на БКП и на утвърждаването на основните идеологически концепти за десетилетието на изграждащото се развито социалистическо общество, се констатираат два вида кантатно-ораториални творби. Първата тенденция е казионната кантатно-ораториална музика, „която продължава традициите на българската кантата от 40-те години“ и която е важен компонент от отчетността на СБК пред Партията. Авторът на доклада от 1972 обаче не пропуска да отбележи, че има втора тенденция, която „в голяма степен противостои на първата по отношение драматургия, форма и изразни средства. Общото е само в мащабността на голямата тема“ [Петков / Petkov, 1972, с. 11]. Според официалната версия творбите на Константин Илиев, Георги Минчев и Симеон Пиронков не се вписват в идеалния образ на каноничното социалистическо изкуство<sup>8</sup>.

Кантатно-ораториалните жанрове, разгърнали се в тяхното творчество, никога в официалното слово не са коментирани като равностойни спрямо партийно-идеологическия пласт. Венелин Кръстев пише: „Не бива да подценяваме стремежа към творческа самобитност, опитите за индивидуализирано претворяване на народно-интонационния материал, даже и известни находки в произведения като „Картини от България“ и „Живите икони“ от Васил Казанджиев или „Похвално слово за Константин Философ, наречен Кирил“ от Константин Илиев. В тях ние бихме искали да намерим алюзия за евентуален поврат в мисленето на тия композитори“ [Кръстев / Krastev, 1972, с. 35].

Идеологическият принцип на „демократично даване на свобода“ в развития социализъм създава специфичен ефект: в кантатно-ораториалния жанр се отделят два противопоставени пласта и около някои знакови опуси на автори като Константин Илиев и Георги Минчев се разгаря остър идеологически конфликт. Такъв е примерът с „Поема за мъртвите, посветена на живите“ от Констан-

<sup>8</sup> Вече бе казано, че в доклада пред Съюза на композиторите, прочетен от Димитър Петков през 1972, се отличават „две противоположни тенденции в кантатно-ораториалното творчество“. Откроява се негативният тон относно творбите на Константин Илиев, Георги Минчев, изпълнени през същата година: „И двамата автори не се ограничават в избора на звуковия материал и композиционните похвати. Затова интонациите от фолклора и от църковните песнопения съжителстват наред с алеаторните и сонорните похвати. (...) Стига се до една полистилистика, която си служи с всичко познато от модерните средства на авангарда, без да се отказва в същото време от колоритните ладотонални, хармонични, метроритмични, темброви похвати на българската музика от последното десетилетие. Еклектиката в материала и стила обаче не стимулира открояването на индивидуалния облик на композиторите (...)“ [Петков / Petkov, 1972, с. 11].



тин Илиев, премиерно изпълнена във вечерта преди официалния форум „Дни на българската симфонична и камерна музика“ през 1973 и възприета като провокация от гледна точка на критиците, ангажирани с догматичноидеологическата критика. Противоположните оценки за нея в официалните дискусии за „Дни“-те са от Киприана Беливанова, за която концептът на съвременната тема, каквато е „Поема за мъртвите, посветена на живите“ от Константин Илиев, носи обвързване/отвореност към алеаториката и съвременния език, а според консервативно-догматичното виждане на Стоян Стоянов тя не е социалистическа творба, той я обвинява в „нехудожественост“ [Друмев / *Drumeva*, 1973, с. 5].

Творбата на Константин Илиев е създадена върху „безупречен“ в идеологическо отношение текст на поета Павел Матев, тогава председател на КИК. Тя обаче не е присъединена от Стоян Стоянов към творбите, възпяващи социалистическия реализъм, защото разбирането на Стоян Стоянов за програмност се обвързва с апотезозност, патетика, традиционализъм, за него концептът на авангардното и поставангардното писане винаги е идеологически оцветена противоположност на „социалистическото изкуство“ [Стоянов / *Stoyanov*, 1973, с. 5]. Официалните идеологически оценки, изразявани в документи на СБК и в официалните издания от Стоян Стоянов и Венелин Кръстев поне до 1976, не отстъпват от идеологическото негативиране на Константин Илиев и Иван Спасов, а в началото – и на Георги Минчев.

Кантатно-ораториалните и симфонични творби на поставангарда са част от големите проекти на 1976 и 1978: 100 години от „Априлската епопея“, 1300-годишнината от създаването на българската държава. Появяват се знакови творби на поставангарда<sup>9</sup>. Според Анда Палиева „по това време поривът към съкровищницата на българската култура във всички области на духовния живот очертава (...) осъзната необходимост от неговото отстояване след няколко десетилетни опити за неговото заличаване в контекста на „социалистически интернационализъм“ [Палиева / *Palieva*, 2006, с. 78]. Тези опуси трансформират националната идея в протестен и неортодоксален концепт. Символнонационалните фигури като Софроний или героите на Вазов от „Чичовци“ се изпълват с метафизично или екзистенциално съдържание/подтекст и се разкриват в абсурдистко-радикален прочит.

<sup>9</sup> „Похвално слово за Константин Философ, наречен Кирил“ (1971) и „Поема за мъртвите, посветена на живите“ (1973) от Константин Илиев, „Старобългарски хроники“ (1970) от Георги Минчев, „Житие и страдание грешного Софрония“ (1978) от Симеон Пиронков, операта „Чичовци“ от Лазар Николов (1976).

### **Администрирана история на социалистическата класика: награди, признания, кариерно израстване**

В доста прочистения масив запазени документи на СБК от 70-те и началото на 80-те има истински находки: доклади и информации, с които Съюзът на композиторите се отчита пред ЦК на БКП. Сред тях откриваме „Сведение за дейността на СБК за стимулиране на произведение на съвременна тема от 1972 до 30.08.1987“ [ЦДА / CSA, ф. 291, оп. 5, а.е. 33].

В описаните документи виждаме, че в хрониката на „шедьоврите на социалистическия реализъм“ се чертае специфично „сгъване“ на историята на развитото социалистическо общество. Георги Господинов твърди: „социализмът (...) в българския случай е а-събитийен (...). На пръв поглед това звучи парадоксално. Може ли да се нарече а-събитийна система, която така радикално преобръща живота на едно общество“ [Господинов / Gospodinov, 2021, с. 136]. Следвайки Георги Господинов, можем да разгледаме безкрайно преповтарящите се постулати за това, че еволюцията на пропагандните творби чертае „застинал“, синхронно конструиран канон за историята на музикалното творчество в развития социализъм.

В официалните тези на музикалната критика и историография, които се свързват с документите на отчетността на Съюза на композиторите пред КИК и ЦК на БКП, се е утвърдил канон на историята на социалистическото изкуство, обговарящ опусите, посветени на „съвременната тема“. Създава се идеологически конструирана история на представителното за социалистическия реализъм творчество, т.е. конструктът за историята на музиката, която се гради в развития социализъм, е проекция на „застиналата идеология“.

Има ясно партийно и административно правило да се награждават идеологическите творби. Изрично се казва, че основният „спонсорски“ механизъм на Съюза на композиторите е обвързан със съвременната тема: „Ръководството на СБК категорично изисква контрактациите на нови творби да бъдат предимно на съвременна тема, както и на теми, свързани с всенародното честване на такива забележителни исторически дати като 100-годишнината от рождението на Г. Димитров, 100-годишнината от Освобождението на България, 1300-годишнината от основаването на българската държава, 50-годишнината от създаването на БКП“ [ЦДА / CSA, ф. 291, оп. 5, а.е. 33, с. 5].

Обвързаността между идеологическия конструкт и експонирането в публичността на програмните творби е част от този концепт. В гласа на документите това звучи така: „За поощряването на дейността в тази жизненоважна област са предприети разнообраз-

ни мерки, сред които на първо място изпъква най-внушителното събитие в музикалния живот на страната всяка година – ежегодният преглед „Нова българска музика“. Освен това се организират дни на българската музика в различни окръзи, в традиционните фестивали, конкурси, музикални празници редовно звучи българска музика. На тази цел служат и ежегодните награди на СБК, концертите, устройвани в залата на Съюза, предавания по радиото и телевизията“ [ЦДА / CSA, ф. 291, оп. 5, а.е. 33, л. 8]. Формите на представяне на творбите, които изразяват официалната партийна идеология, въплъщавайки сюжет или тематично обвързан текст, следват конструирането на парадигмата на „социалистическата застинала история“. Наградите и официалността пишат „историята на постиженията на социалистическата музика“, т.е. те също следват застиналата, предварително планирана „история“, разказът за последователността на основните творби с посвещения, свързани с конгреси и годишнини, представлява застиналата „история“ на социалистическата музика.

Документът, озаглавен „Сведение за дейността на СБК за стимулиране на произведение на съвременна тема от 1972 до 30.08.1987“, е адресиран до КИК и ЦК на БКП. В него откриваме събирателен образ на идеологически конструираната статистика, която историцизира строежа/експанзията на официалната култура по следните критерии: 1) представителност на личностите/композиторите, обвързани със „социалистическия етос“; 2) отчетност на получените награди и отличия; 3) контрактиции и реализация на идеологическите творби [ЦДА / CSA, ф. 291, оп. 5, а.е. 33, л. 9]. В така създадената „статистика“ виждаме, че история и идеология документално са скрепени, че партийната поръчка, публичността и наградите/признанието се сливат, за да може съвременната тема да се очертае като съгната идеология.

Ако се разгледат наградите на Съюза на композиторите в периода от 1972 до 1976, става ясно, че връзката между представителността и кариерата на обвързания с „партиен етос“ композитор е саморазбираща се. Осъзнаваме защо наградите – държавни, съюзни и др. – са обект на толкова оживени прения и в партийната организация на СБК. Йерархично се строи не само застиналата история, но получаването на награда има смисъл на представителен, административно валиден знак, който може да стимулира кариерното развитие и на авторите.

И все пак през 70-те натискът на идеологията, изразен в доминиране и апологетика на програмните и официозни опуси, посветени на Партията, не е „единственият път на четене“ в сложната идеологическа структура на обществото. През 1977 (годината, най-

изобилна на поводи посвещения, свързани с Единадесетия конгрес на БКП) получават награди Симеон Пиронков за „Житие и страдание грешнаго Софрония“, Георги Минчев за „Празнична музика“. В награждаванията присъстват и имената на Кюркчийски, както и основни протестни фигури като Лазар Николов, Васил Казанджиев, Иван Спасов. Изпятата и идеологически изведена „застина-ла история“ на класиката и шедьоврите на развития социализъм пропуска към признание и някои необозначени идеологически, протестни творби. Тази рефлексия е огледало и на раздвижването в публичното пространство, което те безспорно донасят при изпълненията си.

„Статистиката“, която обобщава творби, белязани с партийна апоголетика, тяхното представяне и награждаване, е неизменен спътник на идеологемата за „тишината, спокойствието“ и „безвремието“ на 70-те.

### **Договори и контракции: машината за меценатство на Партията**

За спонсорството или меценатството на партийно-държавните институции „дава тон“ Февруарският пленум от 1974. В отчетния доклад на СБК се критикува ефективността на системата от „материалните и морални“ стимули и се изисква реформирането ѝ според решенията на Пленума: „Не удовлетворява механизъмът на материалните и духовни стимули вътре в СБК, както и участието на СБК в механизма от национален мащаб на тия стимули (...) Правилникът за наградите ни, действащ сега, е тромав, недостатъчно добър инструмент в ръцете на УС на СБК“ [Петков / Petkov, 1975, с. 5].

Прословутите контракции с окръзите са основна дейност на Съюза на композиторите. Администрирането им е в несравнимо по-големи мащаби от тези от 50-те и 60-те – партийното меценатство се разклонява и разраства, основава се на несравнимо по-голям финансов потенциал. Това съответства на експанзията на официалното изкуство като апотеоз в строежа на развития социализъм: „Тези договори осигуриха най-големите възможности както за създаване на ново творчество от всички жанрове, посветено на съвременна тематика, на трудовото ежедневие на народа, така и за тези най-тесни художествени връзки, посредством посещения на композитори, лектории, авторски концерти и портрети, участия в местни музикални прояви“ [ЦДА / CSA, ф. 291, оп. 5, а.е. 39, л. 9]. Според документа „таквава договори досега са подписани с 14 окръга: Пловдив, Варна, Разград, Плевен, Пазарджик, Толбухин, Габрово, София,

София-град, Ямбол, Велико Търново, Ловеч, Бургас. Предстоящо е подписването на договори с Хасково и Кърджали (...)“ [ЦДА / CSA, ф. 291, оп. 5, а.е. 39, л. 3]<sup>10</sup>.

Представителният механизъм отхвърля поставангардните автори, които не са част от системата на контрактиции. По правило Константин Илиев и Иван Спасов (изключение прави Георги Минчев) не получават контрактиции от СБК<sup>11</sup>. В статия за Юлския пленум на ЦК на БКП от Димитър Петков се казва: „Не е достатъчно да се запълнят формално контрактициите с каквито и да е български произведения. Ние трябва да използваме тази форма на творческа работа между СБК и окръзите за планомерно и организирано насочване и развитие на музикалната ни култура. Само така ще направляваме правилно договорите в унисон с решенията на Юлския пленум“ [Петков / Petkov, 1976, с. 6]. Този вид спонсорство е излъчило пространството на направляваното творчество – и е част от идеята за грандиозност, културен подем, създавани под знака на „социалистическата класика“. Много различен от общата ситуация „договор за меценатство“ е пребиваването на Константин Илиев в Добрич (тогава Толбухин), където той живее и работи в периода 1972 – 1978 [Илиев / Пиев, 1997, с. 327 – 330]<sup>12</sup>. Във всички текстове обаче

<sup>10</sup> Представителният списък, в който се обобщава успехът на механизма на контрактициите, съответства на идеологическия канон: „...отбелязваме с удоволствие творчеството със съвременна тематика: операта „Тревога“ и „Септемврийски реквием“ от Александър Райчев, „Люлински импресии“ от Панчо Владигеров, баладичната кантата „Децата на Ястребино“ и кантатата „Искрите на октомври“ от Димитър Петков, ораторията „Титанът“ от Марин Големинов, „Празничен концерт“ и Симфония № 3 „1923“, получили Димитровска награда през 1974 от Цветан Цветанов, „Строителна музика“ от Александър Танев, „Увертюра с фанфари“ от Димитър Христов, Антифонни диалози от Георги Костов, „Септемврийска увертюра“ от Димитър Тъпков, Симфония № 3 „Българска кръв“ от Александър Йосифов, творбите с историческа тематика: операта „Лето 893“ от Парашкев Хаджиев, симфоничната поема за рецитатор и оркестър „На прощаване“ от Пенчо Стоянов, операта „Зографът Захарий от Марин Големинов“ [ЦДА / CSA, ф. 291, оп. 5, а.е. 39, л. 6].

<sup>11</sup> Константин Илиев пише: „За читателя ще бъде ясно, че аз не можех да разчитам на привилегиата да бъда контрактуван, нито партитурите ми да се издават. Затова обстоятелствата ме принудиха да търся приятели – диригенти на самодейни хорове, които можеха да заплащат написани произведения без благословията на Съюза на композиторите“ [Илиев / Пиев, 1997, с. 335].

<sup>12</sup> Става дума за период, в който Константин Илиев пребивава в Добрич – от 1972 до 1978. Тук композиторът получава благоприятни условия за композиране и реализация. Той пише по този повод: „Не знам дали първият секретар на партията Димитър Димитров реши въпроса само по симпа-

е трудно да се установи кои окръзи за кои творби и колко точно са заплатили<sup>13</sup>...

В края на 70-те „цикълът на производство“ на пропагандно-представителни масови песни, кантати и др. до такава степен остава обект на партийната отчетност и идеологическото самонаслаждение, че понякога поръчаните и заплатени творби дори не се изпълняват<sup>14</sup>.

### **Ирония и протестност: критични слова в официалното обсъждане на „Нова българска музика 1978“**

След 1978 се преодолява изискването „съвременна тема“ да се възплъти в „програмна музика“ с идеологически сюжет. Постепенно догмата избледнява. По време на Втория конгрес на СБК Александър Райчев е критичен към досегашната ситуация в СБК: „Априлският пленум с неговите повеи и големи възможности, които дава на твореца, все още не се провежда пълно и достатъчно в нашата практика като съюз. Все още има неща, които спъват докрай провеждането на Априлския пленум така, както неговата линия се провежда в обществения живот“ [Райчев / Raychev, 1978, с. 29].

