

Становище

за дисертационния труд на **Петър Керкелов** на тема „**Фолклорно-песенна орнаментика и съвременна композиторска практика (нотационни аспекти на импровизационния тип музициране)**“ за присъждане на образователната и научна степен *доктор*, научна специалност *8.3. Музикознание и музикално изкуство*

от доц. д-р Веселка Тончева

Институт за етнология и фолклористика с Етнографски музей – БАН

Предложеният за защита дисертационен труд е оригинален и, бих казала, смел опит да се изведе теория, свързваща проблемните полета на категориите *орнаментация, импровизация и нотация*, но теория, силно свързана и с композиторските компетенции и търсения на дисертанта Петър Керкелов. А те са безспорна предпоставка за появата на този текст. Подобни изследвания, разчупващи традиционно наслагвани представи и подходи, не се предлагат често в нашата изследователска сфера, което прави текстът особено предизвикателен от гледна точка на приложимостта на идеите, вложени в него.

Във формално отношение трудът отговаря на изискванията за придобиване на образователната и научна степен „доктор“. Авторефератът коректно отразява съдържанието на дисертацията. Публикациите по темата съответстват на изискуемия брой и са свързани с конкретни проблеми, разработени в дисертационния текст.

Инспириран от композиторската практика, авторът очертава две различни, в някои случаи и трудно разграничими сфери в труда си: 1. научноизследователска – която очертава **обекта на изследване**, а именно *орнаментацията в традиционната селска песен* и 2. артистично-композиторска – определяща **предмета на изследване**, а именно *импровизационните характеристики на орнаментиката в традиционната музика и техните нотационни аспекти*. Като **цел на изследването** е положено достигането до адекватни начини за нотиране на орнаменталния жест.

Още в **Първа глава** като изходна П. Керкелов приема тезата, че една огромна част от природата на орнаментацията е импровизацията – въпрос, който е частично засяган от различни автори в българската етномузикология и по-общо музикология. Това показва направеният от Керкелов преглед на различните класификационни критерии по отношение на орнаментите в българската традиционна музика, както и на възгледите на българските изследователи, извеждащи обвързаността на проблема за орнаментиката с проблемите на вариантността и импровизационността – Ал. Моцев, Ст. Джуджев, Н. Кауфман, Р. Братанова, Л. Пейчева, Е. Стоин. Всеки от авторите в различна степен стига до заключението, че макар да могат да се проследят известни общи тенденции при образуването на орнамента, неговата същност е относителна.

Чрез привличане, съпоставяне или преплитане на различни гледни точки на редица чуждестранни етномузиколози (Б. Нетл, Л. Нушин, Дж. Слобода, Ст. Блум, Дж. Бекер, А. Джихад Раси, Д. Бейли, П. Берлинер) в тази глава е поставен въпросът за разграничението между импровизация и композиция, като всъщност с качества на разграничител се натовазва нотацията. Тя, според дисертанта, е предаващ, но и описващ документ, който впоследствие започва да живее „свой живот“ и с развитието на музикално-изследователската наука той често е приеман за даденост, за истинската същност на звука.

В последния дял на Първа глава П. Керкелов разсъждава и върху всеобщо приетата пълна противопоставеност между импровизация и композиция, и разбирането, че процесите, които са в ядрото на нефиксираното музициране, са интуитивно достигнати в момента на изпълнение. От друга страна обаче, идеята за напълно интуитивно, освободено от формули музициране, е по-скоро химерна и дори наивна. Всеки вид музикална дейност е подчинен на конкретен принцип на организация на процеса, затова и авторът разглежда възможностите за дефиниране на импровизационни „градивни единици“, при които е важен човешкият избор.

Своеобразният „резервоар“ от възможности за този избор следва да бъде разбран по-скоро като гъвкава рамка, отколкото като фиксиращ инструмент. Б. Нетл нарича такава рамка **модел или отправна точка** – в изпълнението импровизаторът борави с определена комбинация от мелодични и/или ритмични фигури, модална конфигурация и др. в зависимост от конкретната система на музикално мислене, върху която построява своята музика. Към възгледа на Нетл Керкелов добавя, че това, което Нетл нарича модел или отправна точка за импровизацията не съществува звуко-физически в изпълнението, **то е метамузикално звено, комплект от малки музикални единици, които биха могли да се/ще се реализират в изпълнението**, т.е. моделът е по-скоро теоретичен конструктор.

