

## ИНТЕГРАЛНИ АСПЕКТИ НА КАМЕРНОТО МУЗИЦИРАНЕ И ПОЛИФОНИЧНО СИТУИРАНЕ

Росица Тодорова

**Резюме:** Темата предлага нестандартен подход за осмисляне на ансамбловата същност. Разглежда проблематиката на камерното музициране като своеобразно полифонично ситуиране. Интегралните аспекти са представени в три направления:

1/ в естеството на техните материци. И камерната музика, и полифонията представляват единство от разнохарактерни партии – мелодии или пластове, единството между които се реализира чрез интерпретационно многообразие, а многообразието – чрез единство;

2/ в споделеното общо време чрез споделено качество на звукоизвличане. Показва как се осъществява единството в соловото музициране, в камерно-ансамбловото музициране и в музицирането от неравностоен ансамбъл тип солист – акомпаниятор;

3/ в някои контрапунктни техники с аналогични съответствия в ансамбловото изпълнителство: проекционния метод с различни приложения, принципите на аугментацията, приложени към изпълнителските изразни средства и др.

Обосноваването е върху факти от възникването и историческото развитие на професионалното западноевропейско многогласие в отделянето му от принципите на многогласието във фолклорната традиция.

**Ключови думи:** камерна музика, полифония, изпълнителство

# INTEGRAL ASPECTS OF CAMBER MUSIC PREFORMANCE AND POLYPHONIC SITUATION

Rositsa Todorova

**Abstract:** The thesis proposes one original way of rationalizing of the ensemble matter. It observes the problems of the process of the camber music playing as a peculiar polyphonic situation. Integral aspects are presented in three directions:

1/ within the nature of its matters. Both the camber music and polyphony are an unity from various of its characteristics parts – melodies or layers of texture. The unity of them realizes by multiformity of interpretations and the multiformity – by the unity;

2/ in the shared common time by achieving of identify or distinction of quality of the sound in the mutual interpretation. It is shown how the unity realizes in solo practice, in camber music and in unequal ensemble type by soloist and accompanist;

3/ about some contrapuntal technics towards analogical correspondences in camber music performance: the drafting method of composing in its different applications, the principles of augmentation towards the means of expression in interpretation, etc.

There are given a reasons with historical facts from the appearing of the professional West music art and its separating from the folk tradition.

**Keywords:** camber music, polyphony, performance

Нестандартният подход в предложената тема идва от спецификата на моето научно амплоа, което интегрира принципите на теоретичното музикознание от сферата на полифонията с принципите на изпълнителското изкуство, за да обясни съществени за музикалната наука проблеми, които отделните науки сами по себе си не могат да постигнат. И то не поради наличие на гранични зони, както е в музикознанието обикновено, а поради необходимостта принципите на изпълнителството да бъдат погледнати от позицията на друга наука, за да бъдат изяснени липсващи положения, без които същността на проблема сякаш се изплъзва. Интегралността на тези на пръв поглед съвсем различни теории и практики показва горещите точки, които сигнализират къде е проблемът, какво е естеството му и как да бъде решен, за да се предотвратява появата му впоследствие. Практическата изпълнителска нужда от изясняване е поводът,

двизателят на търсенията. Целта е чрез интегрална съпоставка да се подобри визията и ефективността на изпълнителския подход, като се покаже как изглеждат аналогични явления според условията и проблематиката на групата музикална сфера. Дотук съм прилагала принципите на полифоничната наука за обясняване на проблеми от сферата на българското фолклорно песенно изпълнителство и от сферата на клавирната педагогика (Todorova, 2005; 2011; 2013). Сега предлагам моя поглед върху сферата на камерното музициране на класическото музикално изкуство, като вярвам, че осветляването на аспектите на тази нетрадиционна интегралност е от полза в различни посоки на музикалното изкуство, наука и педагогика.