Макар и с десетилетно отлагане, идеологическата догматика все пак отстъпва. Райчев дава заявка за по-свободен режим и реформиране на изостаналостта на догматичното „оставане в канона“. Все пак обаче декларираната „нова политика“ запазва неотменността на идеологическите опасения и предупреждения: „...майстори на

---

тиите, които съм пробудил в него, или това беше внушено от ЦК в София, за да не преча с присъствието си на Филхармонията, но ми беше осигурен двустаен апартамент, много добре мебелиран и с прилично пиано. Още същата есен аз се преместих там и дали София стана по-щастлива, не ми е известно, но престанах да виждам хората, които ми бяха неприятни. Толбухинският период ще остане най-хубавият ми сън до края на моя живот (...“ [Илиев / Iliev, 1997, с. 322].

<sup>13</sup> В морето от документи отчети, посветени на партийното меценатство, се очертава „заводът“ за официално творчество, който се активира и по повод на Юлския пленум от 1977: „трябва да посочим, че в изпълнение на такива договори бяха създадени в последно време балетът „Изворът на белоногата“ от Александър Райчев (за Плевен), „Балада за Антонивановци“ от Димитър Петков (за Пловдив), „Търновски триптих“ от същия автор, многочастна симфонична кантата „Завръщане към подвига“ от Цветан Цветанов, Кантата от Марин Големинев, Концерт за камерен оркестър от Пенчо Стоянов (за Варна) и др.“ [Райчев / Raychev, 1977, с. 4].

<sup>14</sup> Според Тодор Попов в изказване пред годишно отчетно събрание на партийната организация на СБК „сега се получава така: пишеш, плащат ти го, и в радиото ти го плащат, и на други места ти го плащат и никъде не звучи. Интересна държава сме. Значи ние сме една от най-богатите държави. Даваме пари за неща, които нямаме къде да консумираме“ [ЦДА / CSA, ф. 359Б, оп. 1, а.е. 13, л. 58].

композицията като Константин Илиев, Лазар Николов, Васил Казанджиев повлякоха след себе си и някои по-млади композитори, които, все още неукрепнали, не можеха да разберат как органически може да се използва съвременният език“ [Райчев / Raychev, 1978, с. 29]. Той също не одобрява това, че „младите колеги отиват в залата и единствената им оценка за дадено произведение е бърка ли се в струните или не се бърка, съществува ли звукова атмосфера като в произведения от „Варшавска есен“ или не. Щом няма, не си струва. Това е елементарно и повърхностно отношение към съвременната музика и към българската музика“ [пак там / *ibid.*, с. 31]. Въз основа на заявката си за реформиране и поставяне на демократичен знак на всички направления през 1980 Райчев е избран за председател на СБК.

В обсъждането на „Нова българска музика’78“ се открояват ясните дисидентски гласове на Георги Тутев и Симеон Пиронков, които изказват своите съмнения относно декларирания ход към по-демократична ситуация. Симеон Пиронков коментира с много ирония идеологически обосновааната „свобода на автора“: „Каза се – въпросът за средствата е решен. Няма какво да говорим за него... Как е решен? От кого е решен, откога е решен?... Останах с впечатлението, че употребата на различни средства, такива, каквито авторът смята, че трябва да употреби, не е предварителна пречка за неговата изява и неговото верифициране. Ако е налице вече употребяването, на този, който пожелае, на когото е по сърце 12-тоновата система, и това поначало не го поставя в една определена категория на аутсайдер и на нежелан – много хубаво. Ако това се отнася не само за тази композиционна техника, но и за всички останали, които се използват днес – чудесна работа. И така: дали въпросът в това отношение е решен?“ [Пиронков / Pironkov, 1978, с. 33].

Според Пиронков при всички декларации за свобода на техниките в композицията поставангардът все пак е интерпретиран като аутсайдер спрямо официалната възходяща линия на пропагандни шедьоври, изграждащи социалистическата класика. Според условно дефинираната демократичност той не е органична част от „историческите успехи“ на развитото социалистическо общество и е естествен антагонист на програмните творби, писани с канонично-традиционен език. Симеон Пиронков оповестява иронично „овехтяването“ на идеологическата образност: „Става дума за героико-патриотичната тема. (...) Получава се нещо такова: като че ли тази тема се свързва с конкретен персонаж, обуславя се от конкретна личност, стеснява се. Темата се превръща в отражение на образа, който има личностни черти. И то някакви странни личностни черти, в които се побират и образът на Ботев, и образът на партизанина, и образът

на героите от Драва, и на днешния трудов герой. Всичко по една и съща мяра“ [Пиронков / Pironkov, 1978, с. 34]. Силна е иронията на Симеон Пиронков, която обезоръжава всяка идеологическа престореност. Той още потвърждава, че има „декларативност и еднотипност на решенията и съмнителен патос, вместо възторг, добивани от тази тема, които се обръщат отрицателно срещу самия образ, който ги е предизвикал, върху героите, които искаме да възпеем“ [пак там / *ibid.*, с. 34]. Ни повече, ни по-малко Симеон Пиронков говори за фалита на идеологическия модел и невъзможността да се възобнови разцветът на идеологическото изкуство на застой.

Идеологическото изкуство, макар и в продължаващата ситуация на единение на партиен и административен апарат, вече не се дефинира като ценностно доминираща област в новосъздаваната българска музика. Започва процесът на събуждане, на натиск върху официалните възпиращи механизми от страна на поставангардни и протестни стилове, раздвижват се и се разпукват рамките на идеала за структура от времето на застой. Пластът на представителното и идеологически обвързано изкуство остава все така статичен, може би и по-периферен. След 1980 той олицетворява „изстудената“ архивирана формула на всеобхватното партийно меценатство.

## Литература / Bibliography

**Арнаудова, Боянка** (1976). Партийност, съвременност, музикално творчество. – В: *Българска музика*, 1976, № 4, с. 1 – 10 [Arnaudova, Boyanka (1976). Partiynost, savremennost, muzikalno tvorchestvo. – In: *Balgarska muzika*, 1976, № 4, s. 1 – 10].

**Господинов, Георги** (2021). В пукнатините на канона. Провинции. Аероплани. Лексикони. Пловдив: Жанет 45, 2021 [Gospodinov, Georgi (2021). *V puknatinite na kanona. Provintsii. Aeroplani. Leksikoni. Plovdiv: Zhanet 45, 2021*].

**Дойнов, Пламен** (2017). Литература на случаите. От „Тютюн“ до „Хайка за вълци“. Казуси в литературното поле на НРБ. София: Сиела, 2017 [Doynov, Plamen (2017). *Literatura na sluhaite. Ot „Tyutyun“ do „Hayka za valtsi“*. Kazusi v literaturnoto pole na NRB. Sofia: Ciela, 2017].

**Друмева, Киприана** (1973). Към най-широка аудитория. – В: *Народна култура*, № 11, 10.03.1973, с. 5 [Drumeva, Kipriana (1973). *Kam nay-shiroka auditoriya*. – In: *Narodna kultura*, № 11, 10.03.1973, s. 5].

**Живков, Тодор** (1978). Борбата на народа за свобода, прогрес и социализъм – костната система на българската художествена литература, политика и изкуство. – В: *Българска музика*, 1978, № 4, с. 1 – 16 [Zhvkov, Todor (1978). *Borbata na naroda za svoboda, progres i sotsializam – kostnata sistema na balgarskata hudozhestvena literatura, politika i izkustvo*. – In: *Balgarska muzika*, 1978, № 4, s. 1 – 16].



**Жижек, Славой** (1999). Возвышенный объект идеологии. Москва: Художественный журнал, 1999 [Žižek, Slavoj (1999). Vozvysennyj ob"ekt ideologii. Moskva: Hudozhestvennyj zhurnal, 1999]. [http://yanko.lib.ru/books/philosoph/jijek-vozv\\_o\\_ideologii-81.pdf](http://yanko.lib.ru/books/philosoph/jijek-vozv_o_ideologii-81.pdf) (22.07.2020).

**Знеполски, Ивайло** (2023). Тоталитаризмът. София: Сиела, 2023 [Znepolski, Ivaylo (2023). Totalitarizmat. Sofia: Siela, 2023].

**Илиев, Константин** (1997). Слово и дело. София: ЛИК, 1997 [Iliev, Konstantin (1997). Slovo i delo. Sofia: LIK, 1997].

**Калинова, Евгения** (2011). Българската култура и политическият императив. София: Парадигма, 2011 [Kalinova, Evgenya (2011). Balgarskata kultura i politicheskiyat imperativ. Sofia: Paradigma, 2011].

**Кръстев, Венелин** (1972). Изказване пред ОИС на СБК от 1972 г. Стенограма. ЦДА (Централен държавен архив), ф. 291, оп. 5, а.е. 9, с. 30 – 36 [Krstev, Venelin (1972). Izkazvane pred OIS na SBK ot 1972 g. Stenograma. CSA (Central State Archives), f. 291, op. 5, a.e. 9, s. 30 – 36].

**Кръстев, Венелин** (1974). С проблемите на нашата култура. – В: *Народна култура*, № 12, 9.03.1974, с. 5 [Krstev, Venelin (1974). S problemite na nashata kultura. – In: Narodna kultura, № 12, 9.03.1974, s. 5].

**Лазаров, Стефан** (1974). Както ни задължават повелите на Партията, както изисква народът творец. Интервю с Димитър Петков. – В: *Народна култура*, № 4, 26.01.1974, с. 3, 5 [Lazarov, Stefan (1974). Kakto ni zadalzhat povelite na Partiyata, kakto iziskva narodat tvorets. Intervyu s Dimitar Petkov. – In: Narodna kultura, № 4, 26.01.1974, s. 3, 5].

**Маринов, Иван** (1973). За обществено-държавното начало. – В: *Народна култура*, № 31, 28.06.1973, с. 5 [Marinov, Ivan (1973). Za obshtestvenodarzhavnoto nachalo. – In: Narodna kultura, № 31, 28.06.1973, s. 5].

**Палиева, Анда** (2006). Homo musicus между Балканите и Европа: Интенции и прояви на наднационалното в българското композиторско съзнание. София: Марс 09, 2006 [Palieva, Anda (2006). Homo musicus mezhdou Balkanite i Europa: Intentsii i proyavi na nadnatsionalnoto v balgarskoto kompozitorsko saznanie. Sofia: Mars 09, 2006].

**Петков, Димитър** (1972). Българската музика с големи обществени и художествени идеи на социалистическата действителност. Отчетен доклад пред отчетно-изборно събрание на СБК. – В: *Българска музика*, 1972, № 7, с. 3 – 28 [Petkov, Dimitar (1972). Balgarskata muzika s големи obshtestveni i hudozhestveni idei na sotsialisticheskata deystvitelnost. Otcheten doklad pred otchetno-izbornno sabranie na SBK. – In: Balgarska muzika, 1972, № 7, s. 3 – 28].

**Петков, Димитър** (1975). Февруарският пленум и някои основни изводи за работата на СБК. Доклад от ръководството пред отчетно-изборно събрание на СБК от 1974. – В: *Българска музика*, 1975, № 2, с. 1 – 18 [Petkov, Dimitar (1975). Fevruarskiyat plenum i nyakoi osnovni izvodi za rabotata na SBK. Doklad ot rakovodstvoto pred otchetno-izbornno sabranie na SBK ot 1974. – In: Balgarska muzika, 1975, № 2, s. 1 – 18].

**Петков, Димитър** (1976). Отчетен доклад на управителния съвет, четен от Димитър Петков. – В: *Българска музика*, 1976, № 7, с. 6 – 25 [Petkov, Dimitar (1976). Otcheten doklad na upravitelniya savet, cheten ot Dimitar Petkov. – In: Balgarska muzika, 1976, № 7, s. 6 – 25].

**Петров, Пламен** (2021). Изкуство и власт в България през 70-те години на XX век. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021 [Petrov, Plamen (2021). *Izkustvo i vlast v Bulgaria prez 70-te godini na XX vek*. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 2021].

**Пиронков, Симеон** (1978). Изказване за Нова българска музика 1978. – В: *Българска музика*, 1978, № 5, с. 34 – 36 [Pironkov, Simeon (1978). *Izkazvane za Nova balgarska muzika 1978*. – In: *Balgarska muzika 1978*, № 5, s. 34 – 36].

**Райчев, Александър** (1975). Нова българска музика '75. Изказване. – В: *Българска музика*, 1975, № 4, с. 20 – 23 [Raychev, Aleksander (1975). *Nova balgarska muzika '75*. *Izkazvane*. – In: *Balgarska muzika 1975*, № 4, s. 20 – 23].

**Райчев, Александър** (1977). Творчески взаимоотношения с окръзите. – В: *Българска музика*, 1977, № 2, с. 1 – 4 [Raychev, Aleksander (1977). *Tvorcheski vzaimootnosheniya s okrazite*. – In: *Balgarska muzika 1977*, № 2, s. 1 – 4].

**Райчев, Александър** (1978). Изказване при Обсъждането на прегледа „Нова българска музика“ 1978. – В: *Българска музика*, 1978, № 4, с. 24 – 34 [Raychev, Aleksander (1978). *Izkazvane pri Obsazhdaneto na pregleda „Nova balgarska muzika“ 1978*. – In: *Balgarska muzika 1978*, № 4, s. 24 – 34].

**Стоянов, Стоян** (1973). Нова творба, стари проблеми. – В: *Народна култура*, № 11, 10.03.1973, с. 5 [Stoyanov, Stoyan (1973). *Nova tvorba, stari problemi*. – In: *Narodna kultura*, № 11, 10.03.1973, s. 5].

**Redeppening, Dorothea** (2008). *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*. Bd. 2, Das 20. Jahrhundert. Laaber: Laaber – Verlag, 2008.

**Sloterdijk, Peter** (2016). *Zorn und Zeit*. Frankfurt am Mein: Suhrkamp-Verlag, 2016.

**Sygelos, Yannis** (2011). *Nationalism from the Left. The Bulgarian Communist Party during the Second World War and the Early Post-war Years*. Leiden und Boston: Brill, 2011.

### Архивни източници / Archival sources

ЦДА (Централен държавен архив), ф. 291, оп. 5, а.е. 10, 33, 39, 50, 57 [CSA (Central State Archives), f. 291, op. 5, a.e. 10, 33, 39, 50, 57].

ЦДА (Централен държавен архив), ф. 359Б, оп. 1, а.е. 13, 17 [CSA (Central State Archives), f. 359B, op. 1, a.e. 13, 17].

## Songs, Cantatas, Symphonies... The Party Commitment of Musical Art in 1970s Bulgaria

*Angelina Petrova*

The prevalence of programmatic Party-related opuses can be viewed as a norm during the era of the so-called “developed socialist society”, i.e. the 1970s. A correlation is evident between the imperative for party commitment as an artistic principle in the developed socialist society and the guidance of creative endeavours based on the principles of public-state relations. The official artistic output of the 1970s revolves around the transformation of the ideological object, with “the modern hero” and “the modern topic” taking centre stage in an art that embodies the official paradigm of developed socialism. In other words, there was a requirement for creating works with programmatic narratives tied to official party celebrations and events. The cantata-oratorio genres, developed within the creative oeuvre of Konstantin Iliev, Georgi Minchev, Simeon Pironkov, etc., were never given equal consideration in official discourse. In essence, these opuses transform the national idea into a concept of protest. The statistics summarizing the works of representative socialist art, as well as how they were presented and won awards, consistently underscore the ideological notion of the “silence”, “tranquillity”, and “timelessness” typical of the 70s.