За да дефинира процеса, при който интерпретаторът решава как точно да манипулира комплекта от средства, с които разполага, избирайки един вариант, който впоследствие ще материализира в музикален звук, дисертантът въвежда термина „**третиране**“. Докато моделът е метакопект, т.е. пасивно звено, третирането е процес, чиято крайна цел е „реализиране в интерпретация“. „Моделът“ и „третирането“ се свързват в „**зона на третиране**“.

Втората глава е посветена на теоретизиране на нотацията в търсене на най-подходящия начин за времево отразяване на орнаментацията. В теоретичен план са поставени дескриптивната и прескриптивната нотация, като наблюдението на П. Керкелов е, че и двете са насочени към конкретното изпълнение, а не към процесите, които евентуално го задвижват. Дисертантът установява, че нотацията се възприема като силно фиксиращ музикалните събития графичен инструмент и поставя въпроса дали тя следва да отразява само времевия аспект на чутия звук (или звукът, който трябва да прозвучи) или може да обхване музикално-мисловния процес, който го предхожда.

Основен принос на тази глава е идеята на автора за създаване и употреба на друг вид нотация, базиран на единица от музикално движение, наречена „зона на третиране“, чиито вътрешни и външни времеви измерения варират в зависимост от индивидуалните решения на интерпретатора. Както стана дума и по-горе, „зоната“ практически е несъществуващ в реалността музикален елемент, той се разполага единствено мисловно-концептуално в съзнанието на импровизиращия изпълнител и това поражда трудността в неговото най-адекватно отразяване по отношение на интонация и ритъм в т. нар. „зонална нотация“. Тази нотационна парадигма е прескриптивна и се опитва да изрази самата зона.

По отношение на дешифрицията дисертантът тръгва от позицията дали тя следва да бъде „фотография“ на чутия материал или „карта“ на задвижващия го процес, като отчита, че всяка една от тези две възможности може да бъде приета за основа на дадено

ното писмо. За настоящия труд обаче, посветен на сферата на орнаменталното, интерес представлява двигателят, стоящ зад чутото. Дешифрицията би могла да избегне представянето на различните изпълнителски решения като варианти и вместо това да предложи комплект от елементи, които ще поемат по флуидна пътека към сонорно-физическо възпроизвеждане (т. нар. прескриптивност). Предлаганата от Керкелов „прескриптивна дешифриция“ (при цялата противоречивост на термина) се стреми да фиксира не това, което се чува, а това, което го генерира преди то да бъде изпълнено, т.е. да се открие пораждащия принцип. Практически дешифриаторът извършва един път назад от представения му вариант към начина му на музикално-концептуално зараждане, обратно движение в посока към изясняване на състава на зоната.

В **Третата глава** на текста дисертантът осъществява апробация на предложената „зонална нотация“ с конкретни песенни примери – аудиозаписи от Музикалнофолклорния архив на Института за изследване на изкуствата – БАН от Средна Западна България и Пиринския край – региони с особено характерни орнаментационни похвати като тресене, ачане, специфичната орнаментика на песните „на марковски глас“. Изборът на анализирани образци (хороводна метризирана песен, безмензурна песен „на ачане“ и две песни на Марковски глас) е обусловен от позицията на автора, че съществуващите досега дешифриции на орнаментите в тях съдържат най-много противоречия, свързани със стремежа на изследователите към педантично отразяване на орнаментите, което отнема от импровизационния двигател на орнаменталната същност.

В техническата работа по транскрибирането П. Керкелов използва съвременни технологии – софтуер за аудио анализ и обработка, тъй като сред предимствата на компютърния анализ в случая е точността при времевото измерване на реализацията на зоната в милисекунди. Това е важно, когато се пристъпва към опит за групиране на определени зони в зависимост от тяхната реализация. Компютърният анализ предлага и възможността за генериране на богата спектрална картина, която в случая е и разграфена по звукови височини, а не само по херци.