Оказва се, че въпреки многовековните традиции, проблемите на камерната музика като същност и като тип изпълнителска проблематика все още не са поднесени в стройна теоретична система, която да обясни вътрешните механизми на координация в цялостния ансамблов организъм. Публикациите са предимно в сферата на историческото музиковедение – като развой и като формации, и в сферата на музикалния анализ – като жанрове и форми или като стилови и композиторски решения. От друга страна, дефинирането на музикалния ансамбъл в справочниците изолира неговото пояснение от контекста на общността му към ансамбъла в другите изкуства, което неправомерно съкращава представата за понятието. На този фон педагогическите материали върху обучението по камерна музика и клавирен съпровод застават в изолирано положение с тясно практическите си указания как се постига ансамбъл в условията на съвместното музициране – което идва от факта, че техните автори са концертиращи артисти и към научна работа подхождат от позицията на своето работно поле, натоварвайки мозъчната зона, която отговаря за чисто практическото реализиране на музиката в момента. (Както е известно, всеки вид дейност се направлява от съответен център в мозъка.) За музиковедите и композиторите по същия начин е несвойствено да си представят как изглеждат техните обекти от позицията на изпълнителя, защото те, с редки изключения, колкото и да са изучавали музикален инструмент, не са вървяли по пътя на инструменталиста и не са активирали мозъчните центрове на тези дейности в посока на развиване на инструментализъм в собствен смисъл на понятието, откъдето теоретичният им поглед да има предвид и този на изпълнителството. Тук трябва да се добави, че инструменталистът като педагог прониква в психо-физиологичните и умствените способности на обучаемия, така че всеки един точно преценен негов подход да предизвиква търсения резултат, обусловен от една взаимност, непозната за другите педагогически практики.

В настоящите редове показвам как познанията от двете области – инструменталната и теоретичната – наистина могат да бъдат обединени: музиката е една и само пътищата към нейното изучаване и овладяване са различни, те разглеждат едни и същи обекти от различни страни, използват сходни методи за изработване на аналогични похвати, постигат единни художествени резултати чрез идентични изразни средства.

Възприето е схващането, че съвременният облик на камерната музика се установява в епохата на музикалния Класицизъм, след като голямата полифонична ера е вече отминала и музикалното мислене се структурира по съвсем различен начин. Той обаче представлява съвършено нова трансформация на своеобразно полифонично ситуиране, като пренасочва действието на полифоничните принципи извън конкретните полифонични структури, тъй като на вътрешно ниво те са вече изчерпани. Интегралните аспекти, които тук разглеждам, са свързващото звено между практическия израз на партньорското музициране в сферата на камерната музика, от една страна, и науката за музикалните партньорства, каквато е по същината си полифонията, от друга страна. Изводите насочвам към осъзнаването на ансамбловото единство като монолитност от съотнесени помежду си разно-характерни цялости. Разглеждам камерната музика в нейната обобщеност. На този етап избягвам конкретни примери, за да не разсейвам вниманието към вторични проблеми.

Метафората, която С. Скребков употребява за илюстрация на полифоничността: „А н с а м б л ъ м е л о д и ѝ – это и есть полифония“ [разр. ориг.] („Ансамбъл от мелодии – това е действително полифонията“) (Skrebkov, 1956: 4), е твърде поетична, тъй като можем да имаме ансамбъл от певци или от гласове (думата замества персоните), от инструменталисти или от инструменти (думата замества персоните), но не и от мелодии, тъй като абстракцията от понятието мелодии показва неопределен произвол. Докато ансамбълът е единство и взаимосвързаност от обекти, организирани от среда и фактори според определени правила. И щом граматически пояснителният компонент не може да застане пред съществително – то, значи изразът е несъстоятелен. Няма „мелодичен ансамбъл“ или „ритмичен ансамбъл“! Прието е вие да се означава чрез озвучаващото средство, например, вокално-инструментален ансамбъл. А какво изпълнява този ансамбъл и с каква фактура е отделен въпрос, уточнението на който се добавя отзад, например, ансамбъл за... старинна музика, съвременна музика, народни песни и т. н., но не и от мелодии и за мелодии.

Диалектическият закон гласи, че там, където има насищане в

единството, има и тенденция за образуване на разклонения от това единство. И обратно, където има множество, възниква тенденция за обединяване в единство. В този смисъл, за да съществува единство от различности, трябва да е налице единство от подобности, които да отговарят на следните условия:

- 1/ да са самостоятелно развити;
- 2/ да са координирани чрез някакъв вид синхронизация;
- 3/ да преодоляват концентрирането в общността чрез своите линейни разслоения.

Във фактурата за камерно музициране от един изпълнител, особено на многогласен инструмент, в изпълнението се търси многообразие от мелодии, тембри и регистри, дори с асоциации за добавени други инструменти. Когато обаче изпълнителите са повече от един, възниква проблемът за цялостта в техния ансамбъл, която цялост решава проблема с цялостта на изпълняваните много-щимови творби. Квинтесенцията на понятието ансамбъл, сумирана от различни справочници, означава две неща: едновременност и свързаност. Представени заедно, те показват в общ продукт: свързаност в едновременността.

Интегралните аспекти на камерното музициране и полифоничното ситуиране аз виждам в три направления:

- 1/ в естеството на техните материци;
- 2/ в споделеното общо време чрез споделено качество на звукоизвличане;
- 3/ в някои контрапунктични техники за изработване на композицията, практикувани с аналогичен смисъл в ансамбловото изпълнение.

