

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“
ПЕДАГОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ
КАТЕДРА „МУЗИКА“

РЕЦЕНЗИЯ

от проф. д-р Жорж Бонев

на дисертационен труд за присъждане на образователна и научна степен
„доктор“

на тема

„ИНСТРУМЕНТАЛНАТА БАЛАДА И НЕЙНОТО МЯСТО В ХУДОЖЕСТВЕНАТА СИСТЕМА НА РОМАНТИЧНАТА ЕСТЕТИКА“

от МАРИЯ ГЕОРГИЕВА КАЛОФЕРОВА

Научен ръководител: **проф. д.изк. ПЕНЧО СТОЯНОВ**

**гр. Пловдив
2017 г.**

Автобиографията на Мария Калоферова впечатлява с всестранна музикална подготовка и солиден практически опит.

Владеенето на пианото е ключът към многогласието, който отваря вратите към педагогическа работа, концертна дейност, творчество. В качеството си на концертен пианист, корепетитор, акомпаниятор, участник в хорови и оркестрови ансамбли, Мария има изключителната възможност да се запознае с огромен репертоар от различни епохи, композиторски стилове, да навлезе в тънкостите при изграждане на конструкцията на редица музикални творби. За разширяването на кръгозора у един музикант придобитият опит е неоценим, тъй като той рефлектира върху качествата и дълбочината в изследването на предложената тема.

Дисертационният труд се състои от: увод, шест глави, изводи, приноси, заключение, библиография, списък с публикации по темата и приложения.

Заглавието ясно очертава обект, предмет и цел на дисертацията.

Задачите, поставени от автора, наблягат не само върху теоретичната значимост на труда, но и върху практическата му насоченост в педагогическата и интерпретаторска дейност – подход, който винаги съм считал за правилен.

УВОД

При избора на темата, която е първи опит в българската музикална теория за изследването на жанра „Клавирна балада от 19-ти век“, от съществено значение е изпълнителската практика на автора. Винаги съм настоявал, че изпълнителят трябва първо да знае какво свири, а след това как да го изсвири – изискване, което съм подчертал в увода на книгите ми по хармония. В изследването следва да се открият предложения за преодоляване на интерпретаторски проблеми в анализираните балади – задача, обогатяваща изпълнителския процес. За мен като композитор, пианист и практик особен интерес представляват анализите на клавирните балади в трета, четвърта, пета и шеста глави. Именно тези глави се явяват критерий за достигнато професионално ниво, подготовка и практически възможности на кандидата при навлизане в особеностите на творческия свят на посочените композитори.

ПЪРВА ГЛАВА

„За романтизма в изкуството“

По повод възгледите на романтиците (стр. 7): „Просперитетът на техниката и науката не водят към душевно и физическо благосъстояние, а напротив – към неразбиране на духовното и красивото, към подтискане творческия потенциал на личността...“, ще цитирам мнението на Артур Онигер, изказано столетие по-късно в беседите по Френското национално радио, през 1950 г.: „Социалният прогрес“ зачислява всеки от нас в живот, подобен на този в

концентрационен лагер. Той прави почти невъзможно съществуването на едно независимо същество. Мислите ли действително, че един творец на духа, който е образец на индивидуалист, може да запази още дълго възможността да преживява, да се отдава на изкуството си, да пише музика? Ще трябва преди всичко да не умре от глад и от студ.“ След написаното не бих се наел да коментирам днешния ден. Още в първа глава прави впечатление, че изложението е поднесено увлекателно, ясно, последователно, написано на разбираем език, чете се на един дъх, без да се ползват речници, както в други трудове, за да се вникне в съдържанието. Посочените творби на композитори, поети, художници красноречиво говорят за широкия поглед, начетеност и култура у автора. В раздела 1.5. „Значение на романтизма и неговата естетика“ между посочените имена на композитори бих поставил фигурата на Рихард Щраус – изключителен новатор в областта на хармонията и виртуоз в оркестрацията като мост между романтичната музика и музиката на 20-ти век.