Последният дял на тази глава предлага подстъп към бъдеща класификация на орнаментите в три големи групи: сонорни орнаменти, фигурационни орнаменти и сонорно-фигурационни орнаменти, като за класификатор може да бъде приета **концентрацията на орнаментални събития (в модела) за единица време (в реализацията)**.

Към текста бих отправила някои въпроси и бележки. Струва ми се, че в стремежа да се постигне по-високо ниво на абстрактна мисловност, предвид и сложността на изследваната материя, на места в изложението се стига до предел на абстрактизиране, което води до известни неясноти: В текста срещаме например израза „култивирана интуитивност“, като дисертантът заявява, че го използва вместо „импровизация“ (с. 17). Това заместващо понятие ли е? Ако да – какво ги прави идентични, а ако не напълно, то какво ги различава?

На с. 19 става дума за „резкия, квази поантилистичен ефект на „ачането“ и провикването като отличителна черта за западните региони. Поантилизъмът (от френски *pointillism, pointillisme*) е течение в живописата, основано на системното използване на оптическо смесване. При този метод цветовете, които не са основни се получават не чрез смесване на пигменти, а от чисти основни цветове на множество малки и разположени

близо една до друга точки, изглеждащи така, като че ли се сливат в окото на зрителя. Каква е (очевидно) абстрактната връзка между техника в изобразителното изкуство и ефекта от изпълняване на орнамент във фолклорната музика? В какво се състои неговата „квази поантилистичност“?

Намирам за неясна изложената (ментална) идея за „един особен вид движение“, който е зрънцето, пораждащо всяка музика. Според П. Керкелов „това зрънце е химерно, то е вечно видоизменящо се и неговото пълно описание по презумпция е обречено на приблизителност. В западните култури авторът решава да приближи изпълнителя максимално близо точно до това свое зрънце, а в други случаи това не е от такова голямо значение“. (с. 35) Как става това „приближение“? И кои са случаите, при които то не е от значение?

На с. 51 авторът заявява, че „при традиционната музика йерархията между есенциално и повърхностно не стои пред изпълнителя“. Подобна понятийност е напълно неприложима към фолклорната музика, това са несъотносими към традиционното музициране категории. По-нататък дисертантът споменава „континуалното в музикалната тъкан на традиционната музика“, а също и че „логиката от континуалността на народната тъкан води именно до това, че за да се предаде възможно най-адекватно случващото се, е необходимо вниманието на нотирация да се насочи към музикалните действия, даващи ход на тази континуалност“. Употребата на „континуално“ и „континуалност“ за мен в случая не е достатъчно ясна. Как спектърът на значенията „непрекъснатост; цялост, връзка, последователност; приемственост и др.“ се свързва с музикалната тъкан? Или как музикалните действия дават ход на тази „континуалност“?

Вървейки към обобщение на становище си, бих искала да отбележа, че формулираните от автора изследователски перспективи пред приложението на зоналния тип нотация разкриват нови възможни полета в българската музикална теория и етномузикология. Каквото и да е бъдещето на този вид нотация, важното в случая е, че в предлагания дисертационен текст П. Керкелов успява да я изведе като алтернативно аналитично мислене, основано върху убеждението, че не всички елементи на песента трябва да бъдат строго фиксирани в своята нотация и че ние като изследователи на една жива музикална култура не бива да се чувстваме затворени или ограничени във възможностите за тяхното описание от графичната система.

Авторът вярва, че работата му може да даде тласък на едно здравословно съмнение за това какво разбираме под импровизационен тип музициране в традиционната българска песен. Мисля, че този текст успява да разклати едни съществуващи устои и да породи съмнение в „традиционните“ за науката ни начини на слушане и отразяване на звучащото в опит за търсенето на най-пълно описание на орнаментиката. Това е достатъчно, за да бъде оценен той като иновативен, провокативен и предлагащ нови подходи и инструменти в етномузикологията.

В заключение, въз основа на всичко казано и на изтъкнатите качества на дисертационния труд, призовавам уважаемото научно жури на присъди на Петър Керкелов образователната и научна степен *доктор*, научна специалност 8.3. *Музикознание и музикално изкуство*.