На първо място, и полифонията, и камерната музика представляват сплотено единство от едновременно разгръщащи се разнотипни процеси в единна цялост, която въздейства художествено много по-ярко и по-значимо, отколкото всяка от съставлящите я съчетани помежду си завършени партии сама поотделно.

Ако всички музициращи изпълняват една и съща мелодия, унифицирането обезличава техните характери и поднася техния продукт като еманация на неразчленено групово съзнание, колкото и нехомогенна да е тяхната взаимовръзка в цялото. Това е принципът на фолклорното съзнание, което подчинява индивидуалностите на една обща матрица на звукопроизвеждане, така както народът е една обобщена и нивелирана представа за личностите, които го съставляват. В подобно положение застават и фолклорните ансамбли от класически тип, многогласните хармонични и полифонични композиции за които не изискват в действителност преодоляване на фолклорния подход на изпълнителите, тъй като те продължават да постигат всичко, което им се поуска от композитора и диригента чрез принципите на

фолклорното звукоизвличане, което за тях, въпреки новите условия, е единствения начин за формиране на творбата. Цялата им грамотност, която получават, в крайна сметка застава в подчинено положение спрямо начина на изпълнение, който определя всичко останало, така както той е синкретично обвързан с текста, с движенията и с всички други компоненти на фолклорната първопричина. Защото в народната музика всеки изпълнител възпроизвежда фолклорния модел според своите собствени изпълнителски възможности, откъдето идват и безбройните варианти.

Съзнателното многогласно класическо музикално изкуство тръгва от органума, който може и да заимства ситуативност от фолклора, в т. ч. и от българския (Stoyn, 1956), но само до толкова, доколкото на началния исторически етап е било нужно по грамотен начин да се постигне възпитание на сетивата и сърчностите на музикантите с цел единство на звука. Унифицирането на гласовете във формите от този музикален период чрез паралелни интервали и еднакви равни трайности може да се съпостави с предстартовото външно пасивно, но вътрешно изключително активно подгреждане и съсредоточаване на играчите от спортния екип преди подаването на стартовия сигнал. От класическите музиканти не се очаква да изпълняват едновременно една и съща мелодия, а напротив, те музицират заедно разнохарактерните нотно фиксирани партии на една обща музикална конструкция, която е невъзможно да бъде възпроизведена от един човек. Нейните партии са самостоятелно обособени художествени щимове, които обаче, изпълнени поединично, сами по себе си губят своето значение, поради което именно тяхното синхронизирано прозвучаване в единна цялост постига търсения замисъл и художествения ефект.

Фолклорният ансамбъл продължава да бъде по същината си група, макар да е означен като ансамбъл, докато класическият ансамбъл, означен в някои музикални справочници като група, в действителност е невъзможно да се реализира, без да преодолее груповото съзнание и груповото действие и в това се състои основната разлика между класиката и фолклора.

Класическият ансамбъл е екип от личности с еманципирано музикално съзнание, които изграждат цялостта на многогласното произведение чрез своите определени на брой партии в строг синхрон и порядък. Всяко отклонение от висшата организация показва реално белези на непреодолян фолклорно-групов подход, с който професионалният музикант упорито се бори в своя ежедневен личен и съвместен труд. Сплотеността на екипния ансамблов музикант се гради върху собственото му професионално



съвършенство, съотнесено към професионалното съвършенство на неговите съекипни колеги, изграждайки заедно в идейно, техническо и емоционално отношение композиционната форма на произведението. Класическият ансамбъл е екип от високо грамотни музикално изградени солисти, организирани чрез писмена нотирана обща идея и реализиращи конкретна обща художествена цел. Средствата за постигането на тази цел – композиционни, технически и ансамблови – са пряко подчинени на целта. Начинът на изпълнение е от решаващо значение, обаче той е във всяко отношение една разумно и системно отработвана, в детайли прецизирана и непрестанно контролирана величина, посредством която се разкрива замисълът на творбата.

Както е известно, писмената практика на професионалната музика до установяването на съвременния визуално синхронизиран партитурен вид в продължение на векове нотира отделните партии на многогласната композиция на отделни листове, без партитура, а когато тя възниква, те се вписват не една под друга, а на различни места така, че с един поглед е невъзможно да се види в определен момент едновременно къде какво звучи. (Партитура означава запис на едно хартиено тяло на всичките партии на дадена многогласна композиция – вече една под друга в синхронна координация.)