**Keywords:** *official art, developed socialist society, transformation of the ideological model, cantata-oratorio works, post-avant-garde*

**Prof. Angelina Petrova, PhD,**  
“Prof. Pancho Vladigerov”  
National Academy of Music – Sofia;  
Music Department,  
Institute of Art Studies,  
Bulgarian Academy of Sciences;  
e-mail: [angelinapetrov@abv.bg](mailto:angelinapetrov@abv.bg)

---

## МУЗИКАЛНА ИНТЕРПРЕТАЦИЯ MUSICAL PERFORMANCE

### „Ние заедно те благославяме, Господи!“ (Клавирни транскрипции Йохан Себастиан Бах – Николай Стойков, оп. 99)

Ромео Смилков\*

**Резюме:** За известния български композитор Николай Стойков (1936 – 2020) транскрибирането е дълбок вътрешен творчески импулс. Разглеждането на клавирните му транскрипции (оп. 99 и оп. 100) по творби на Йохан Себастиан Бах в настоящия текст е в два основни плана. Първият визира етапи от създаването им, а вторият – тяхната изпълнителска съдба. В изследването се акцентира върху транскрипциите за соло пиано оп. 99 от последните години, които тук се анализират за пръв път. Част от творбите не са издадени и нотните примери са от ръкописи на композитора.

**Ключови думи:** Николай Стойков, Йохан Себастиан Бах, клавирни транскрипции, интерпретация

През далечната 1994 г., когато пишех моята соната за соло виолончело, се натъкнах на една малка „Сарабанда“ от Сюита № 5, която излъчваше неземна красота, както и от прелюда във II сюита; и в желанието си да разкрия тези красоти чрез езика на пианото, им направих транскрипция и така се роди цикълът с Бахови обработки (...) озаглавен „Ние заедно те благославяме, Господи!“, оп. 99. И тази поредица достигна до „Голдберг – вариации“, за един период от три години, оп. 100 [Стойков / Stoikov, 2018a, с. 9].

---

\* Проф. д-р Ромео Смилков – пианист, Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив; e-mail: tchirpan@yahoo.com

Тези думи на известния български композитор Николай Стойков (1936 – 2020), за когото транскрибирането е дълбок вътрешен творчески импулс<sup>1</sup>, водят към разбиране за подстъпа към двата негови „знакови“ опуса – 99 и 100. Те отразяват особеностите му пиетет към Баховите творби и предпочитанието му към транскрибиране във форма на клавирна обработка. Пианото е любим инструмент за Стойков, ако се позволим на многобройните му клавирни произведения – особено от последните две десетилетия на неговия жизнен и творчески път (вж. [Стойков, Смилков / *Stoykov, Smilkov*, 2019, с. 27 – 32]). Изследователският поглед към опусите на Николай Стойков с клавирни транскрипции по Йохан Себастиан Бах се спира върху отделни етапи от създаването им.

Завършването на отделните творби (с начало 1994) е съпроводено с развитие на идеите за конструирането им в опуси. Така те „преминават“ от отделни издания на „Музикален пантеон“ оп. 40 [Смилков / *Smilkov*, 2014а, с. 41 – 46] към обособяване на опуси, тематично обвързани само с творчеството на Йохан Себастиан Бах. През 2017/2018 година вече е факт оформянето и издаването на двете тетрадки на оп. 99 – „Ние заедно те благославяме, Господи“, с „поляризиране“ на транскрипциите – за соло пиано (I тетрадка) и за клавирни ансамбли (II тетрадка). Тук са обхванати обработки на Бахови творби от различни жанрове: оркестрови сюити, сонати за цигулка, сюити за виолончело, органни хорални прелюдии, Бранденбургски концерти, клавирен концерт и др. Оп. 100 е създаден по „Голдберг вариации“ на Бах през периода 2013 – 2015.

Пътят и етапите, през които преминава създаването на тези два „многоелементни“ опуса, а също и изпълнителската им съдба, заслужават специално внимание и в известен смисъл са предизвикателство – и за изследвателя, и за изпълнителя/изпълнителите. През годините ги проследявам аналитично в развитие<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Той споделя: *Когато не пиша нещо мое, сядам да преписвам и обработвам творби от други композитори. Вниквам и си изяснявам много неща отвътре, като работя над транскрипцията.* Интервю на Ромео Смилков с Николай Стойков, 25.07.2011 (личен архив, Р.С.).

<sup>2</sup> Творбите до 2012/2013 са разгледани в дисертационния ми труд [Смилков / *Smilkov*, 2012] и книгата „По бели и черни. Клавирното творчество на Николай Стойков“ [Смилков / *Smilkov*, 2013, с. 142]; до края на 2014 – в студията „Клавирни транскрипции по Й. С. Бах от Николай Стойков“ [Смилков / *Smilkov*, 2014б, с. 46 – 50]. Следва докладът „Творби на Николай Стойков от последните 5 години (100-ни опуси)“, изнесен на Международната научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“ (Пловдив, АМТИИ, 2017) [Смилков / *Smilkov*, 2017, с. 216 – 220]. Този материал беше изискан от композитора и отново публикуван през следващата 2018 в изданието на „Студии, статии, ин-

През вече далечната 1994 година, на 22/23 март, Николай Стойков създава своята **първа транскрипция** за пиано по пиеса на Йохан Себастиан Бах. Това е „Прелюд“ от Втора сюита за виолончело, ре минор. В нея музикалното развитие върви от монодична мисъл към мощта на оргелно-темброво звучене.

В началото на 1999 година (13 март) Стойков пише **втората клавирна транскрипция** по Бах. Това е обработка на част от Пета сюита за виолончело – емблематична със своята експресия „Сарабанда“, до минор. Клавирното развитие търси регистрово „разпръскване“ на музикалната линейност по зоните на тастията и създава усещане за особено мислене, за „атоналност“. Първоначално първата пиеса – „Прелюд“ (1994), е посветена на неговата съпруга Румена Стойкова, а втората – на Панчо Владигеров. Датирването на транскрипция по „Сарабанда“ до минор от Бах не е случайно – на 13 март 1999 е 100-годишнината от рождението на неговия учител по композиция проф. Панчо Владигеров. По-късно, в началото на XXI век, на същата дата 13.03.2003 умира съпругата му Румена. Тогава композиторият посвещава тази пиеса на нея, а тържествената „Прелюдия“ – на „На Панчо“<sup>3</sup>.

Цикълът от двете транскрипции по Бах Николай Стойков издава в края на първото десетилетие на новия век като част от „Музикален пантеон“ оп. 40<sup>4</sup>. Първоначалното причисляване на част от транскрипциите по Бах към оп. 40 предполага (без навлизане в детайли за конструкцията и създаването на този клавирен „Музикален пантеон“) да се спомене широкият списък от автори, чиито творби е обработил Николай Стойков – Скарлати, Вивалди, Берлиоз, Шопен, Чайковски, Крайслер, Дебюси, Равел, Сати, Рихард Щраус, Онегер, Рахманинов, Прокофиев, Сибелиус, Големинев, Асен Диамандиев и др. Композиторият включва в него транскрипции за пиано и за клавирен ансамбъл (пиано за четири ръце, две пиана). Първите по време на създаването им са тези по френски композитори: 1. Клод Дебюси – „Кейк уок“ (1992) за пиано на 4 ръце; 2. Клод Дебюси – „Прелюдии“ за две пиана; 3. Хектор Берлиоз – „Ракоци марш“ (1994) за пиано на 4 ръце [Стойков, Смилков / *Stoykov, Smilkov*, 2019, с. 20 – 21].

---

тервюта 2“ ([Смилков / *Smilkov*, 2018а, с. 46 – 50] в [Стойков / *Stoykov*, 2018б]).

<sup>3</sup> Споделено в личен разговор с композиторията.

<sup>4</sup> Представих двете пиеси на концерти от клавирния проект „Музикален пантеон на Николай Стойков“ съвместно с клавирно дуо Катя Василева – Велислава Карагенова на концерти в Стара Загора, Пазарджик, Пловдив и София през 2009/2010. А „Прелюд“ в ре минор изпълнявах като бисова пиеса в рецитални програми през сезон 2007/2008.

Транскрипциите по Бах имат особено място в творческия каталог на композитора. То се определя от „извеждането“ им от рамките на „Музикален пантеон“ оп. 40, с което се слага началото на друг емблематичен опус – оп. 99. Това показва, че идеята за поредица от транскрипции по Бахови творби се развива и оформя продължително във времето. Тя „стартира“ с части от две сюити за соло виолончело от Бах, които, на един етап, композиторът решава да обедини с поетичното заглавие възглас „Ние заедно те благославяме, Господи!“ [Смилков / Smilkov, 2013, с. 142]. Това е интересен факт, който разкрива нова информация, свързана и с емоционалните подбуди на композитора.

**Третата** (в хронологичен ред) **транскрипция** по Бах, вдъхновена от най-поетичните страници в творчеството му, е „Ария“, II част, Largo из Концерт за пиано във фа минор. Датирана е 6.05.2012. Посветена е на първия ѝ изпълнител: „На Ромео Смилков“<sup>5</sup>. По-късно, при оформяне на I тетрадка на оп. 99, композиторът поставя тази транскрипция като последна (осма).

Още през лятото на 2012 година<sup>6</sup> композиторът решава да прибави клавириятна обработка на „Ария/Largo“, фа минор, към двучастната поредица и да оформи тричастен цикъл – „Прелюд, Сарабанда и Ария по Й. С. Бах“. Отделните пиеси от цикъла могат да бъдат изпълнявани и самостоятелно<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Това не е случайно, до този момент съм реализирал на концертния подиум редица негови творби, сред тях е и „Концерт за пиано и оркестър“. „В лицето на Р. Смилков – пише Елисавета Вълчинова-Чендова – композиторът Николай Стойков има особено градивен съмишленик“ [Вълчинова-Чендова / Valchinova-Chendova, 2010, с. 17].

<sup>6</sup> По мои спомени.

<sup>7</sup> Този вариант е отпечатан през втората половина на 2012 във факсимилно издание на СБК – София. Аз съм изпълнил „Ария“ на концерт в залата на „Нормал Университет“ – Харбин, Китай (ноември 2012). Мартин Дафинов (по това време студент в моя клас) свири на Международния конкурс „Класика и съвременност“, Стара Загора (октомври 2012), първата пиеса „Прелюд“ в ре минор и е отличен с III награда.

Пример 1. Бах – Стойков. „Ария“, II част Largo  
из Концерт за пиано, начало  
Example 1. Bach – Stoykov, II part Largo  
from Piano Concerto, beginning

НА РОМЕО СМІЛКОВ -13-

8. АРИЯ  
(Largo-Largo из Концерт за пиано - F moll)

Largo (♩: 76-87)

The image shows a handwritten musical score for the beginning of the 'Aria' movement from the Piano Concerto by Bach, transcribed by Romeo Smilkov. The score is for two pianos and includes performance instructions like 'mf cantando' and 'pizzicato'. The tempo is marked 'Largo (♩: 76-87)'. The key signature is F major (F moll). The score is written on three staves: the top staff for the right piano, the middle staff for the left piano, and the bottom staff for the right piano. The music begins with a melodic line in the right piano, followed by a more rhythmic accompaniment in the left piano. The tempo is marked 'Largo (♩: 76-87)'. The key signature is F major (F moll). The score is written on three staves: the top staff for the right piano, the middle staff for the left piano, and the bottom staff for the right piano. The music begins with a melodic line in the right piano, followed by a more rhythmic accompaniment in the left piano. The tempo is marked 'Largo (♩: 76-87)'. The key signature is F major (F moll). The score is written on three staves: the top staff for the right piano, the middle staff for the left piano, and the bottom staff for the right piano. The music begins with a melodic line in the right piano, followed by a more rhythmic accompaniment in the left piano.

През 2013 година у Стойков се оформя идея за два клавирни опуса от транскрипции по Бах. Един от тях е многозначителният за всяко творчество опус 100. Композиторът първоначално смята в него да бъдат включени транскрипции по различни творби на Бах. По-късно се оформя идеята за мащабния проект „Ария с 30 вариации за две пиана по Голдберг вариации“. Гениалната Бахова творба, „еталон за съвременния пианизъм от епохата на музикалния барок“ [Стоянова / Stoyanova, 2019, с. 123], за Стойков е уникална, трансцендентална музика, музика на звездните селения, която стои самотна сред неговите клавирни опуси, поради специфичните полифонични сложности, породени от двумануалността на чембалото... [Стойков / Stoykov, 2018a, с. 8]. Цялата 2014 година авторът работи над постепенното съграждане на очертаващия се опус 100 в неговото творчество. Мотивиран е за продължителната (в един дълъг тригодишен период в заслепение от тази музика) работа върху транскрипцията за две пиана: Великият майстор ми показва такива красоти от своето майсторство, че сметнах за нужно и аз да ги поднеса в един по-достъпен вариант за широката публика [пак там / *ibid.*]. По неговите думи ансамбловото клавирно представяне дава възможност за облекчаване на фактурата; за по-интересни диалогични нейни оцветявания; за технически облекчения на пасажите; за акустическо разполагане на звука от двата инструмента в залата – а това наложи и нови артикулационни решения [пак там / *ibid.*]. Той изтъква и други предимства на клавирния ансамбъл за две пиана: Харак-



терните полифонически линии на „въпрос и отговор“ получават много по-релефна темброва окраска, а пиесата добива едно космическо звучене<sup>8</sup>. Финалната точка на оп. 100, както той е изписал в ръкописа, е поставена на 10.07.2015<sup>9</sup>.

Същевременно продължава работата над клавирни транскрипции по други Бахови творби. В началото на 2013 Николай Стойков споменава, че композира клавирна транскрипция за 4 ръце по органна хорална прелюдия на Бах. През февруари 2013 той работи както върху солов вариант, така и върху две хорални прелюдии за 4 ръце. Те са по хорален ред на старинния протестантски хорал в сол мажор. Стойков обработва соловата транскрипция на Самуел Файнберг (руско-съветски пианист и композитор) и същевременно работи над оригиналната Бахова партитура на органен прелюд „Allein Gott in der Höh sei Ehr / Да славим Бога в небесата!“. На този етап на титулната страница на преработка за пиано на 4 ръце стои обозначение „Опус 40“. С други думи, те все още са замислени като част от „Музикален пантеон“ оп. 40. Първата транскрипция е записана на 19 януари, втората – на 4 февруари 2013. Най-късно, през март 2013, е композиран соловият клавирен вариант по органния прелюд на Бах.

Със създаването на тези хорални прелюдии (за соло пиано и за клавирни ансамбли) Стойков тръгва към оформяне на двете тетрадки клавирни транскрипции по Бах. По-късно в първата тетрадка от опус 99 „Ние заедно те благославяме, Господи“ се включват солови клавирни транскрипции, а във втората – транскрипции за клавирен ансамбъл<sup>10</sup>.

В началото на 2013 композиторият преработва за пиано и друга Бахова творба – емблематичната за бароквата епоха *Ария* от Ре мажорната оркестрова сюита. Клавирният ѝ вариант е „решен“ от Николай Стойков във фундаменталната тоналност до мажор. Датирането на *Арията* е от 30 януари 2013, както е записано от неговата ръка в края на партитурата. Последните редакционни бележки (на композитора и мои) са от 8 април 2013. От нотния пример е ясно,

<sup>8</sup> Цит. по [Стоянова / Stoyanova, 2019, с. 123].

<sup>9</sup> Ръкописът е 141 страници. На последната страница композиторият отбелязва: „Goldberg – Вариации завършени 10.7.2015 г.“ [Стойков / Stoykov, 2013/2015, с. 141]. Година след това, след усилена работа над партитурата от клавирно дуо Велислава Стоянова – Мартин Дафинов, с мое съдействие, на 16.06.2016 в залата на НМУ „Проф. Панчо Владигеров“. Николай Стойков представя в рамките на МФ „Софийски музикални седмици“ цялостна интерпретация на опус 100 на Бах – Стойков.

<sup>10</sup> Втора тетрадка на оп. 99 се разглежда по-подробно в монографията на Велислава Стоянова „Клавирните ансамбли на Николай Стойков“ [Стоянова / Stoyanova, 2019, с. 115 – 121].

че тази пиеса също е замислена като част от оп. 40 – „Музикален пантеон“<sup>11</sup>.