ВТОРА ГЛАВА

„Произход и развитие на жанра „Балада“

В тази глава изчерпателно е изследван произхода, историческия развой, формирането на вокалната и инструментална балада и техните създатели. Проследени са епохи от развитието на жанра „Балада“ в изкуството, достигащи до наши дни. Жизнеността на този жанр е подкрепен от редица ярки примери. Следва да откروим Англия като родина на баладната опера, а като нейно продължение през 20-ти век е примерът „Опера за три гроша“ от Курт Вайл. Следва да се отбележи близостта на фолклорните жанрове – спиричуъл и блус с многовековното развитие на баладата, трансформацията на баладата в солова лирична песен и въобще взаимодействието ѝ с песента. Отбелязана е неразривната спойка между музика и поезия като изход от академичността в композиционните стандарти на миналото. Шопен е съзателят на инструменталната балада, чиято форма се опира върху соматността – твърдение, което в следващата глава е убедително аргументирано от авторката. Отделено е внимание на присъствието на баладата в българското професионално музикално творчество. Посочени са значими автори и заглавия, проследяващи развитието на жанра у нас. Към изброените имена на клавирни виртуози се открояват педагогическите виждания на Корто, Хофман, Нейгауз, някои от които ще си позволя да цитирам по-нататък.

ТРЕТА ГЛАВА

„Шопен – Първа балада Op. 23“

Ще започна с изказването на Шопен, написано в книгата „Курс по интерпретация“ от Алфред Корто (стр. 31): „Аз никога не съм бил обичан така, както бих желал да бъда обичан.“ По-нататък Корто продължава: „Ако прелюдът, баладата и „романсът без думи“ се появяват в романтичния период, то е защото нови поетични нужди изискват музикални форми, по-гъвкави от старите. Композиторите предпочитат предимно по-късите творби, където чувството се изявява чисто, без разработка. Шопен притежава много особен начин на изразяване. Той има склонност да композира в мажорна тоналност мелодии, пропити с тъга, а да кичи – напротив – с един вид веселост, минорната тоналност.“ В обобщение на написаното се присъединявам към извода, че свободата на формата способства за изразяване на една нова чувствителност. Освен че анализът на първа балада е стойностен, много ценно е и отношението на пианистът към проблеми, свързани с интерпретацията на творбата. Анализът, направен от композитор, вероятно ще изглежда допълнен с множество детайли, отнасящи се до гласоводене, акордови последования, изненади и т.н. Така например полу-подготвеното задържане на Es в каденцовия квартсекстакорд в лява ръка – последният такт на въведението, което Шопен разрешава в началото на първа тема; майсторското използване на подготвени и аподжиатурни дисонанси в първа тема и нататък. Тази безударност в баса създава усещане за спотаено неспокойствие, завоалирана задъханост, ярко експонирани в изграждането на следващите дялове на формата. Посочените изразни средства допринасят за мечтателния, тъжен разказ, прерастващ постепенно в емоционален срив в края на творбата. На стр. 71 да се коригира значението на ре-минорния акорд във възходящата терцова секвенция като субдоминанта, водещ към доминантовия предикт на ла-минор. В изчерпателния анализ на структурата на произведението е разгледана драматургичната роля на въведението и заключението, съчетани с особеностите на сонатната форма, съпоставянето и развитието на двете теми в експозиция, разработка и огледална реприза. Към тоналните съотношения на темите ще добавя тритоносното съотношение в експонирането на втора тема – ми-бемол мажор – ла-мажор – ми-бемол мажор, изострящо напрежението в разработката (подобни тритоносни тонални съпоставяния срещаме в някои крупни творби на Бетовен). Към засегнатите тънкости в интерпретацията на баладата ще добавя мнението на Нейгауз за изпълнението на трагичния мотив в заключението на творбата: „Аз положих много труд по време на педагогическата си работа, за да накарам някои ученици да изсвирят изразително, правилно речитатива в края на Първа балада от Шопен. Този трагичен вопъл, предшестваш окончателната катастрофа звучи почти комично, ако го изсвирят *presto*, а не *accel.* Фактически при този кратък отрязък трябва успешно да се направи *rit*, *accel*, *piu*, *accel.*“

Друг ярък образец на творческо третиране на музикалните форми е Втората балада. Творбата е написана в двойна двучастна форма, изградена върху контрастно съпоставяни дялове. Своеобразието на формата се опира на силно диференцираната фактура. Тук срещаме оригиналната звучност на четиригласен смесен хор – рядко използвано изложение в пианистичните творби в първи дял, отличаващо се от вихрените пасажи на втори дял. Срещаме се с явлението биладовост – баладата завършва в странична тоналност с промяна на лада фа-мажор – ла-минор. В други забележителни романтични творби срещаме битоналитет – първа част на клавирния концерт от Чайковски, начало ре-бемол-мажор, край – си-бемол-мажор.

В заключение можем да се присъединим към възторжената оценка на Римски-Корсаков за Шопен: „Велик мелодист и оригинален хармоник.“ Баладите на Шопен, без да следват конкретна програма, са клавирни поеми, равноценни на жанра „Симфонична поема“ в творчеството на Лист, а по-късно на Рихард Щраус.