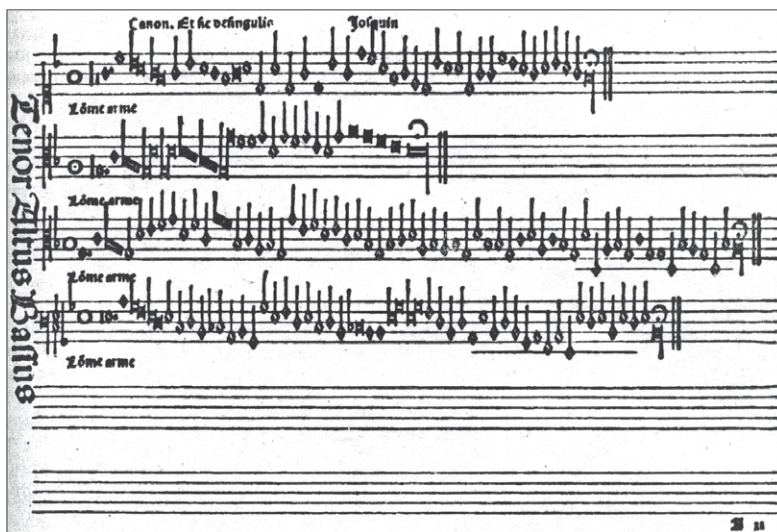
В Илюстрация 1 четирите гласа са разположени в четирите посоки на общото пространство на две съседни страници: високите партии – вляво, ниските партии – вдясно.



Илюстрация 1. Йоханес Окегем. Курге из меса L'Нотте агме.

[Цит. по: Белтранго-Патие, 1997: 112.]

В Илюстрация 2 гласовете са изписани на една страница един след друг, като съвпадения по звучач вертикал отново не се търсят.

The image shows a page of a musical score. At the top, it is titled "Canon. Et sic de cingulin" and "Josquin". There are four staves of music, each with a vocal line and the lyrics "Хоме арте" written below. The notation includes various rhythmic values and accidentals. On the left side, the word "Стор" is written vertically. At the bottom right, there is a small number "11".

Илюстрация 2. Жоскен де Пре. Канон L'Нотте арте. [Цит. по: Пак там: 163.]

Многогласното произведение възниква като същинско многощимово явление – всеки музикант гледа и възпроизвежда своя нотен текст, като възприема цялостта на творбата единствено чрез своето слухово синхронизиране на партиите.

Отглас от старата полифонична практика са днешните издания за пиано на 4 ръце, където на лявата страница е поместена II-та партия, на ниския регистър, а на дясната страница – I-та партия, на високия регистър. В тази връзка интерес представляват означенията в някои традиционни немски издания: „Für Klavier zu 2 Handen“ („За пиано на 2 ръце“), които следвайки националната специфика в посочването на броя на ръцете, показват и своеобразни партитурни асоциации. (Ремарката за вида на фактурата е задължителна, когато има отклоние от обичайната ситуация.) Ако внимаем в смисъла, който влага А. Б. Голденвейзер обаче, разбираме значението – а то е, че в крайна сметка, независимо с каква фактура е изградено произведението, важно е да осъзнаваме разнородността на пластове, да разграничаваме проблематиката им и да съумяваме така да се справим с тях, сякаш са поверени на ансамбъл от отделни изпълнители, които подхождат специфично към задачите си и в същото време са сплотени в неразривна общност.

*„Изпълнението на пиано е по същество винаги контрапунктично.*



*Ако ние вземем най-примитивна мелодия с акомпанимент, това са вече две линии. Музикалното изпълнение ще бъде добро само тогава, когато всяка една от тези линии има своето самостоятелно живо течение и в същото време всички тези линии са подчинени една на друга. Извънредно малко са изпълнителите, които, свирейки сложна тъкан, я изпълняват така, че ако слушателят фиксира вниманието си на който и да е елемент, да почувства, че този елемент сам по себе си представлява жива, художествена линия.“ (Цит. по: Nikolaev, 1961: 123).*

Само в този смисъл може да се приеме метафората на Скребков, че полифонията е ансамбъл от мелодии. И така както в един ансамбъл далеч не във всеки момент партията на всеки изпълнител има водещо значение, например изпълнява съпровод, по същия начин, разбирайки ансамбловата същност като своеобразно полифонично явление, виждаме същите принципи на водене на движението вътре във фактурата, същата насоченост на действието в отделните партии и същата линеарност в гласоводенето, която тук в своето разпределение между съеквишните единомишленици реализира превъзходен синтез в цялото.

Подобно на полифоничното единство от контрастни срещуположности, така и камерният ансамбъл се състои от различни по темперамент, качества и т. н. човешки характери, които чрез своята различна фактура и професионални умения извайват цялостния образ на творбата. Всеки музикант е с разпределена функция в цялото и неговият материал се съотнася с всички други партии. Чувството за единност чрез еднаквост или различност се проявява на линеарна основа, докато всеки слуша цялата музика и синхронизира своето присъствие в контекста на звуково моделираната общност.