Пример 2. Й. С. Бах – Ария из Сюита за оркестър – ре мажор – преработка за пиано от Николай Стойков оп. 40, начало  
Example 2. J. S. Bach – Aria from Suite for Orchestra – D dur – arranged for piano by Nikolay Stoykov op. 40, beginning

Й. С. Бах – Ария  
из сюита за оркестър – Ре мажор  
- ПРАБОТКА ЗА ПИАНО - Н. Стойков  
оп. 40

На 3.08.2013 той завършва *Allegro* – II част из Бранденбургски концерт № 3 за 2 пиана, който поставя началото на новата поредица от транскрипции за клавирно дуо. Втора във втората тетрадка на оп. 99 е *Токата-фантазия* за две пиана по IV част *Allegro* из Соната за соло цигулка № 2. Пиесата е датирана 13.10.2013. Двете хорални прелюдии за 4 ръце – „Allein Gott in der Höh sei Ehr/ Да славим Бога в небесата!“ са трети в оформящия се цикъл. Четвърта е създадената през 2016 *Sarabanda* – IV част от Партита № 1 в си бемол мажор. Транскрипцията е във вариант за две пиана. В този ред те са издадени във факсимиле на СБК и са вписани в каталога от 2019 [Стойков, Смилков / Stoykov, Smilkov, 2019, с. 31]<sup>12</sup>. Създадените творби за две пиана (в края на 2017 и началото на 2018 година) Хорал *G dur* от Кантата № 147 и Двугласна инвенция *f moll* остават в манускрипт.

<sup>11</sup> След премиерата на пиесата, която представих на „Пролетни научни четения“ в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, зала „Проф. Иван Спасов“, на 25 април 2013, в разговор с композитора той сподели зараждащата се идея за оформяне на отделен опус с клавирни транскрипции по Йохан Себастиан Бах. Вж. още [Смилков / Smilkov, 2014б, с. 46 – 50; Смилков / Smilkov, 2018б, с. 10 – 15].

<sup>12</sup> Вж. още Таблица № 3 в [Стоянова / Stoyanova, 2019, с. 116].

Още на 21.01.2012 Николай Стойков композира уникална за българската клавирна музика творба само за лява ръка.

Пример 3. Бах – Стойков. *Andante* за лява ръка, начало  
Example 3. Bach – Stoykov. *Andante* for left hand, beginning

-26- 5. III част - *Andante* из Соната за соло цигулка №2  
Cantabile - ЗА ЛЯВА РЪКА -

*Cantabile* на *Andante* за лява ръка чертае причудлива игра между тонални отблясъци, плуващи между ла минор и до мажор. С присъщия си хумор композиторият заяви, че пише пиеса, задължителна за конкурса „И. С. Бах и неговото съвремие“ – АМТИИ – Пловдив. За съжаление, това бе една илюзия. Конкурсът пое по свършено различни пътища. Много по-късно, през сезон 2020/2021, изпълних официално сакралната творба<sup>13</sup>.

При подреждането на транскрипции за соло пиано в I тетрадка оп. 99 тези две творби – *Ария* (от Ре мажорната оркестрова сюита) и *Анданте за лява ръка* – са включени съответно като трета и пета пиеса. Четвъртата е соловият вариант на *Хорална прелюдия* за орган „Allein Gott in der Höh sei Ehr / Да славим Бога в небесата!“, която е централна за реда от солови клавирни пиеси.

Шестата е транскрипция на *Allegro* от Бранденбургски концерт № 3, до мажор, датирана 7.08.2013, курорт „Св. Константин“ над Пещера. Няколко дни преди това, на 3.08. с.г., и на същото място е записан вариант за две пиана на тази творба на Бах. Тя е първата в оп. 99, II тетрадка. Това подчертава „двупистовостта“ на създаване на двете тетрадки.

През следващата година, на 28.03.2014, Стойков завършва поредната транскрипция за соло пиано по *Allegro* от Бранденбургски концерт № 6, си бемол мажор – седмата от I тетрадка на оп. 99 „Ние

<sup>13</sup> Първоначално беше включвана като бис в различни мои концерти.

заедно те благославяме, Господи“. За разлика от *Allegro* от Бранденбургски концерт № 3, сол мажор, това *Allegro* има по-щастлива съдба – изпълнява се многократно от Велислава Стоянова след 16.06.2020.

Мисля, че в средата на второто десетилетие на XXI век Николай Стойков окончателно оформя клавирните обработки по Йохан Себастиан Бах в две тетрадки (за соло пиано и за клавирни ансамбли) като отделен опус 99. Вече създадената *Ария* по II част от Клавирния концерт във фа минор е финалната осма пиеса.

В таблицата по-долу прилагам съдържанието и подреждането на творбите в изданието на СБК – София „Бах – Стойков „Ние заедно те благославяме, Господи“ – транскрипции за пиано оп. 99“<sup>14</sup>. Заглавията и датирането им са така, както са изписани от композитора.

| №  | ЗАГЛАВИЕ  | ДАТИРАНЕ                        |
|----|---|---------------------------------|
| 1. | <i>На Панчо</i><br><b>Прелюд</b><br>(из Сюита № 2 за соло виолончело)   | 22/23.III.1994 г. Plovdiv       |
| 2. | <i>На Рузи</i><br><b>Сарабанда</b><br>(из Сюита № 5 за соло виолончело)   | 13.3.1999. Plovdiv              |
| 3. | <b>Ария</b><br>(из Сюита за оркестър – Ре мажор)  | 30.I.2013 г. Plovdiv            |
| 4. | <b>Хорална прелюдия</b> за орган – G dur<br>“Allein Gott in der Höh’sei Ehr”<br>(по преработка за пиано от С. Файнберг) | Plovdiv, 2013 г.                |
| 5. | III част – <b>Andante</b><br>из Соната за соло цигулка № 2 – за лява ръка   | 21. 09. 2012 г. Plovdiv         |
| 6. | II част – <b>Allegro</b><br>из Бранденбургски концерт   | 7.8.2013 г. к. „Св. Константин“ |
| 7. | III част – <b>Allegro</b><br>из Бранденбургски концерт № 6  | 28.III.2014 г.                  |
| 8. | <i>На Ромео Смилков</i><br><b>Ария</b><br>(II част – Largo из Концерт за пиано – F moll)                                | 6.5.2012. Plovdiv               |

Творбите са създадени през периода 1994 – 2013 и след тяхното издаване композиторът продължава да работи върху обогатяването на оп. 99 с транскрипции за соло пиано.

Прилагам за първи път пример от нотен ръкопис, който не е издаден и не е вписан от автора в последното издание на неговия Каталог от 2019 – „Жига“ (Пример № 4). Манускриптът е озаглавен *J. S. Bach – Gigue (Partita № 3 violino solo) op. 99* и е датиран „21.X.2017 г. Plovdiv“. Той е от три страници. Интересен факт е, че в списъка на Стойков на негови творби (набор на пишеща машина<sup>15</sup>) „Й. С. Бах – Н. Стойков, Жига за соло пиано по Партита № 3 за цигулка (21.10.

<sup>14</sup> I тетрадка с осем солови обработки е отпечатана през 2017/2018 като фототишно издание на ръкописа на композитора, не е посочена година.

<sup>15</sup> Личен архив (Р.С.). Нотният ръкопис, както и машинописният списък са ми предоставени от композитора.

2017)“ е поставена на първо място в „Списък на пиесите от оп. 99 „Ние заедно те благославяме, Господи“. Не е ясно защо тя отпада в други описания на поредицата от пиеси за соло пиано в този опус.

Пример 4. Бах – Стойков. Жига (ръкопис)  
Example 4. Bach – Stoykov. Gigue (manuscript)

Ще се спра и на последните клавирни страници, създадени от Николай Стойков.

През есента на 2020 композиторът работи върху транскрипция Прелюд и fuga XXII, си минор, от „Добре темперирано пиано“ на Бах. Прелюдът носи пронизателното название *Траурна процесия*. Знаменателно, с усещане за фатално предчувствие<sup>16</sup>.

Петгласната fuga е с наименование „Космос“. Космосът, към който се устреми душата на Маестрото, преминала – на **16.12. 2020** – в един по-добър свят! Около месец по-рано е завършена тази последна негова клавирна творба – разбира се, вдъхновена неслучайно също от творчеството на Бах. Ръкописът е датиран 23.11.2020.

С парафразата „Ние, **двамата** (подч. мое, Р.С.), те благославяме, Господи“ (на заглавието *Ние заедно те благославяме, Господи*, оп. 99) композиторът сякаш отново очертава пълното единение „Бах – Стойков“.

<sup>16</sup> Подобно предчувствие се долавя и в мотото на титулната страница на последната му книга „Да наредим пъзела!“: „Няма смърт – има само смяна на световете“ [Стойков / Stoykov, 2020].

Пример 5. Бах – Стойков. Траурна процесия и Космос  
Example 5. Bach – Stoykov. Funeral procession and Cosmos

В Пример 5 в началото на нотния ръкопис след заглавието е отбелязан оп. 100. Сякаш композиторът продължава да мисли всички свои транскрипции по Бах като един грандиозен опус 100...<sup>17</sup>

В обобщение: клавирните транскрипции за соло пиано на Николай Стойков по произведения на Йохан Себастиан Бах оп. 99,

<sup>17</sup> Творбата е посветена на пианиста Мартин Дафинов, който изпълнява премиерно прелюда „Траурна процесия“ в концерт „In Memoriam – „Ние заедно те благославяме, Господи!“ в Етнографския музей в Пловдив на 10.01.2021. В този концерт матине заедно с пианистите Велислава Стоянова, Евридика Вълчева и Мартин Дафинов изпълнихме шест от клавирните транскрипции оп. 99 на Николай Стойков по Йохан Себастиан Бах. В края на концерта прозвуча моята транскрипция за 4 ръце по Хорал в сол мажор от Кантата № 147, чието създаване е инспирирано от Николай Стойков. Изпълнения на клавирни транскрипции от Николай Стойков по Бах осъществихме с мои ученици и последователи и през следващите години. По-значителни прояви са концертите под надслов „Учителите на Николай Стойков“, изнесени в Шумен в Къща музей „Панчо Владигеров“ (24.06.2023), в Пловдив – Балабанова къща (07.10.2023), Стара Загора – Библиотека (6.12.2023).

I тетрадка, са общо 10. Те са създадени в периода 1994 – 2020. От тях са издадени осем, а две са в ръкопис (неиздадени). По повод на първите преработки – двете пиеси от виолончеловите сюити на Бах, Ростислав Йовчев отбелязва, че Николай Стойков „постига съвременен прочит на бароковата фактура“, „свободно претворява авторския стил“, „включва смели хармонични решения на много от вертикалите и може да се говори за истински сътворчески процес“ [Йовчев, 2014, с. 101]. Тези констатации важат и за другите негови транскрипции по Бах (а също и по други композитори).

\*\*\*

Видимо е преклонението на Николай Стойков към гения на Бах (*Учителя* за всички музиканти според Алберт Швайцер). В транскрипциите по негови произведения той извежда богата смислово-образна линия. От универсалното мислене на Бах композиторът черпи вдъхновение и опора в някои радостни или тъжни моменти от своя достоян за възхищение жизнен и творчески път. Доказателство за това са създадените през последните 26 години (до смъртта му през 2020) клавири транскрипции: оп. 99 „Ние заедно те благославяме, Господи“ за соло пиано (I тетрадка) и за 4 ръце и 2 пиана (II тетрадка); и оп. 100 – 30 транскрипции за 2 пиана на „Голдберг вариации“<sup>18</sup>.

## Литература / Bibliography

**Вълчинова-Чендова, Елисавета** (2010). В търсене и откриване на смисъла. Рецитал на пианиста Ромео Смилков. – В: *Музикални хоризонти*, 2010, № 4, с. 17 [Valchinova-Chendova, Elisaveta (2010). V tarsene i otkrivane na smisala. Retsital na pianista Romeo Smilkov. – In: Music Horizons, 2010, № 4, s. 17].

**Йовчев, Ростислав** (2014). Музикален пантеон. – В: **Стойков, Николай**. *Студии, статии, интервюта 1*. Пловдив: Принт център „Зебра“, 2014, с. 100 – 102 [Yovchev, Rostislav (2014). Musikalen panteon. – In: Stoykov, Nikolay. Studii, statii, intervyyuta 1. Plovdiv: Print tsentar „Zebra“, 2014, s. 46 – 50].

**Смилков, Ромео** (2012). Клавириното творчество на Николай Стойков. Дисертация. Пловдив: АМТИИ, 2012 [Smilkov, Romeo (2012). Klavirnoto tvorchestvo na Nikolay Stoykov. Disertatsiya. Plovdiv: Academy of Music, Dance and Visual Arts, 2012].

**Смилков, Ромео** (2013). По бели и черни. Клавириното творчество на Николай Стойков. Пловдив: Принт център „Зебра“, 2013 [Smilkov, Romeo (2013). Klavirnoto tvorchestvo na Nikolay Stoykov. Plovdiv: Print tsentar „Zebra“, 2013].

<sup>18</sup> Премиера юни 2016 от клавириното дуо Велислава Стоянова – Мартин Дафинов.

**Смилков, Ромео** (2014а). „Музикален пантеон“ опус 40 от Николай Стойков. – В: **Стойков, Николай** (2014). *Студии, статии, интервюта 1*. Пловдив: Принт център „Зебра“, 2014, с. 41 – 46 [Smilkov, Romeo (2014а). „Muzikalen panteon“ opus 40 ot Nikolay Stoykov. – In: Stoykov, Nikolay (2014). *Studii, statii, intervyuta 1*. Plovdiv: Print tsentar „Zebra“, 2014, s. 41 – 46].

**Смилков, Ромео** (2014б). Клавирни транскрипции по Й. С. Бах от Николай Стойков. – В: **Стойков, Николай**. *Студии, статии, интервюта 1*. Пловдив: Принт център „Зебра“, 2014, с. 46 – 50 [Smilkov, Romeo (2014б). *Klavirni transkriptsii po J. S. Bach ot Nikolay Stoykov*. – In: Stoykov, Nikolay. *Studii, statii, intervyuta 1*. Plovdiv: Print tsentar „Zebra“, 2014, s. 46 – 50].

**Смилков, Ромео** (2017). Творби на Николай Стойков от последните 5 години (100-ни опуси). – В: *Сборник доклади. Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“*. Пловдив: АМТИИ, 2017, с. 216 – 220 [Smilkov, Romeo (2017). *Tvorbi na Nikolay Stoykov ot poslednite 5 godini (100-ni opusi)*. – In: *Sbornik dokladi. Mezhdunarodna nauchna konferentsiya „Nauka, obrazovanie i inovatsii v oblastta na izkustvoto“*. Plovdiv: Academy of Music, Dance and Visual Arts, 2017, s. 216 – 220].

**Смилков, Ромео** (2018а). За 100-те опуса на композитора Николай Стойков (творби от последните 5 години). – В: **Стойков, Николай**. *Студии, статии, интервюта 2*. Пловдив: Принт център „Зебра“, 2018, с. 26 – 31 [Smilkov, Romeo (2018а). *Za 100-te opusa na Nikolay Stoykov (tvorbi ot poslednite 5 godini)*. – In: Stoykov, Nikolay. *Studii, statii, intervyuta 2*. Plovdiv: Print tsentar „Zebra“, 2018, s. 26 – 31].

**Смилков, Ромео** (2018б). Клавирни транскрипции по Й. С. Бах на Николай Стойков. – В: **Стойков, Николай**. *Студии, статии, интервюта 2*. Пловдив: Принт център „Зебра“, 2018, с. 10 – 15 [Smilkov, Romeo (2018б). *Klavirni transkriptsii po J. S. Bach na Nikolay Stoykov*. – In: Stoykov, Nikolay. *Studii, statii, intervyuta 2*. Plovdiv: Print tsentar „Zebra“, 2018, s. 10 – 15].

**Стойков, Николай** (2014). Студии, статии, интервюта 1. Пловдив: Принт център „Зебра“, 2014 [Stoykov, Nikolay (2014). *Studii, statii, intervyuta 1*. Plovdiv: Print tsentar „Zebra“, 2014].

**Стойков, Николай** (2018а). Й. С. Бах – Вариации за пиано „Голдберг“ – транскрипция за две пиана. – В: **Стойков, Николай**. *Студии, статии, интервюта 2*. Пловдив: Принт център „Зебра“, 2018, с. 8 – 9 [Stoykov, Nikolay (2018а). *J. S. Bach – Variatsii za piano „Goldberg“ – transkriptsiya za dve piana*. – In: Stoykov, Nikolay. *Studii, statii, intervyuta 2*. Plovdiv: Print tsentar „Zebra“, 2018, s. 8 – 9].