ПЕТА ГЛАВА

„Баладите на Брамс“

Баладите Ор. 10 са последните клавирни творби от първия период на творчеството на композитора. Младият Брамс, чиято ръка и китка са били толкова силни, както уверяват негови съвременници, че човек просто го е било страх да го остави да свири на пиано. По-нататък в книгата си Корто продължава: „Когато свирим Брамс, ще трябва също така да разрешим напълно ритмичните проблеми. Шуман обръща внимание върху любопитните и ритмични тръпки в музиката на неговия приятел като на най-типичното доказателство за оригиналността му.“

Към впечатляващия анализ на Мария Калоферова мога да добавя някои детайли. Първата балада се изпълнява по-често. Интересно е, че катастрофата в средния дял е изразена в мажор. Не така удачно Брамс използва този демоничен сюжет двадесет и пет години по-късно в баладата „Едвард“ Ор. 75 №1 според неговия изследовател Карл Хайрингер. Интермецо №3 е близко по съдържание до Скерцо в ми-бемол-минор, Ор. 4. Особеност на средния дял на интермецето е ефирната клавирна фактура, съчетаваща невероятни регистрови контрасти – акорди (глокеншпил или челеста) в дясна ръка и еднотонен в лява, „сърфиращ“ в различни октави. Колоритната звучност на този фрагмент го отделя от масивната, гъста фактура, често срещана в творчеството му. Балада №4 е близка по своето настроение до Шуман. В Балада Ор. 118 при акордовите последования на средния дял изключително красиво звучат подготвените задържания в двугласа на дясна ръка. Използването на тоналности с много

черни клавиши в баладите е свързано с удобното позициониране на ръцете. Към посочените от Мария Калоферова симфонични откъси с участие на хорал, широко застъпен в творчеството на Брамс, ще добавя втора тема от първа част на Първи клавирен концерт в разработката на първа част от Първа симфония, във финала на Трета симфония.

В задълбочен и пространен анализ на баладата от Лист ще открия:

- Конструктивни похвати при изграждане на формата, идващи от класиците – двойна експозиция, присъща на класически инструментален концерт, но транспонирана на полутон от Лист;
- Вмъкване на епизод в разработката;
- Класически тонални съпоставяния в сонатната експозиция – минор – доминантов мажор (в баладата на Шопен тоналното съотношение на темите е минор – мажор върху VI ст. – класически вариант, срещан при Бетовен, който въвежда по-свободни тонални съпоставяния).

В баладата на Григ, написана във форма на свободни вариации, са проследени измененията на темата като същевременно придържането към формата на темата е белег, присъщ на класическите строги вариации. Особеното в тази творба е, че клавирните вариации са съчетани с елементи на баладно-епично повествование. С хармонични средства, акордови комплекси, характерни за късния романтизъм, а също и чрез фактурата в творчеството си Григ, а по-късно и Пучини въздействат върху хармонията в джаза. Правейки паралел между Шопен и Брамс – толкова различни композитори, Нейгауз пише: „Исках да дам пример за това как ние с учениците се опитваме да изследваме произведението. Това е полезно не само за композитора, но и за изпълнителя – истина, неизискваща доказателства.“

Точно така е постъпила Мария Калоферова, а резултатът е представеният висококачествен труд. Приемам и подкрепям убедително аргументираните и изчерпателни изводи и приноси, като акцентирам върху препоръките в анализите на интерпретаторските проблеми, свързани с изпълнителската практика.

Заклучението на труда набляга върху разкриването на съществени вътрешни закономерности на тази художествена форма в следните направления: естетично и композиционно-техническо.

Впечатляващо е богатството на литературни източници. Съвместната работа с проф. д-р Пенчо Стоянов като научен ръководител е извор на знания, умения и култура, необходима за един професионален музикант.

Споделям не само личното си мнение, но и на цялата композиторска гилдия, че той се явява най-ерудираният наш професор.

В заключение ясно долавям ентузиазма и емоциите, вложени в предложения дисертационен труд, допълващи безспорните му качества.

Ще цитирам мисълта на Роберт Шуман: „Без ентузиазъм в изкуството не се създава нищо истинско.“

Подкрепям присъждането на образователна и научна степен „доктор“ на Мария Калоферова с убеденост, че тя изцяло отговаря на изискванията, покриващи тази степен.
На добър час, Мария!

15.05.2017 г.

проф. д-р Жорж Бонев