Ходът на историческия опит ни показва следните важни явления във вертикалната координация между гласовете: За синхронизиране на мелодическото многообразие и приобщаването му към единна архитектуроника през XIII век са постановени т. нар. модуси, чиито ритмически схеми сумират гласовете на мотета в обща пулсация. В условията на мензуралната нотация изоритмиката е стартът, от който се организира музиката, подобно на изоинтерваликата на паралелния органум век по-рано. Метричната организация съвършено структурира и онагледява разположението на тоновете по време в композицията и усилва отговорността у изпълнителите за абсолютно ритмическо съвпадение в условията на метричната пулсация. Възниква сумирането на вътрешната пулсация в еднородно движение от най-малката ритмична единица в един от гласовете – т. нар. вървящ глас, – което благоприятства да се открои на неговия фон друг вид

ритмично движение в друг глас на фактурата. На вътрешно ниво на основата на еднородното движение се появява т. нар. едногласно-полифонична мелодия и донякъде подобната на нея структура, но с различна функция, на т. нар. албертиевии баса. И двете структури се образуват от концентриране на сумираното по вертикал многозвучие и неговото линеарно разслояване чрез полифонизиране на силните и слабите метрични времена във вторични мелодични пластове. Видовете фактурни решения са многообразни (Zaitov, 2013). Може би, точно това ситуиране съответства на значението на гръцкото понятие за полифония, така както то е било възприето за назоваване на многогласието като *разно-гласие*, акцентирайки върху неговата *активно-градивна* същност, за разлика от *диафонията*, която представлява многогласието откъм неговата *пасивно-градивна* същност, насочена към протежението на бурдона. Хомофонно-хармоничният строеж, зародил се като противодействие на полифоничното насищане, изразява в най-крайна форма контрастното разграничаване на строежите в общата музикална фактура.

Реализирането на всички особености на вертикалното единство в композицията се осъществява чрез качеството на звукоизвличането. В условията на камерно музициране от един изпълнител целият облик на творбата е записан в стоящия пред него нотен текст – той го обхваща с поглед и сам диференцира нюансировката на релефните очертания и пластове. Тук е много важно да се прояви динамическото, щриховото и оттенъчното прецизиране на тушето в разграничаването на едновременно прозвучаващите тонове. А с цел още по-майсторско извайване в романтичната музика се прилага едно минимално агогическо разместване във вертикала между баса и мелодията, което придава специфично одушевяване на звуковата атмосфера. Т. е., по отношение на синхрона се търси интерпретационното оцветяване на градивните елементи вътре в него – единството изисква различен подход.

В условията на камерно музициране от двама и повече изпълнители творбата е ансамблово разпределена между партите на всеки от тях. Визуално те я нямат пред себе си (с изключение на пианиста) и постигат представата за цялостта ѝ от позицията на всяка партия, съотнесена към другата. Физическото разделение помага за динамическото нюансиране в хоризонталните пластове. Вертикално-хармоническото единство обаче изисква съвършено прецизно съвпадение както по ритъм, така и по качество на звука, който, произвеждан от различни личности, трябва да се уеднакви. Т. е., синхронизирането на различностите търси единство в начина на изпълнението, за да

приведе в хомогенност звучността на различния инструментариум. „Без да има нивелиране, в камерното изкуство има уеднаквяване, подчинено на общото звучене на творбата“ (Војнова, 1976: 97). Всяка партия се изработва самостоятелно в детайли и допълнително се прецизира по качество в съвместната работа спрямо качеството на съответстващата на нея партия или партии и спрямо ансамбловия контекст. Уеднаквяват се щрихи, динамики, тушета, адаптира се педализирането при пианото. Координацията обхваща целия спектър от изразни средства и похвати, като за постигането на баланса „...и чувството детайлно се изработва“ (Војнова, 1976: 87).

Своеобразен аналог на архитектурния ансамбъл, възникнал в течение на много години, от различни автори и в различно стилово решение на архитектурните обекти, но така, че да се получи впоследствие цялостен художествен комплекс, представлява музикалният *quodlibet*, който събира в една забавна обща композиционна форма разнородни по вид, жанр, тематика и прочие абсолютно самостоятелни музикални форми, които изначално не са създавани с оглед на евентуално съвместно тяхно съчетаване, а си подхождат фактурно една към друга благодарение на общата хармонично-метрична структура, наречена с понятието *ground*.