**Стойков, Николай** (2018б). Студии, статии, интервюта 2. Пловдив: Принт център „Зебра“, 2018 [Stoykov, Nikolay (2018б). *Studii, statii, intervyuta 2*. Plovdiv: Print tsentar „Zebra“, 2018].

**Стойков, Николай** (2020). Да наредим пъзела! П част на „Пред огледалото“. Пловдив: Коала прес, 2020 [Stoykov, Nikolay (2020). *Da naredim pazela! II chast na „Pred ogledaloto“*. Plovdiv: Koala pres, 2020].

**Стойков, Николай** и **Ромео Смилков**, съст. (2019). Николай Стойков. Каталог и дискография на произведенията 1966 – 2019 г. Пловдив, 2019 [Stoykov, Nikolay i Romeo Smilkov, sast. (2019). *Nikoiaiy Stoykov. Katalog i diskografya na proizvedeniyata 1966 – 2019 g*. Plovdiv, 2019].



**Стоянова, Велислава** (2019). Клавирните ансамбли на Николай Стойков. Пловдив: АИ „Талант“ при ВУАРР – Пловдив, 2019 [Stoyanova, Velislava (2019). Klavirnite ansambli na Nikolay Stoykov. Plovdiv: AI „Talent“ pri VUARR – Plovdiv, 2019].

### **Нотни издания и ръкописи** **Sheet music editions and manuscripts**

**Стойков, Николай** (б.г.). Бах – Стойков. „Ние заедно те благославяме, Господи“ – транскрипции за пиано (I тетрадка) оп. 99. София: СБК [Stoykov, Nikolay (b.g.) Bach – Stoykov. „Nie zaedno te blagoslavyame, Gospodi!“ – transkriptsii za klavirni ansambli (I tetradka) op. 99. Sofia: UBC].

**Стойков, Николай** (2013/2015). Joh. Seb. Bach. Quodlibet – Goldberg. Variationen for two pianos transcriptions Nikolay Stoykov op. 100. Ръкопис, 2013 – 2015. 141 с. [Stoykov, Nikolay. Joh. Seb. Bach. Quodlibet – Goldberg. Variationen for two pianos transcriptions Nikolay Stoykov op. 100. Rakopis, 2013 – 2015. 141 s.].

**Стойков, Николай** (2016). Бах – Стойков. „Ние заедно те благославяме, Господи“ – транскрипции за клавирни ансамбли (II тетрадка) оп. 99. София: СБК, 2016 [Stoykov, Nikolay (2016). Bach – Stoykov. „Nie zaedno te blagoslavyame, Gospodi!“ – transkriptsii za klavirni ansambli (II tetradka) op. 99. Sofia: UBC, 2016].

## **“We Bless You Together, Lord!” (Piano Transcriptions J. S. Bach – Nikolay Stoykov, op. 99)**

*Romeo Smilkov*

For the famous Bulgarian composer Nikolay Stoykov (1936 – 2020), transcription is a deep inner creative impulse. The consideration of piano transcriptions (opus 99 and opus 100) of Nikolai Stoykov in the works of Johann Sebastian Bach in the present text is in two main planes. The first refers to the stages of creation of the works, and the second – their performing „fate“. The study focuses on solo piano transcriptions op. 99 from recent years, which are considered here for the first time. Some of the works have not been published and the musical examples are provided by manuscripts.

**Keywords:** *Nikolay Stoykov, Johann Sebastian Bach, piano transcriptions, interpretation*

**Prof. Romeo Smilkov, PhD** – Pianist,  
Academy of Music, Dance and Visual Arts  
“Prof. Asen Diamandiev” – Plovdiv;  
e-mail: tchirpan@yahoo.com

## ДЕБЮТИ / DEBUTS

# Манифести на експерименталната музика от 50-те години на XX век в Европа и САЩ

Владимир Влаев\*

**Резюме:** През втората половина на 50-те години на XX век са публикувани три важни текста, отнасящи се до музикални явления с последвало значително въздействие върху музикалната култура, коментиращи *експерименталната музика*: през 1957 в Париж – „Към експерименталната музика“ (*Vers une musique expérimentale*) от Пиер Шефер и „Експериментална музика“ (*Experimental music*) от Джон Кейдж, а през 1959 „Експериментална музика: Композиране с електронен компютър“ (*Experimental Music: Composing with an Electronic Computer*) от Леджарън Хилър и Ленард Айзъксън. Настоящият текст представя синтезирано композиционните и естетическите особености на всяко от музикалните явления и проследява смисъла, влаган в понятието *експериментална музика* от авторите на трите „манифеста“. Търсят се най-вече допирните точки между трите явления, изследвани предимно като отделни музикални феномени. Съществуването на споделени естетически позиции между тях дава основание да ги разглеждаме не като три отделни събития, свързани със съвременната музика, а като един комплексен феномен.

**Ключови думи:** експериментална музика, манифест, Пиер Шефер, Джон Кейдж, Леджарън Хилър

През 1957 френското музикално списание „Музикален преглед“ (*La revue musicale*) публикува статията на Шефер „Към експерименталната музика“. Макар завършена през 1953, тя излиза едва четири години по-късно. По същото време текстът на Кейдж „Експериментална музика“ е представен в Чикаго, а година след това и при знаменитата му първа поява в Дармщат през 1958. Докладът

---

\* Владимир Влаев – докторант, сектор „Музика“, Институт за изследване на изкуствата, Българска академия на науките; e-mail: vladimirvlaev@yahoo.com

на Леджарън Хилър (композитор и инженер) и Ленард Айзъксън (математик) за експериментите със суперкомпютъра ILLIAC, довели до реализирането на първата компютърно генерирана музикална композиция – сюитата ILLIAC на Хилър, е поместен през 1959 в солидно изследване от близо 200 страници – „Експериментална музика: Композиране с електронен компютър“. Паломбини, един от значимите изследователи на Шефер, нарича „Към експерименталната музика“ „манифест на експерименталната музика на Шефер“ [Palombini, 1993a, p. 14]. Сборникът от текстове на Кейдж „Тишина“ (*Silence*), част от който е и „Експериментална музика“, е оценяван като „централно изложение за експериментализма“ [Sun, 2012, p. 2], а с работата си върху първата компютърно генерирана музикална композиция Хилър днес е признат за пионер в музиката, създавана с изкуствен интелект (AI music)<sup>1</sup>. Като отчитам важността и влиянието на авторите и техните текстове, по аналогия с определението на Паломбини относно текста на Шефер си позволявам да си послужи с определението „манифести“ и за работите на Кейдж и на Хилър/Айзъксън.

Трите текста се различават по своя характер. Обширното и последователно аргументирано научно изложение на Хилър/Айзъксън контрастира с есеистичния характер на публикациите на Кейдж и Шефер. Последните обаче са предшествани и последвани от достатъчно други текстове, свидетелстващи за развитието на идеите на авторите си, които допълват липсващите детайли в историята на появата и установяването на понятието *експериментална музика*.

### Пиер Шефер и *Vers une musique expérimentale*

...предпочитам експеримент, дори неуспешен, пред успешно творчество! [Pierret, 1969, p. 105].

Пиер Шефер е познат на музикалната наука най-вече като създател на конкретната музика и на понятието за нея. Но опитът му за установяване на понятието *експериментална музика* е оценяван като противоречив. Ключов момент в този процес е организираната в Париж от оглавяваната от Шефер Група за изследвания на конкретната музика (GRMC)<sup>2</sup> Първа международна декада на экс-

<sup>1</sup> Вж. по-подробно в интернет материалите [Lupker, 2023; Frackiewicz, 2023].

<sup>2</sup> Le Groupe de Recherches de Musique Concrète de la Radiodiffusion-Television Française (GRMC) е основана през 1951 и разполага с първото по рода си електроакустично студио за музикална продукция. През 1958 е преименувана на Група за музикални изследвания (Le Groupe de recherches musicales, GRM) – институция, съществуваща и днес.

перименталната музика (8 – 18 юни 1953). Събитието е съпътствано със специално издание на списанието „Музикален преглед“, посветено изцяло на Декадата, в което наред със статията на Шефер са включени текстове от Херберт Аймерт, Филип Артюи, Жак Пулен, Антоан Голеа и други. Публикуването му обаче се отлага с цели четири години – *La revue musicale* № 236 е отпечатано едва през 1957, а оригиналният текст на Шефер претърпява някои редакции. Той представя намеренията на организаторите така: „Основната цел на тази Декада беше да подчертае идеята за експериментална музика, като натрупа възможно най-много информация по темата и събере в Париж онези няколко личности, ангажирани с различни подходи, които могат да бъдат групирани под това име. (...) на първо място, да се регистрира съществуването на музика в процес на експериментиране, да се признаят нейните тенденции и да се сравнят резултатите. Накратко, да започнем с прилагането на експерименталната процедура към самите изследователи“ [Schaeffer, 1957, p. 13].

Статиите на Паломбини от 90-те години осветляват процесите, засягащи GRMC и работата на Шефер през 50-те (вж. [Palombini, 1993a; Palombini, 1993b] и др.). Той разграничава четири „фази“ в творчеството на Шефер между 1948 и 1966: изследване на шумовете (1948 – 1949), конкретна музика (1949 – 1958), експериментална музика (1953 – 1959) и музикални изследвания (от 1958). След радиоконцерта през 1949, когато за първи път са излъчени „Пет шумови етюда“ (*Cinq études de bruits*), „изследването на шумовете“ е изместено от по-амбициозното *конкретна музика*. Понятието обаче се отнася до звука ограничено – само на нивото на материала, което води до бързото изчерпване на смисъла му тогава, когато Шефер използва подход, различен от композирането с „материали, взети от „даден“ експериментален звук“ [Schaeffer, 2012, p. 14]. Появява се понятието *експериментален метод*.

Около GRMC се оформя и друго противоречие, този път на естетическа основа. Между 1951 и 1953 гости на GRMC са Пиер Булез, Оливие Месиан и Карлхайнц Щокхаузен, чиято работа в студиото според Паломбини води до развиването на сериална тенденция в рамките на GRMC. Шефер от своя страна не вижда смисъл в прилагането на сериален метод спрямо конкретния материал. Според него спектралната сложност на конкретните звуци може сама по себе си да заличи тоналните отношения и няма причина да не експериментира с тонико-доминантови отношения. Паломбини обръща внимание на факта, че групата е разделена от тези две естетически тенденции: „...от една страна, композитори като Пиер Булез, за които технологията е средство за обогатяване на сериалната традиция; от друга – композитори като Пиер Шефер и Пиер Анри, които

не успяват да преминат от драматични пиеси към предварително заложена абстракция, т.е. *musique concrète*, в която формалните отношения биха излезли на преден план“ [Palombini, 1993a, p. 18].

Опозицията спрямо сериализма се манифестира като една от устойчивите характеристики на експерименталната музика на Шефер, както и на Кейдж. В „Към експерименталната музика“ на Шефер можем да проследим позицията му спрямо доминиращата през 50-те естетика: „Защо дванайсет тона, когато електронната музика предлага много повече? Защо серия от тонове, когато серия от звукови обекти е много по-интересна? Защо анахронично използваме на оркестъра, с чиито инструменти е боравено с такава очевидна неестественост от Веберн и неговите имитатори?“ [Schaeffer, 1957, p. 18]. Според Шефер, въпреки че сериалният метод е приложим към конкретния материал, този материал няма полза от систематичното прилагане на сериалните принципи: „От поредицата от дванайсет тона остава конструктивистка нагласа, която, приложена към новия материал, може би незряло унищожава свежестта му. (...) Резултатите са противоречиви и измамни“ [ibid., p. 17]. Към 1953 за Шефер вече е ясно, че понятието *musique concrète* не може да обедини в себе си разнообразието от творчески подходи и звукови експерименти, възможни благодарение на новите технологии. Безпокойството му е, че *musique concrète* ще бъде „асимилирана“ в *elektronische Musik* – „отчетливо немска и систематизирана естетическа догма“ [Palombini, 1993a, p. 18]. Така се стига до Декадата, която съвпада с нуждата от промени в GRMC, докато Шефер вече мисли за конкретната музика като за „отправна точка на една по-обща музикална процедура“ [Schaeffer, 1957, p. 19].

Доколко успешно е начинанието на Шефер и GRMC в популяризирането на „по-обща музикална процедура“ под знамето *експериментална музика*, коментира отново Паломбини: „Декадата, организирана от GRMC в Париж през 1953, може би е опит да се обърне ситуацията, създадена в Дармщат, където *musique concrète* е асимилирана в *elektronische Musik*. GRMC се опитва да обедини *musique concrète*, *elektronische Musik*, *tape music* и *world music* под знамето на експерименталната музика. Това, което остава под въпрос, е собствената концепция на Шефер за експериментална музика“ [Palombini, 1993a, p. 18].

Макар титулувана „манифест“ от Паломбини, статията „Към експерименталната музика“ не артикулира ясна дефиниция за това какво според Шефер е *експериментална музика*. Но текстът обръща внимание на откривателя на една друга *експериментална музика*, също проправящ нови пътища в посока, различна от „конструктивистката нагласа“ на детерминизма. „От своя страна Джон Кейдж

беше открил подготвеното пиано<sup>3</sup>. (...) Ние можем да му бъдем само благодарни за установяването на връзка между традиционния музикален език и един възможен език на конкретни звукови обекти. Подготвеното пиано, поливалентен инструмент, който можеше да прави всичко и да звучи като всичко, имаше основното изразно средство на традиционния език: клавиатурата. От новата звукова вселена имаше материала, тоест хиляди нови звуци, които могат да бъдат получени от подходящо подредена резонаторна кутия“ [Schaeffer, 1957, pp. 20 – 21]. Есето на Шефер свидетелства и за друг паралел между двамата. Очертават се сходства във влиянията върху формирането на разбирането за експериментална музика. Подобно на Кейдж, Шефер признава значението на работата на Едгар Варез върху неговата собствена: „В пътищата, които следвахме, Варез, американецът, беше единственият ни велик човек и така или иначе единствен наш предшественик“ [ibid., p. 20].

Очевидно опитът на Шефер да обедини различните подходи, използващи съвременните тогава технологии като инструмент за генериране и манипулиране на звуков материал под етикета експериментална музика, не може да бъде оценен еднозначно. Ако през 1953 Шефер е мотивиран от възможността да синкретизира „под знамето на експерименталната музика (...) всички опити, които са правени в тази посока“ [Arthuys, 1957, p. 8], през 1957, когато „Към експерименталната музика“ най-после е публикувана, той, изглежда, вече не е толкова убеден в намерението си. Паломбини акцентира, че в „Писмо до Албер Ришар“ (*Lettre a Albert Richard*) от същата година, поместено като встъпление на „Към експерименталната музика“, „Шефер вече отстъпва от идеята за синкретични техники и вместо това предлага „метод за изследвания след *musique concrète*“ [Palombini, 1993a, p. 19]. През следващата година заедно с реструктурирането на GRMC в GRM (*Le Groupe de recherches musicales*) той окончателно се отказва от термина *musique concrète*, за да се откъсне от естетическите ѝ конотации, и започва да определя работата си като музикално изследване. Тези събития дават основание на Паломбини да разграничи „фазите“ в творчеството на Шефер. Фазата, свързана с експерименталната музика, е от 1953 до 1959, последвана от това, което Шефер нарича „музикални изследвания“.

Десетилетие след публикуването на „Към експерименталната музика“ в монументалния „Трактат върху музикалните обекти“ (*Traité des objets musicaux*) Шефер има възможност да оцени опита си за установяване на понятието експериментална музика от дистанци-

<sup>3</sup> Пиано, чийто тембър е променен чрез вмъкване между струните на болтове, винтове, гумени и други предмети [Latham, 2011, p. 293].