Интегралните аспекти по отношение на някои техники на полифоничното композиране, съотнесени към техниките на ансамбловото музициране се съдържат в навиците за соловото музикално изпълнителство (Тодорова, 2011; 2013), които в условията на ансамбловото партньорство значително разширяват своя обхват на действие. За тяхното реализиране са нужни: способност за подражание по качество на звукоизвличането, активно слушане с раздвояване на вниманието, четене напред с подаване на тематизма на встъпващия колега, художествено увеличаване на динамическата дистанция мелодия – съпровод и прочие опитности.

Класическият ансамбъл е школа за активно музикантско *ситуативно* слушане в особени условия. Ситуативно, защото музиката звучи не само от изпълнителя, но и около него – във всеки момент той следи и улавя тематизма като структура и качество в процеса, синхронизирайки се в общия порядък. Активно, защото музикалното възприемане е пряко насочено към музициране в момента, докато изпълнителят, предугаждайки следващото настояще, присъединява своята фактура към цялостта на музикалната форма. Музикантско, защото именно типът слушане определя чувствителността към проблемите на изпълнителството и реакцията за адекватност в посоката на времето развитие на творбата. И защото, в крайна сметка, не

Всеки музицирац може да слуша музикантски, в т. ч. изпълнителски.

Способността за звукоподражание стои в основата на музикалните дейности, върху нея се възпитава и изработва усетът за качеството в изпълнението.

Повторяемостта в композицията, на свой ред, освен в собствено имитационните форми чийто най-висш израз са канонът и фугата, е основен градивен принцип. Което означава, че всяко възвръщане на построение – без значение дали е тема или придружаваща я структура и без задължително да е част от полифоничен строеж – представлява реално съпоставяне и изисква интерпретационно сверяване и уеднаквяване при появата си, в т. ч. и когато е с различен облик (разликата се гради върху еднаквостта). С тази цел се практикува изпълнителят да извърва в непосредственост, а дори където е възможно и в синхронно унифицираща едновременност, поотделните явявания на тематизма, докато ги изработи по качество така, че после в хода на творбата те да постигнат нужния ефект. В композицията тази аналогична дейност се нарича проекционен метод за предварително изработване на производни съчетания в т. нар. сложен контрапункт.

В ансамбловото музициране има различни поводи и начини за употреба на проекционния метод. Единият е горният, реализиран в междупартньорските съединения. Среца се едновременно, непосредствено и на разстояние.

Междувпрочем, цялото ситуиране на педагогическата работа по камерна музика е насочено към съединяване на предварително изработените партии. И така както в началното обучение по контрапункт гласовете се изработват самостоятелно и мелодиите се прибавят една към друга, и в ансамбъла първоначалното събиране на партиите търси, наред със задължителния синхрон, протичащото напред движение, което ситуира музиката в цялостта на нейния процес (Войнова: пак там). В ролята на „консонанси“ и „дисонанси“ тук застават синхронизиращите по време и по качество на звучността съвпадения на партиите, които определят тяхното единно съгласуване, т. е. консониране на изпълнителско ниво.

По-интересен е обаче другият тип на приложение на проекционния метод, при който заимстването в проектирането се разполага едновременно със звучащ различен материал и проявява истинския си образ на фиктивен глас. При камерно музициране от един изпълнител встъплението на темата се вижда в нотите заедно с целия текст и открояването ѝ зависи от уменията на свирещия. При камерно музициране от ансамблов тип обаче изпълнителят няма пред себе си партитурата на цялата музика, а само своя нотен ред и отброява

паузите, слушайки колегите си. И неговата подготовка за конкретното въздействие трябва да бъде задължително препотвърдена от колегата, музициращ в момента, чрез съответните времена в аванс, който да му подаде въздействието в неговия жестукириран пулсиращ образ, както на предварителните репетиции, така и при всяко едно изпълнение.

Същото е необходимо и за поддържане на чувството за пулсиращата мерна единица с отброяване на времето при едновременни паузи вътре в текста.

А в случаите на партньорско единство от неравностоен тип, както е ансамбълът от солист и акомпаниятор, озвучаването с вътрешния слух от акомпаниятора на темата на солиста или на нейна характерна част в качеството ѝ на задължителен фиктивен глас преди началото на творбата се налага, за да осигури правилното определяне на темпото, характера и атмосферата, в която възникването на солиста да се разположи по хоризонтал и вертикал според особеностите на тематизма, на авторския замисъл и на неговото артистично присъствие. (Ророва, 1988: 39; 47).

И още, в такъв ансамбъл много по-силно проличават междупартньорските отношения, тъй като професионалното единство изисква потискане на възможността за доминиране на по-силния партньор над по-слабия (в широк смисъл), независимо от евентуалната причина: гърмкост (пробивност) на звука, фактура, тематизъм, динамика, регистър, тембър, подвижност, сръчност, опит, темперамент, възраст и прочие. С тази цел в съзнанието на пианиста фактурата на творбата се полифонизира чрез водене на три двойки структурни линии (пластове):

1/ солираща партия – съпровождаща партия;

2/ мелодия (от солиста) – бас (от пианиста);

3/ бас – хармоничен пълнеж (в съпровождащата партия) (Ророва, 1988: 171 – 175).

Горният принцип се съблюдава и в камерния ансамбъл. Но докато последният предполага равнопоставеност както по отношение на партиите, така и по отношение на функциите на партньорите, а оттам и по отношение на грижата за единството, баланса и релефа във фактурата, в ансамбловия тип солист – акомпаниятор, където не само партиите, но и самите партньори имат различна функционална тежест, на преден план излиза проблемът за *равно-балансираното по качество партньорство* (не по изравненост!). Кое то означава, че степенуването по качество и по значимост в йерархията в никакъв случай не представлява омаловажаване нито на музикалния строеж като тематизъм и проблематика, нито на ролята на акомпаниятора



като принос. Нещо повече, руско-съветската традиция използва за акомпаниятора наименованието *концертмейстер*, съответно на концертмайстора в оркестъра и на водача на група в оркестър или ансамбъл.

В този контекст, дали съзнанието и интерпретацията води линии или пластове, за изпълнителя е въпрос на вторично осмисляне, тъй като и в техния строеж възниква деликатна вътрешна подиерархия и колкото по-умело е постигната, толкова по-впечатляващо е художественото въздействие.

Важно място в осъществяването на изразителността и на нюансите заема изпълнителската художествена аугментация, теоретически заимствана (Todorova, 2011: 2013) като идея, същност и понятие от пропорционалната изразност на контрапунктичната практика и която – обоснована според условията на инструменталната практика и интерпретация – заостря чрез пропорционално увеличение, респ. умаление, характеристиките на художествения подход, така че динамическите, тембровите, артикулационните и т. н. изпълнителски изразни средства намират най-точната дозировка за реализиране на търсения образ. Художественото увеличение на динамическата дистанция между мелодия и хармоничен съпровод в солови и в ансамблови условия постига специфичния ефект на своеобразно аугментирани на пространството в звуковия баланс и придава на творбата по-убедителни мащабно-акустични измерения.

И накрая, бих искала да обърна внимание на още един въпрос. Има съществена разлика в подхода към камерната музика от гледище на типа на практикуващия музикант. Изначално се предполага, че тя се подразбира, но в действителност не се осъзнава. Отделните музикални професии изучават едни и същи компоненти на музиката от предмета на своя обект и така за тях усещането за взаимовръзката им в структурата като израз на формата и като процес се основава на спецификата на техните работни полета. Композиторът, който е обучаван в структурирането на материята, е запознаван също така и с нейното теоретично обяснение, и с изпълнителските положения как да фиксира своя замисъл, че да прозвучи по съответния начин. Често той е инструменталист и композитор, също и диригент. Естествено, той е запознат и с историческия развой, неговите предпоставки, следствия, явления, с цялата ситуативност на историческите, естетическите, психологическите и т. н. фактори и процеси. Обаче всички тези познания са в неговия кръгзор от допълващо естество, защото психологическият модел на композитора е насочен по линията писане – свирене, което писане идва и от

свирене. Следователно въпросите *как*, *защо* и *по какъв начин*, са оставени на повърхността на директното практикуване. Тяхното дълбочинно изясняване от причинно-следствени връзки, от историко-естетическо развитие или от едно обикновено формулиране често се изплъзва или пренебрегва, или се прави едностранчиво, просто защото и композиторът, подобно на изпълнителя, на анатомо-физиологично ниво натовазва в дейността си мозъчни анализатори, различни от тези, които обясняват в теоретичен план *какво* и *защо*. А в много случаи се налага и този тип дейност да бъде използвана за обясняване на положенията от зоната на въпроса *как*, типичен за изпълнителството. И ако изследователят не е изпълнител, той все ще се съсредоточава върху статичното, но не и върху динамичното (в собствен смисъл, не само да пише за него). Защото за него движението е низ от материализирани последователности във времето, докато за изпълнителя музиката е преди всичко звукова организация от съответни компоненти в протичащо време и тъкмо затова той отработва с изключително старание фините детайли на материализиращия процес на своя обект, за да надмогне в общото звучене неговата статична материалност.