ята на времето: „Двете опониращи си музика от 1950 до 1955, конкретна и електронна, бяха завършили мача си с равенство, и двете твърде амбициозни – едната да завладее звука чрез едно-единствено действие, а другата – да се опита да произведе всичко музикално чрез (звуков – б.а., В.В.) синтез. (...) Най-забележителните тъй наречени електронни произведения – „Ommagio a Joyce“ на Лучано Берио и „Gesang der Jünglinge“ на Карлхайнц Щокхаузен – използват всеки източник на звук и позволяват два вида свобода: едната на процедурата, а другата на естетиката, която произтича от нея. Нищо, че терминът *електронна* все още се свързва с такива музика, които всъщност са *електроакустични*. Аз (...) трябваше да предпочета термина *експериментална*, тъй като този, който събира на магнетофонна лента инструментален и вокален звук и звук, който идва от акустични звукови тела и от електронни генератори, не може да отрича факта, че е в изцяло експериментален режим“ [Schaeffer, 2017, pp. 8 – 9].

Трябва да се подчертае, че за разлика от френските, англоезичните източници изключително рядко свързват името на Шефер с понятието *експериментална музика*. Във френската музикална енциклопедия можем да прочетем: „По-конкретно във Франция през 50-те години говорехме за „експериментална музика“, за да обозначим по-широка концепция за конкретна музика, тоест нов начин за слушане и правене на музика, не от системи, разработени на партитура или абстрактно, а от конкретиката на слушането, „по слух“ (...) Пиер Шефер се опита да лансира това име и да замени с него конкретната музика, което стана източник на много недоразумения“ [Musique expérimentale]. Оценките „противоречие“ и „недоразумение“, изглежда, съпътстват опита на Шефер от 50-те. Минава десетилетие, преди той да теоретизира разграничението между традиционна и експериментална музикална система в своя „Трактат“. „Новата технология“, която „предполага ново мислене“ и „поставя под въпрос цялото здание на западната музикална култура“, както и „радикалността“ на „естетическите импликации на новия материал“ [Palombini, 1993b, p. 557] се манифестират в теоретична обосновка на нова система, неможеща да се вмести в традиционната. В нея на преден план излизат нови понятия, изплуват нови взаимовръзки, особености и йерархия между елементите на музикалния израз. Радикалното дистанциране от ценностите на традиционно музикалното е една от чертите на експерименталния подход на Шефер, която го доближава до подхода на Кейдж, и е основно качество на експерименталната музика изобщо: „музикални практики (...) характеризиращи се с радикалното си противопоставяне на институционализирани начини на композиране, изпълнение и

естетика и с поставянето им под въпрос“ [Sun, 2012, p. 1]. Макар в историческите изследвания Шефер да е определян като „баща“ на *musique concrète*, той се опитва да се откъсне от конотациите на „конкретното“ още през 1953, предлагайки понятието *експериментална музика* заедно с идеята за синтез между *musique concrète* и *electronische Musik*. Към 1958 Шефер вече предпочита да нарича дейността си „музикални изследвания“ и „метод за изследвания след *musique concrète*“. Според Паломбини: „въпреки че целта, към която се стреми, е синтез, идеалът на Шефер за експериментална музика е исторически поставен сред конкретно/електронния спор, продължил от 1950 до 1955“ [ibid., p. 20].

### Джон Кейдж и *Experimental music*

...трябва да се създадат центрове за експериментална музика. В тези центрове да са достъпни за използване нови материали, осцилатори, грамофони, генератори, средства за усилване на малки звуци, филмови фонографи и т.н. Композиторите да работят, използвайки средствата на ХХ век за създаване на музика [Cage, 1961, p. 6].

Епиграфът е част от беседа, изнесена от Джон Кейдж още през 1937. В този ранен текст той като че ли пророчески предвижда неизбежността, с която технологичното развитие ще рефлектира върху музиката. С прозорливостта на визионер и отношението на изобретател Кейдж съзира неограничените и все още неизследвани възможности, които се разкриват пред начините за изпълнение и средствата за композиране на музика в бъдеще.

Личността и дейността на Джон Кейдж трудно могат да се побрат в определението „композитор“. Шьонберг, който за известно време е негов учител по композиция, го нарича гениален изобретател, а редица изследователи<sup>4</sup> добавят: музикален теоретик, философ, писател, лектор и художник. Приносът на Кейдж за установяването на понятието *експериментална музика* е безспорен. В англоезичните източници името му е изцяло асоциирано с произхода на музикалното явление. Съвременното разбиране за понятието, което виждаме в изложението на Сесилия Сън, потвърждава тази тенденция: „Първоначално предимно американски феномен (...) от неопределеността на Джон Кейдж до напълно детерминираната музика на ранния минимализъм...“. И още: „Фигурата на Джон Кейдж е централна за всяко понятие за експериментална музика, не на последно място поради факта, че той е един от първите композитори, които приемат и дефинират термина“ [Sun, 2012, p. 1]. За разлика от Шефер и „френското“ тълкуване на *експерименталната музика*

<sup>4</sup> Вж. напр.: [Broyles, 2004; Johnson, 2002; Kostelanetz, 2003; Nyman, 1974].



(като опит за синтез между *musique concrète* и *electronische Musik*), в свързания с Кейдж производ на по-широко разпространеното англоезично тълкуване централно място заема неопределеността в изпълнението и в композиционния процес.

„Формирането на експериментална естетика“ (както го нарича Сън) при Кейдж е продължаващо развитие, чиито стъпки могат да бъдат проследени в подхода към всяка следваща творба, грижливо описани в текстовете на сборника „Тишина: Лекции и статии“ (*Silence: Lectures and Writings*) – „най-влиятелния текст за по-младите поколения експериментални композитори“ [*ibid.*, p. 2.]. В „Предшественици на съвременната музика“ (*Forerunners of Modern Music*) от 1949 Кейдж започва да се доближава до позициите на експерименталната естетика, която придобива все по-отчетливи контури в следващите години. Най-напред той пределно синтезирано и с хирургическа точност дефинира ключовите компоненти на музикалната изразност – нарича ги композиционни средства (*compositional means*), постепенното освобождаване от които в следващото десетилетие определя собствения му композиционен процес: „*Структура* в музиката е нейната разделимост на последователни части – от фрази до дълги сегменти. *Формата* е съдържание, непрекъснатост. *Методът* е средството за контролиране на непрекъснатостта от тон към тон. *Материалът* на музиката е звук и тишина. Интегрирането на всичко това е композиране“ [*Cage*, 1961, p. 62].

Десетилетие по-късно Кейдж анализира промените (*changes*) в своите композиционни средства в „Композицията като процес, I. Промени“ (*Composition as Process, I. Changes*) [*Cage*, 1961, pp. 18 – 34]. Преди десетилетие, казва той, е приемал, че композицията като активност интегрира противоположностите – рационалното и ирационалното, в идеалния случай свободно движеща се непрекъснатост в рамките на строго разделение на части, като звуците, тяхната комбинация и последователност са или логически свързани, или произволно избрани. Балансът между „закон и свобода“, между „разум и сърце“, „рационално и ирационално“ в композиционния процес на Кейдж с течение на времето се е наклонил към второто – „от идеи за ред към липсата на идеи за ред“. Композиционните средства (*структура, форма, метод и материал*) и звуковите параметри (*честота, трайност, динамика, тембър и морфология*) са освобождавани от контрол все повече с всяко следващо произведение. Движението е непоколебимо в посока от правила към свобода, от определена към неопределена. Пътят, извървян от „Сонати и интерлюдии“ (*Sonatas and Interludes*) за подготвено пиано от 1946 – 1948 до цикъла „Музика за пиано“ (*Music for Piano*), композиран предимно между 1952 и 1956, минава през осъзнаването, че неопределеността

на *структурата* в резултат на прилагането на случайни операции спрямо темпото я прави ненужна. Кейдж освобождава музикалната непрекъснатост от *структура*, а *метода* – от логиката на индивидуални желания, вкус и памет, като поверява генерирането на последователността от звукови събития на случайни операции. Промяната в отношението към *материала* се движи от избор, базиран на индивидуалния вкус (както се избират мидени черупки на плажа [ibid., p. 19]) в „Сонати и интерлюдии“, през възможност за избор от каталог (таблици със звуци) и хвърляне на монети в „Музика на промените“ (*Music of Changes*) от 1951, към генерирането на звуков материал, базиран на несъвършенствата на хартията в „Музика за пиано“. Както свидетелства Кейдж, *трайността* и *динамиката*, които също са избирани от таблици в „Музика на промените“ и „Въображаем пейзаж № 4“ (*Imaginary Landscape No. 4*), по-късно в „Музика за пиано“ са изцяло освободени от контрол и оставени на избора на изпълнителя: „трайността им (на частите в „Музика за пиано“, всяка по една страница – б.а., В.В.) във времето е свободна; може да има или да няма тишина между тях; те може да се застъпват (във времето – б.а., В.В.). (...) Продължителността на отделните тонове и динамиката са свободни“ [Cage, 1961, p. 61].

В забележителното според Сън есе „Експериментална музика“ (*Experimental Music*) от 1957 Кейдж извежда две важни условия, които според него са решаващи за формирането на експериментална естетика. Той подчертава значението на творческото използване на технологиите и по-специално достъпа на композиторите до магнетофонната лента в годините непосредствено след Втората световна война. Според Кейдж това технологично условие фундаментално трансформира начина, по който може да се създава и изживява музика: тя принуждава композиторите да се откажат от своите музикални навици, като в същото време позволява множество нови пътища за манипулиране и комбиниране на звука и стимулира нови начини за отчитане и преживяване на времето. Лентата също мотивира експерименталните композитори да мислят за музиката като поредица от части, а не като за една последователна партитура, променяйки актовете на композиция и изпълнение.

Другото важно условие, което според Кейдж изисква „безстрашие“ и „психологическо преобръщане“, се основава на осъзнаването, че музиката се състои от звуци, които са едновременно преднамерени (отбелязани от композитора) и непреднамерени (идващи от заобикалящата среда). Опитът от пребиваването в безехова камера (*anachoric chamber*), където е „толкова безшумно, колкото е технологично възможно“ [Cage, 1961, p. 23], че Кейдж чува звуците на своята нервна система и на циркулацията на кръвта в тялото си,

го води до заключението, че ситуацията, в която композиторът избира между звуци и тишина, не е обективна, а субективна – тишината е условно прието понятие, в действителност не съществува, т.е. той трябва да избира между преднамерените (композирани) и непреднамерените звуци, отбелязвани като тишина. Осъзнаването на последното води до желание за отказ от пълния контрол върху звука. Този радикално нов подход към създаването улеснява нов начин на слушане, при който слушателят обръща внимание на отделната или на цялата звукова активност, вместо да се ограничава до режима, продиктуван от композитора. Отказът от тотален контрол, дистанцирането от преднамереното, допускането на „природата“ (звучите, случващи се в заобикалящата слушателя среда) в изпълнението отварят вратите на случайността в тази музика, в която експерименталният композитор оставя „звучите да бъдат себе си“ – музика, която според Кейдж някои намират за противоречива, докато други задават въпроса дали изобщо е музика. Той споделя и средствата, с които си служи експерименталният композитор, поставен в тези нови условия. „Някои (композитори – б.а., В.В.) употребяват случайни операции, извлечени от древни източници като китайската „Книга на промените“ (И Дзин – б.а., В.В.), или пък от модерни такива като таблиците със случайни числа, използвани в изследванията на физиците“ [Cage, 1961, p. 10].

Наред с философията на Дзен будизма, Дада, музиката на Варез и Сати, изкуството на Марсел Дюшан и Робърт Раушенберг запознаването на Кейдж с И Дзин е едно от ключовите събития, свързани с формирането на експериментална естетика, наречена „не-естетически избор“ в писмо до Пиер Булез – „Моята музика също се променя (...) всичко това ме доближава до случайността или ако щещ, до не-естетически избор“ [Nattiez, Samuels, 1995, p. 78].

В „История на експерименталната музика в Съединените щати“ (*History of Experimental Music in the United States*) от 1958 Кейдж уверено дефинира природата на експерименталния акт, като добавя нови нюанси: „Какво е естеството на експерименталното действие? Това е просто действие, чиито резултат не е предвиден. Ето защо то е от полза, ако човек реши, че звучите трябва да се проявят сами по себе си, вместо да бъдат употребявани за изразяване на чувства или идеи за ред. Сред онези действия, чиито резултати не са предвидени, действията, произтичащи от случайни операции, са от полза. Сега обаче ми се струва, че по-съществено от композирането чрез случайни операции е композирането по такъв начин, че *това, което човек прави, да е неопределено по отношение на изпълнението му*“ [Cage, 1961, p. 69]. Очевидно е, че към 1958 заедно с допускането на шума като равнопоставен с „тъй наречените музикални тонове“, с

освобождаването на звуците от памет и контекст и с допускането на заобикалящата звукова среда като част от музикалния акт, фактор от все по-голямо значение за естетическата позиция на Кейдж става неопределеността (*indeterminacy*) в изпълнението.

Наред с предвестниците на формирането на експериментална естетика като Чарлз Айвс и Хенри Кауъл Кейдж приобщава към естетическата позиция на експерименталната музика работата на своите съвременници и съмишленици от т.нар. Нюйоркска школа – Крисчън Улф, Мортън Фелдман, Дейвид Тюдор и Ърл Браун. Основен белег на приобщаването към „експериментализма“, както при Айвс и Кауъл, е неопределеността. Веднага обаче заявява позицията си по отношение на европейския авангард, персонифициран като „Булез, Щокхаузен, Ноно, Мадерна, Пусьор, Берно и т.н.“. Обръща внимание на факта, че използваният от критиците термин „поствебернов(а) (музика)“ в случая означава само музика, написана след тази на Веберн, а не музика, написана заради тази на Веберн: „...няма признак на *klangfarbenmelodie*, няма интерес към прекъснатост – по-скоро изненадващо приемане дори на най-баналните способности за непрекъснатост: възходящи или низходящи линейни пасажии, крешенди и диминуенди, незабележими преходи от лента към оркестър“ [*ibid.*, p. 75]. Кейдж все пак смята, че жизнеността на европейската музика по това време се дължи на работата на споменатите по-горе композитори. Но в тази активност винаги има елемент на традиция, на преднамерено свързване с миналото, изразена във всяка творба повече като интерес към това свързване, отколкото като дискурс или организация. Това се променя, според Кейдж тишината на американската експериментална музика и дори нейната техническа обвързаност със случайни операции си пробиват път в новата европейска музика. „За Европа обаче няма да е лесно да се откаже да бъде Европа. Но това ще стане и трябва да стане, защото сега светът е един“ [*ibid.*, p. 75].

### **Леджарън Хилър и *Experimental Music: Composition with an Electronic Computer***

Основната ни цел не беше представянето на естетическо единство – произведение на изкуството. Тази музика трябваше да бъде като изследователски записки – лабораторна тетрадка [**Hiller, Isaacson**, 1959, p. 5].

През 1955 Леджарън Хилър – по това време асистент по музика в Илинойския университет, и математикът Ленард Айзъксън започват работа по проект, в който си поставят за цел да програмират намиращия се в Университета суперкомпютър

ILLIAC I<sup>5</sup> (*Illinois Automatic Computer*) така, че да генерира материал за музикална композиция. Материалът е поток от данни (числа), интерпретирани като поредици от музикални тонове, композирани в „прост, но добре познат стил на писане“ [ibid., p. 4]. Работата им води до появата на първата в историята музикална пиеса, „композирана“ от компютър. Материалът, генериран от ILLIAC, е оформен в музикална партитура – сюитата ILLIAC за струнен квартет. Работният процес, довел до това научно и артистично постижение, е описан в издадената през 1959 година „Експериментална музика: Композиране с електронен компютър“.

Сюитата ILLIAC се състои от четири части, озаглавени „Експеримент“ № 1, 2, 3 и 4. Музикалният материал във всяка от тях, като те са разчленени на по-малки построения в различни темпа и размери, е взет според Хилър от много по-голямо количество възможности „чрез безпристрастни процедури, така че за включване в сюитата да бъде избрана не селектирана поради музикално превъзходство, а представителна група от резултати“ [ibid., p. 5]. Хилър завършва това важно уточнение така: „важно е да осъзнаем (...) че основната ни цел не беше представянето на естетическо единство – произведение на изкуството. Тази музика трябваше да бъде като изследователски записки – лабораторна тетрадка“ [ibid.]. Така, освен с имената на частите на сюитата, още в увода на изследването си Хилър подчертава експерименталния характер като цел на пиесата.

Работата на Хилър върху сюитата ILLIAC е оригинален пример за системно и задълбочено прилагане на научен подход, както и за използването на съвременни научни концепции в процеса на композиране на музика. Тези характеристики я позиционират в близост до работата на композитори като Янис Ксенакис и Готфрид Михаел Кьоних. Ако случайността при Кейдж цели да освободи звуците от памет, контекст и свързаност един с друг, осъществена е чрез трудоемък ръчен процес – хвърляне на монети, и освен това пряко определя звуковия резултат, при Хилър генерирането на масиви от милиони случайни числа е осъществено напълно автоматично с помощта на ILLIAC и е едва първата от поредица операции в „акта на композиране (който – б.а., В.В.) може да се разглежда като извличане на ред от хаотично множество налични възможности“ [ibid., p. 1]. Математическите операции, приложени в композиционния процес

<sup>5</sup> Университетът в Илинойс е един от първите в САЩ, притежаващи електронен компютър. ORDVAC е тестван успешно през 1952, модифициран в ILLIAC I по-късно през същата година, ILLIAC II е значително усъвършенствана разработка от 1958, заменен от ILLIAC III през 1966, последван от ILLIAC IV през 1970, CEDAR през 1988, ILLIAC 6 през 2005 и Trusted ILLIAC през 2006 (вж. [Goldstein, 1980] и други автори).

на сюитата ILLIAC, според Хилър „произтичат от теорията на вероятностите и от някои общи принципи на анализ, включени в нова теория на комуникацията, наречена *Теория на информацията*“ [ibid.].

Публикуваната от Клод Шанън и Уилям Уейвър през 1949 „Математическа теория на комуникацията“ (*The Mathematical Theory of Communication*), наричана *информационна теория*, е документ от определящо значение за нашето съвременно информационно общество. С работата си Шанън на практика полага основите на съвременната комуникационна парадигма. Част от идеите му включват концепциите за капацитет на комуникационния канал и количественото измерение на информацията, както и въвеждането на понятия като *ентропия*, *несигурност* и *излишност* в теорията на комуникацията.

Хилър от своя страна стъпва на идеята за възприемането на музиката като комуникационен процес – в действителност дискретна (осъществяваща се на последователни стъпки във времето) комуникационна система, подобно на езика, азбуката и построената върху тях писмена езикова комуникация. Той вижда общото между комуникирането на езикови символи (букви) и комуникирането на музикални символи (нотни знаци); между „извличането на ред от хаотично множество налични възможности“ и концепцията на Шанън за дискретния комуникационен канал като „система, чрез която последователност от избори от ограничен набор от елементарни символи,  $S_1, \dots, S_n$ , може да се предава от една точка (в пространството – б.а., В.В.) на друга“ [Shannon, Weaver, 1949, p. 7]. Концепцията на Шанън е обусловена от елементарните символи на езика – буквите, и от правилата, по които тези символи биха могли да се комбинират в дадена езикова система. На прага на комуникирането на съобщение изпращащият разполага с цялото хаотично множество от вероятности и възможни комбинации от символи. Всеки възможен избор е еднакво вероятен. *Информацията* (разбирана в случая като всичко, което МОЖЕ да се комуникира, а не само като това, което СЕ комуникира), *ентропията* (множеството от възможности, аналогично на *информация*) и *несигурността* са максимални. Поради особеностите на структурата и правилата на даден език, както и вероятността дадена комбинация от символи да се появи с въвеждането на всеки следващ символ, *информацията*, *ентропията* и *несигурността* намаляват. Аналогично, идеята на Хилър е основана на елементарните символи на музикалния език – нотните знаци, обозначаващи тонови височини, и начините, по които тези символи могат да се комбинират в определена музикална система, подчинена на предварително зададени правила. Според Хилър „процесът на музикално композиране изисква подбор на музикален материал

от случайна среда. Това се постига чрез процес на елиминиране. Степента на наложения ред зависи от естеството на ограниченията, наложени по време на процеса на подбор“ [Hiller, Isaacson, 1959, p. 22]. Логичната последователност от експерименти според Хилър започва с избор на „прост, но добре познат стил на писане“, който да се използва като основа „за изграждане на елементарна техника на полифонично писане“. Хилър се спира на „опростена версия на строг контрапункт от първи вид“ [ibid., p. 4] като система с ясна логика и с правила, приложими към възможностите на компютърното програмиране. Той очертава пет основни принципа на музикалната композиция, които счита за първостепенни: „*Първият принцип* е, че формирането на музикално произведение е процес на подреждане, при който определени музикални елементи се избират и подреждат от безкрайно разнообразие от възможности, т.е. от хаос. *Вторият принцип* признава приноса към една музикална структура не само на реда, но и на относителната липса на такъв и дори в някои крайни случаи на пълната липса на ред, а именно хаос; с други думи, степента на наложен ред сама по себе си е значима променлива. *Третият принцип* е, че двете най-важни измерения на музиката, върху които може да се наложи по-голяма или по-малка степен на ред, са височината и времето. Разбира се, има и други необходими елементи на музиката (...) като например динамика и тембър, които също изискват подреждане, но те ще бъдат считани за по-малко значими с цел опростяване. След това, тъй като музиката съществува във времето, *четвъртият принцип* е, че паметта, както и мигновеното възприятие, са необходими за разбирането на музикалните структури. И накрая, като *пети принцип* се предлага тоналността, значима концепция за подреждане, да се счита за резултат от установяване на ред във височините по отношение на извикването на паметта“ [ibid., p. 16].

Първоначалният опит в генерирането на логически строен музикален материал, какъвто е строгият контрапункт, показва, че двамата са на прав път и подходът им дава резултат в „Експеримент № 1“. Осъзнавайки както потенциала, така и слабостите в кода, използван при генерирането на „Експеримент № 1“, Хилър и Айзъксън го пренаписват изцяло, така че в „Експеримент № 2“ той е достатъчно гъвкав, за да могат отделни негови части да бъдат отнемани или добавяни според това дали авторите искат определени правила да се изпълняват, или не. С ясното съзнание за значението на постигнатото в „Експеримент № 2“ двамата са поставени пред избора да продължат в същата посока с добавяне на нови и нови правила или основавайки се на него, да създадат „музика от по-голям съвременен стилистичен интерес“. Наясно са, че с продължава-

не на експериментите в същата посока биха „дублирали опита на студент по теория на музиката“ и работата им би довела „само до имитация на един исторически музикален стил“, затова се насочват към ново предизвикателство. Музикалният език в „Експеримент № 3“ се различава драстично от този в „Експеримент № 1“ и „Експеримент № 2“ – той е хроматичен, с ритмично, динамично, темброво и артикулационно разнообразие. Дватама създават „музика с възможно най-високо съдържание на ентропия по отношение на избора на тонове въз основа на нормалната хроматична скала“ [Hiller, Isaacson, 1959, p. 159], „атонална музика от най-екстреман вид“, а в кодата на „Експеримент № 3“ разработват „техника за генериране на дванайсеттонови редици и някои подобни ограничителни структурни механизми от съвременен интерес“. С „Експеримент № 3“ доказват възможностите на компютъра да произвежда музика „от съвременен стилистичен интерес“. С „Експеримент № 4“ отиват още по-напред със задачата да създадат „музикални примери, базирани на определени по-абстрактни формулировки“ [ibid., p. 132]. Получената музика следва принципите, заложили във вероятностните *вериги на Марков*: „предици от събития, в които изборът на всяко ново събитие може да бъде направен в зависимост от предишни събития; или, в музикален план, изборът на всеки нов тон или интервал в дадена мелодична линия може да бъде направен спрямо предишни тонове или интервали в същата мелодична линия“ [ibid., pp. 132 – 133]. „Експеримент № 4“ – „музика на *веригите на Марков*“, е един от най-ранните образци на алгоритмична музика, в която организацията на музикалната структура почива на систематичното прилагане на принципите на *Теория на вероятностите*.

Както вече бе подчертано, творческото използване на технологиите е една от основните характеристики на *експерименталната музика* и е необходимо условие за формирането на експериментална естетика, а работата на Хилър и Айзъксън е един от най-ранните примери за използването на високотехнологичен многофункционален инструмент като компютъра в композиционния процес. Освен това двамата автори са отговорни и за още едно значително нововъведение в подхода, използван при композирането на сюитата ILLIAC, което поставя началото на тенденция, все по-настойчиво манифестираща се в съвременната епоха. Става въпрос за изместването на акцента на творческия процес от непосредственото композиране на музика – изписването на нотни знаци върху хартия, към създаването на код, програма или дори цялостен софтуерен, а понякога и хардуерен продукт, който генерира музикалната композиция и/или служи за изпълнението ѝ в реално време. Тази тенденция слага своеобразен знак за равенство между композитора и



програмиста и/или дизайнера на инструменти. Това е подход, който споделя характеристики с т.нар. DIY (do it yourself – направи си сам) култура – подход, в който композиторът/авторът на музиката е и изпълнител, и конструктор, и дизайнер на персонализирания инструмент или интерфейс, с който сътворява артистичния акт.

\*\*\*

От днешна гледна точка въздействието на работата на авторите на трите „манифеста“ върху пътищата на развитие на музиката след 50-те години може да бъде оценено като забележително. Пионерското дело на Шефер поставя началото на изцяло нов начин на композиране, изпълнение и възприемане на музика. „Акусматичната ситуация, най-общо казано, символично изключва всякаква връзка с това, което е видимо, осезаемо, измеримо. Освен това между опита на Питагор и нашия опит с радио и записи, разликите между прякото слушане (през завеса) и индиректното слушане (през високоговорител) в крайна сметка стават незначителни“ [Schaeffer, 2017, p. 65]. Музикални практики и понятия като *музика за лента*, *акусматична музика*, *музика за фиксирана медия*, *електроакусматична музика* не могат да отрекат първообраза си в студийните експерименти на Шефер. Индетерминизмът на Кейдж и Нюйоркската школа дава нов плодотворен импулс в развитието както на европейската музика през 60-те години, така и на културни течения като *минимализъм* и *флуксус* в САЩ. Приносът на Хилър е към *алгоритмичната музика* и към музиката, композирана с помощта на изкуствен интелект.

Важно е какво влагат в понятието *експериментална музика* тези автори. Подобен въпрос задава и Уилям Брукс [Brooks, 2012, pp. 37 – 62] в един от малкото съществуващи опити за сравнение между две от явленията ѝ – при Кейдж и Хилър. Брукс разгръща сравнителния си анализ върху „сложната и разкриваща“ биографична история на двамата композитори, за да аргументира хипотезата си как формирането на представата за *експеримент* и *експериментална музика* е повлияно от индивидуалния житейски опит на всеки от тях. Синтезиран, резултатът от сравнението на Брукс изглежда така: към края на 50-те *експеримент* и *експериментална музика* за Хилър има смисъла на тестване, проверка на предварително изказана хипотеза. Подобен чисто научен подход има количествено измерение и е обусловен от подготовката и опита на Хилър като учен изследовател. За Кейдж фразата *експериментална музика* през втората половина на 50-те означава наблюдаване, слушане на поредици от генерирани чрез случайни операции последования от звуци – без контекст, без връзка помежду им, просто „звучите да бъдат себе си“. Според Брукс такъв подход има чисто качествено измерение и е

обусловен от опита на Кейдж и от влиянията, идващи от изкуствата и литературата: „...Кейдж е художник изобретател, който свободно възприема терминология от науката, но отхвърля доказателствените системи, чрез които тя обикновено функционира. Хилър е учен музикант, който прилага тези доказателствени системи заедно с научната им терминология, за да потвърди художествената работа“ [ibid., p. 41].

А как стои въпросът с разбирането на прилагателното *експериментален* и фразата *експериментална музика* при Шефер? В своя професионален профил като радиоинженер, техник, изследовател и експериментатор той е по-близо до Хилър, отколкото до Кейдж. Използва *експеримент* и *експериментален* още през 1948 – 1949, за да опише своята практика в студиото. *Експериментален подход* и *експериментален метод*, стъпили на научна основа („методът да бъде постоянно контролиран чрез резултата“ [Schaeffer, 2012, p. 168]), според него са начините за създаване на *musique concrète*, понятие, съществуващо „само на нивото на материала“. През 1953 Шефер предлага термина *експериментална музика*, който, за разлика от *конкретна музика*, описва емпиричната природа на композиционния подход, прилаган в студиото – отнася се до цялостната процедура, а не до материала. Според Паломбини към 1957 Шефер „се отказва от идеала за синкретизиране на техниките и предлага това, което тогава нарича „метод за изследване след *musique concrète*“ [Palombini, 1993b, p. 556]. Все пак допълва, че Шефер „не изоставя термина „експериментална музика“, но той губи своите синкретични конотации“ [ibid., p. 557].

Едно от заключенията, следващи от хронологичното сравнение на Брукс, е, че понятието *експериментална музика* е флуидно и смисълът му се променя във времето – виждането на Кейдж за *експериментална музика* през 1937 е различно от това през 1959, докато при Хилър фразата се появява не по-рано от 1955, а желанието на Шефер от 1953 да замени *musique concrète* с *musique expérimentale* не е вече толкова категорично към 1958.

Сравнителният анализ, осъществен от Брукс между две от явленията на *експерименталната музика*, изкушава да бъде направен такъв и между трите. И ако Брукс задава въпроса какъв смисъл имат за Кейдж и Хилър прилагателното *експериментален* и фразата *експериментална музика* и предприема хронологично биографично сравнение между двамата в опит да отговори на въпроса, важно е да знаем дали между трите явления на *експерименталната музика* има споделени характеристики и ако има, кои са те. Възможните подобия в подходите позволяват да бъдат изведени на преден план композиционни характеристики и естетически позиции, общова-

лидни за трите експериментални музика, което изисква разгърнат анализ. Тук ще се спрем на подобията на обобщаващо ниво, каквото е нивото на естетическата позиция.

Подобно на Хилър, Шефер и Брукс ще проверим хипотезата, че макар и три отделни, явленията на експерименталната музика споделят определени общи естетически позиции, които същевременно подчертано ги отличават от други установени в западната музикална култура от 50-те години музикални явления. За тази цел ще приложим метода на аналогията: изхождайки от установени в музикологията твърдения – дефиниции, отнасящи се до естетическата позиция на едно от явленията, ще тестваме останалите две за съответствие с твърдението. Наличието на съответствие в трите или поне в две от музикалните явления би било пълно или частично потвърждение на тази хипотеза.

Нека започнем с двете важни условия, артикулирани от Кейдж в „Експериментална музика“ и отнасящи се до неговата естетическа позиция. Първото е свързано с използването на магнетофонната лента и с навлизането ѝ в процеса на композиране, което фундаментално трансформира начините, по които се композира, изпълнява и възприема музика. Резюмирано от Сесилия Сън, то звучи така: „той подчертава значението на творческото използване на технологиите, което остава важно за експерименталната традиция“ [Sun, 2012, p. 1]. При Кейдж *творческо използване на технологиите в композиционния процес* е сравнителната категория и е твърдение, чието наличие и относимост към останалите две музикални явления можем да потвърдим или отхвърлим.

Формулирано така обобщено, това е условие, което безспорно можем да отнесем и към останалите две музикални явления. Макар Сесилия Сън да има предвид Кейдж, едва ли би било твърде смело твърдението, че възможностите за *творческо използване на технологиите* за създаване на музика е *raison d'être* на експерименталните музика на Шефер и Хилър. Приложението на технологиите в музиката на Кейдж ни е известно с използването на грамофони, генератори на синусоидални вълни, микрофони и усилватели, магнетофонна лента, а в пиесата HPSCHD от 1969, композирана заедно с Леджарън Хилър, дори и на компютър. Той, за разлика от Шефер и Хилър, има твърде ограничен достъп до новите технологични средства за композиране – „Williams Mix“, композирана през 1953, и „Fontana Mix“ през 1958 изчерпват създадената от него музика за лента през 50-те. Същевременно технологията има толкова основополагащо значение за експерименталните музика на Шефер и Хилър, че на практика те не биха могли да бъдат мислени без нея в композиционния процес. *Musique concrète* и *musique expérimentale* са възможни имен-

но поради наличието на магнетофонната лента, както и на всички останали устройства, нужни за записването, възпроизвеждането и манипулирането на звукова информация. Обобщаващият характер на условието *творческо използване на технологиите в композиционния процес* позволява работата на Хилър върху генерирането на музикален материал с дигиталния компютър ILLIAC да бъде поставена редом с творбите за магнетофонна лента на Кейдж и студийните експерименти на Шефер. Това условие „остава важно за експерименталната традиция“, казва Сън, а десетилетия след артикулирането му от Кейдж Том Холмс подчертава значението за експерименталната музика на „неизбежния, но понякога несъвършен брак между технологиите и музиката“ [Holms, 2008, p. 5].