Така формулираните от мен интегрални аспекти на камерното музициране и полифоничното ситуиране допълват познанието в тази ниша на обединяване на практиките на различните страни на музиката като изкуство, наука и педагогика. В настоящото изложение синтезирам опита, извлечен от проблематиката на изпълнителската и педагогическата практика с опита от историческото и теоретичното музикознание, който синтез обогатява всяка от засегнатите сфери в равни количества. И все пак, смятам, че тежестта пада върху практиката на изпълнителството, тъй като разширява значително представата за ситуативната картина на камерното музициране – като същност на процеса и като начини на постигане на крайния резултат, а с това обогатява и неговата научна област. Презледът на историческия опит онагледява и подкрепя с проверени факти проблемните аспекти. Изводите могат да бъдат допълнително извлечени от самите изпълнители – всеки сам да потърси и намери решения на своите конкретни проблеми. Затова аз няма тук да ги изреждам, а само заключавам, че продуктът от това интегрално възприятие и мислене, стига да е целенасочено в правилна посока, дава разностранни резултати, които могат да се прилагат по много и разнообразни начини. Смятам, че тук поставям добро начало на една интересна перспектива за ново разбиране за музиката в нейните нотно звучещи и словесно пояснителни измерения.

## ЛИТЕРАТУРА

- Beltrando-Patier 1997: Beltrando-Patier, Mari-Clair. История на музиката. Ч. 1. С., 1997. [Beltrando-Patie, Mari-Clair. Histoire de la musique. P. 1. Sofia, 1997.]
- Bozhinova 1976: Bozhinova, Ема. Методика на преподаването по камерна музика. С., 1976. [Metodika na prepodavaneto po kamerna muzika. Sofia, 1976.]
- Nikolaev 1961: Nikolaev, A. Исполнительские и педагогические принципы А. Б. Гольденвейзера. – В: Мастера советской пианистической школы. М., 1961. [Ispolnitelskie i pedagogicheskie principii A. B. Goldenveyzera. – V: Masteta sovetskoj pianisticheskoy shkoly. Moskva, 1961.]
- Popova 1988: Popova, Lili. Методика на клавириния съпровод. 2. изд. С., 1988. [Popova, L. Metodika na klavirnia saprovod. 2. ed. Sofia, 1988.]
- Skrebkov 1956: Skrebkov, Sergej. Учебник полифонии. Ч. 1-2. Изд. 2-ое. М., 1956. [Uchebnik polifonii. Vol. 1-2. 2. ed. Moskva, 1956.]
- Stion 1956: Stoin, Vasil. Хипотеза за българския произход на гуафонията. – В: Българската народна музика. С., 1956, 83 – 97. [Hypotesa za balgarskiyat proizvod na dyafoniyata. – V: Vasil Stoyn. Balgarskata narodna muzika. Sofia, 1956, 83 – 97.]
- Todorova 2005: Todorova, Rositsa. Феноменът „Излел е Дельо хайдутин“ в контекста на традиционната златоградска, рогонска и общобългарска фолклорна мелодика. С., 2005. [Fenomenat „Izlel e Delio haydutin“ v contexta na tradizionnata zlatogradska, rhodopska i obstobalgarska folklorna melodika. Sofia, 2005.]
- Todorova 2010: Todorova, Rositsa. Принципи на аугментация в практиката на инструменталиста. – Нови идеи в музикознанието 2010. СБК – Секция „Музиколози“. С., 2011, 90 – 96. [Todorova, R. Principii na augmentazia v practicata na instrumentalista. – Novi idei v muzikoznaniето 2010. UBC – Section „Musicologists“, Sofia, 2011, 90 – 96.]
- Todorova 2013: Todorova, Rositsa. Полифонични рефлексии в съзнанието на пианиста. – Четвърта национална конференция: Музикалнообразователни стратегии и практика в предучилищна, училищна и извънучилищна среда. СУ „Св. Климент Охридски“ – ФНПП. С., 2013, 189 – 196. [Todorova, R. Polifonichni refleksii v saznanieto na pianista. – IV. National Conferension: Muzikalnoobrazovatelni strategii i praktika v preduchilistna, uchilistna i izvan uchilistna sreda. University of Sofia – FEPP. 2013, 189 – 196.]
- Zaimov 2013: Zaimov, Velislav. Скрипто многогласие. – Алманах на НМА „Проф. Панчо Владигеров“, 5, 2013, 65-71. [Skritoto mnogoglasie. – Almanac of NAM „Prof. Pancho Vladigerov“, 5, 2013, 65-71.]

---

*Данни за автора:*

Доц. д-р Росица Тодорова, ФНОИ, катедра „Музика“ е завършила пиано в ИФ и теория на музиката – полифония с докторска степен в ТКДФ на НМА. Научните интереси са в областта на пианото – като изпълнителство и педагогика, на полифонията и на българския музикален фолклор. Принципите на интегралността заемат важно място, като чрез новаторски подходи достига до ключови решения в неизследвани области на музикознанието; E-mail: rctodorova@uni-sofia.bg