Второто условие за формиране на експериментална естетика, което Кейдж излага в „Експериментална музика“, е: „музиката се състои от звуци, които са едновременно преднамерени (отбелязани от композитора) и непреднамерени (от заобикалящата среда). Експерименталните композитори не само признават последното, но и го прегръщат, демонстрирайки желание да се откажат от контрола върху звука“ [Sun, 2012, p. 2]. Допускане на непреднамерени звуци в изпълнението обаче можем да разпознаем единствено в музиката на Кейдж, трудно можем да намерим допирни точки с него в генерираната от компютър партитура за струнен квартет и в „изкуството на избора“<sup>6</sup>. Подходът на Хилър в същността си няма отношение към звука, а най-вече към генерирането на редици от числа, интерпретирани като музикални тонове. Шефер от своя страна допуска както „звуковата вселена“ на музикалните инструменти, така и тази на шумовете от заобикалящата среда: „За „конкретния“ музикант няма разлика между отрязана камбана (отрязан звук на камбана – б.а., В.В.) и парче (от звук на – б.а., В.В.) влак: те са „звукови фрагменти“ [Schaeffer, 2012, p. 14], но същността на композиционния процес е доминирана именно от избора и подреждането на определено преднамерени звуци. Допускането на непреднамерени звуци в изпълнението е важно условие за формирането на експериментална естетика при Кейдж, но не е от интерес за музикалните изследвания на Шефер и за тестването на компютърни алгоритми за генериране на музикален материал от Хилър.

При Шефер и Кейдж е отбелязана друга важна естетическа характеристика на тяхната *експериментална музика* – отношението ѝ към модернизма. За разграничаването между „експериментална музика“ и „модернистичен авангард“ Сесилия Сън се позовава на Дейвид Никълс. Според него границата между „експериментално“

<sup>6</sup> Отнася се до *musique concrète* [Darmon, Mallet, 2007].

и „авангардно“ се очертава „чрез връзката му с мейнстрийма: авангардните композитори работят в крайните граници на една музикална традиция, докато експериментаторите работят изцяло извън тази традиция“ [Sun, 2012, p. 1]. Синтезирано, това твърдение звучи така – *експерименталната музика е опозиция на естетиката на авангарда*: „Въпреки че има ползотворни взаимодействия между експериментализма и модернизма (...) експерименталната музика често е определяна като опозиция на ценностите и естетиката на модернистичния авангард“ [ibid.] (има се предвид поствоенният сериален авангард от 50-те). Бяха приведени редица свидетелства за отношението на Шефер към доминиращия (най-вече на европейската сцена) през 50-те години *сериализъм*. Пасажите в статията му относно „Булез и неговите приятели“ или „защо дванайсет тона, след като има много повече?“ са само някои от по-крайните от множеството потвърждения за отношението на Шефер спрямо сериалната естетика. Ако говорим за отношението на Кейдж към сериализма, към преднамерената връзка с традицията в произведенията на европейските му колеги и към музикалния климат в Европа през 50-те, то личната кореспонденция между протагонистите на двете музикални течения *експериментализъм* и *сериализъм* – Кейдж и Булез, протекла между 1949 и 1954, добавя интересен нюанс в твърдението на Сън за опозиция между тях. Към 1954 в писмо № 45 Булез изразява несъгласието си с посоката на работата на своя американски приятел: „...очевидно нямаме съгласие за следното: не признавам – и вярвам, че никога няма да призная – случайността като компонент на завършена творба (...) що се отнася до случайността, мисълта за нея е непоносима“ [Nattiez, Samuels, 1995, p. 150]. Става ясно, че отхвърлянето идва от страна на Булез (*сериализма*), докато Кейдж (*експериментализмът*) от своя страна е доста съдържан в коментарите си за композиционните идеи на своя френски приятел.

Текстовете на Шефер и на Кейдж еднозначно свидетелстват за несъгласие с естетическите принципи на сериализма. Следователно по отношение на твърдението, че *експерименталната музика е опозиция на естетиката на авангарда*, определено има подобие в позициите им.

А как се позиционира *експерименталната музика* на Леджарън Хилър спрямо естетиката на европейския авангард? В третата глава на неговия труд дванайсеттоновите техники са класифицирани в раздела „Изчислителна музика“ (*Computational Music*), в която „цифровите последователности и модели се използват за установяване на музикална структура“ [Hiller, Isaacson, 1959, p. 49]. Изложението на Хилър има изцяло информативен характер, а „естетическата област е внимателно ограничена до принципи, добре установени в музи-

калната теория“ [Brooks, 2012, p. 41]. Нещо повече, Хилър и Айзък-сън се възползват от сравнително лесните за дигитална симулация принципи на додекафонията и в „Експеримент № 3“ разработват „проста техника за генериране на дванайсеттонови редици и някои подобни ограничителни структурни механизми от съвременен интерес“ [Hiller, Isaacson, 1959, p. 81]. За разлика от Шефер и Кейдж, които в текстовете си артикулират позицията на дистанциране от поствеберновия сериализъм, при Хилър липсва ясно заявяване на естетическа позиция на разграничаване или на приобщаване.

Друга основополагаща характеристика на експерименталната музика е дефинирана от Сесилия Сън така: „Експерименталните композитори се противопоставят на статуквото и отхвърлят някои от основните предположения за музиката, включително определените роли, изпълнявани от композитори, изпълнители и публика, и дори самата природа и цел на музиката“ [Sun, 2012, p. 1]. По-нататък пояснява: „...експерименталната музика (...) разширява обхвата на общоприетите музикални дейности в сферата на изпълнението. (...) Изпълненията на експериментална музика често изискват действия от изпълнителите, които избягват традиционното понятие за виртуозност“ [ibid., p. 6]. Формулирано по този начин, горното твърдение е достатъчно общо, за да може да бъде отнесено и към други течения в музиката от втората половина на XX век, затова се налага конкретизация. Именно *радикалността* в предефинирането на „определените роли на (...) композитори, изпълнители и публика“ е белегът, който отличава практиката на експерименталната музика. Примерите, които прилага Сесилия Сън, вероятно ще добавят повече яснота: „Вместо да ограничават изпълнителските активности до такива, които изискват години на формализирано обучение, експерименталните пиеси изискват изпълнителите да преместват мебели (Йънг, „Поема за столове, маси и пейки“ / *Poem for Chairs, Tables and Benches* и др.) (...), да люлеят окачени микрофони (Райх, „Музика на махалото“ / *Pendulum Music*) и да горят инструменти (Ани Локууд, „Изгаряне на пиано“ / *Piano Burning*). Това позволява участието в експериментални пиеси на изпълнители с малко или никакво музикално обучение“ [ibid., p. 6].

Съдържанието на горното твърдение може да бъде обобщено така: *практиката на експерименталната музика (радикално) предефинира традиционно установените отношения между композитор, изпълнител и публика*. За да тестваме валидността му в разглежданите музикални явления, ще си послужим със заключенията от вече разгледаната категория *творческо използване на технологиите*, като разширим обхвата ѝ не само в композиционния процес, но и в изпълнението. Видяхме, че това е единствената от разгледаните до-

сега категории, която е валидна и за трите явления в експерименталната музика. *Използването на технологии при композирането и/или изпълнението на музика* е по подразбиране най-често съпроводено от *предефиниране на традиционно установените отношения*. Новите медии (магнетофонна лента, компютър) неизбежно са придружени от промени в „музикалните навици“, както Кейдж нарича познатите и установени начини на композиране, изпълнение и възприемане на музика. В етапа на *композиране* лентата елиминира необходимостта от партитурата като основополагащ документ – носител на музикалната мисъл на композитора. Графичният запис губи значението си, когато композиторът вече оперира със самия звук. Освен това лентата радикално променя пътя, по който композиторът организира музикалната структура във времето. В етапа на *изпълнение* магнетофонната лента на практика елиминира изпълнителя интерпретатор от творческия процес. Изпълнението на фиксирана върху лента музикална композиция по аналогия с киното се нарича *прожектиране/проектиране (projection)*, а изпълнителят (най-често самият композитор), чийто контрол в реално време се простира върху силата на звука и в някои случаи върху пространственото му дифузиране – *прожекционист (projectionist)*. Въвеждането на високоговорителя като основен звукоизточник при *изпълнението и възприемането* на музика пък поставя слушателя в нова *акустична ситуация (acoustic situation)* [Schaeffer, 2017, p. 65].

Значението на *творческото използване на технологиите*, водещо до *предефиниране на традиционно установените отношения*, е подчертано от Кейдж в „Експериментална музика“. Изглежда обаче, че от трите разглеждани музикални явления потвърждението на последното е най-отчетливо видимо в работата на Шефер, чието творчество и музикални изследвания са изцяло предопределени от възможността за работа с магнетофонна лента. Потвърждава го и Паломбини: „за Шефер новата технология предполага ново мислене, поставяне под въпрос на цялото здание на западната музикална култура“ [Palombini, 1993b, p. 557]. Ако за Шефер *предефинирането* е свързано изцяло с новата медия – магнетофонната лента, същото не важи изцяло за Кейдж и Хилър. Уточнихме, че Кейдж има ограничена възможност да композира за лента през 50-те години. *Предефинирането* при него обаче може да се проследи и в музиката за традиционни инструменти, осигурено от използването на случайни операции и допускането на неопределеност в изпълнението, предопределящо ролята на изпълнителя като съ-композитор в процеса на „случването“ на композицията. Освен това *предефинирането* при Кейдж е свързано както с първото „условие за формиране на експериментална естетика“ – *творческото използване на*

*технологиите*, така и с второто – *допускането на непреднамерени звуци в изпълнението*.

*Предефинирането*, най-вече в етапа на *композиране*, бе изведено в работата на Хилър като изразяващо се предимно в изместването на акцента на композиторската работа от традиционното записване на нотни знаци на хартия към създаването на компютърен алгоритъм. Макар сюртата ILLIAC да няма отношение към магнетофонната лента, тя има отношение към друга, дори още по-нова медия, почти непозната през 50-те – компютъра. И ако магнетофонната лента от днешна гледна точка вече принадлежи на една отминала епоха – тази на аналоговите технологии, употребата на компютър като средство за създаване и изпълнение на музика днес е в своя разцвет. В случая отново е налице тясното обвързване между *предефинирането* (на ролята на композитора) и *творческото използване на технологиите*.

В заключение можем да кажем, че предложената хипотеза – трите отделни явления на експерименталната музика, артикулирани в текстовете на Шефер, Кейдж и Хилър, да бъдат разглеждани комплексно, защото имат общи естетически позиции, които ги отличават от други установени в западната музикална култура от 50-те години музикални явления, – потвърждава валидността си в две от предложените четири твърдения, изведени като сравнителни категории – *творческо използване на технологиите в композиционния процес* и свързаната с нея – *предефиниране на традиционно установените отношения между композитор, изпълнител и публика*. Тя е основателна и за категорията *експериментална музика, която е опозиция на естетиката на следвоенния сериален авангард*. А твърдението при експерименталната музика на Кейдж относно *допускането на непреднамерени звуци в изпълнението* не намери съответствие в останалите две музикални явления.

## Литература / Bibliography

**Arthuys, Philippe** (1957). „Pour commencer...“. – In: *La revue musicale*, № 236, 1957, pp. 8 – 10.

**Brooks, Wiliam** (2012). In re: 'Experimental Music'. – In: *Contemporary Music Review*, 2012, Vol. 31, № 1, pp. 37 – 62.

**Broyles, Michael** (2004). *Mavericks and Other Traditions in American Music*. Yale University Press, 2004.

**Cage, John** (1961). *Silence: Lectures and Writings*. London: Marion Boyars, 1961.

**Darmon, Éric & Franck Mallet** (2007). *Pierre Henry ou l'art des sons*. ARTE France, 2007, <https://youtu.be/Zsb1w-3iFa8> (02.12.2023).



**Fraçkiewicz, Marcin** (2023). The History of AI-Generated Music: From Early Experiments to Today's Innovations. The Evolution of AI-Generated Music: A Journey from Initial Experiments to Modern Innovations, 28 August 2023, <https://ts2.space/en/the-history-of-ai-generated-music-from-early-experiments-to-todays-innovations/> (02.12.2023).

**Goldstein, Herman** (1980). The Computer from Pascal to Von Neumann. Princeton University Press, 1980.

**Hiller, Lejaren & Leonard Isaacson** (1959). Experimental Music, Composition with an Electronic Computer. New York: McGraw – Hill Book Company, Inc., 1959.

**Holms, Tom** (2008). Electronic and Experimental Music / Technology, Music and Culture. London: Routledge, 2008.

**Johnson, Steven** (2002). The New York Schools of Music and Visual Arts. New York, 2002.

**Kostelanetz, Richard** (2003). Conversing with Cage. New York: Limelight, 2003.

**Latham, Alison**, Ed. (2011). The Oxford Companion to Music. Oxford University Press, 2011.

**Lupker, Jeff** (2023). The Origins of AI Music, March 15, 2023, <https://blog.staccato.ai/The-Origins-of-AI-Music> (02.12.2023).

**Musique expérimentale**. – In: *Encyclopédie Larousse*, [https://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/musique\\_exp%C3%A9rimentale/167525](https://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/musique_exp%C3%A9rimentale/167525) (02.12.2023).

**Nattiez, Jean-Jacques & Robert Samuels** (1995). The Boulez-Cage Correspondence. Cambridge University Press, 1995.

**Nyman, Michael** (1974). Experimental Music / Cage and Beyond. New York, 1974.

**Palombini, Carlos** (1993a). Machine Songs V: Pierre Schaeffer – From Research into Noise to Experimental Music. – In: *Computer Music Journal*, 1993, Vol. 17, № 3, pp. 14 – 19.

**Palombini, Carlos** (1993b). Pierre Schaeffer, 1953: Towards an Experimental Music. – In: *Music and Letters*, 1993, Vol. 74, № 4, pp. 542 – 557.

**Pierret, Marc** (1969). Entretiens avec Pierre Schaeffer. Paris, Editions Pierre Belfond, 1969.

**Schaeffer, Pierre** (1957). Vers une musique expérimentale. – In: *La revue musicale*, № 236, 1957, pp. 11 – 27.

**Schaeffer, Pierre** (2012). In Search of a Concrete Music. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2012.

**Schaeffer, Pierre** (2017). Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines. Oakland, California: University of California Press, 2017.

**Shannon, Claude & William Weaver** (1949). The Mathematical Theory of Communication. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1949.

**Sun, Cecilia** (2012). Experimental Music. – In: *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2013, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2224296> (02.12.2023).

## Manifestos of Experimental Music from the 1950s in Europe and the United States

*Vladimir Vlaev*

In the latter half of the 1950s, three influential texts were published, addressing musical phenomena that had a significant impact on the self-defined genre known as experimental music. In 1957, Pierre Schaeffer's article, "Vers une musique expérimentale", was published in Paris. John Cage's text, "Experimental Music", also came out in the same year. Additionally, at the University of Illinois, Lejaren Hiller documented his experiments with the ILLIAC computer, and his findings were released in 1959 under the title "Experimental Music: Composing with an Electronic Computer." This article briefly synthesizes the compositional and aesthetic features of each musical phenomenon and explores the meanings attributed to the concept of experimental music by the authors of the three "manifestos." Most importantly, it seeks out the similarities between these phenomena, traditionally considered as distinct musical movements. Identifying shared aesthetic positions among them provides grounds to view them not as isolated things but rather as one, albeit complex, musical phenomenon.

**Keywords:** *experimental music, manifesto, Pierre Schaeffer, John Cage, Lejaren Hiller*

**Vladimir Vlaev – PhD Student,**  
Music Department,  
Institute of Art Studies,  
Bulgarian Academy of Science;  
e-mail: vladimirvlaev@yahoo.com