

**ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА, БАН**



**ПЕТЪР АТАНАСОВ КЕРКЕЛОВ**

**ФОЛКЛОРНО-ПЕСЕННА ОРНАМЕНТИКА  
И СЪВРЕМЕННА КОМПОЗИТОРСКА ПРАКТИКА  
(НОТАЦИОННИ АСПЕКТИ  
НА ИМПРОВИЗАЦИОННИЯ ТИП МУЗИЦИРАНЕ)**

**АВТОРЕФЕРАТ**

НА ДИСЕРТАЦИЯ ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА  
ОБРАЗОВАТЕЛНАТА И НАУЧНА СТЕПЕН *ДОКТОР*

ПО НАУЧНАТА СПЕЦИАЛНОСТ  
*МУЗИКОЗНАНИЕ И МУЗИКАЛНО ИЗКУСТВО, 8.3.*

СОФИЯ, 2019



ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА, БАН

## ПЕТЪР АТАНАСОВ КЕРКЕЛОВ

### ФОЛКЛОРНО-ПЕСЕННА ОРНАМЕНТИКА И СЪВРЕМЕННА КОМПОЗИТОРСКА ПРАКТИКА (НОТАЦИОННИ АСПЕКТИ НА ИМПРОВИЗАЦИОННИЯ ТИП МУЗИЦИРАНЕ)

## АВТОРЕФЕРАТ

НА ДИСЕРТАЦИЯ ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА  
ОБРАЗОВАТЕЛНАТА И НАУЧНА СТЕПЕН *ДОКТОР*  
ПО НАУЧНАТА СПЕЦИАЛНОСТ  
*МУЗИКОЗНАНИЕ И МУЗИКАЛНО ИЗКУСТВО, 8.3.*

**Научен ръководител**  
проф. д-р Горица Найденова

**Рецензенти:**  
проф. д. изк. Елисавета Вълчинова-Чендова  
проф. д. н. Марияна Булева

СОФИЯ, 2019

Дисертационният труд е обсъден и насочен за публична защита на разширено заседание на ИГ *Етномузикология* към сектор *Музика*, проведено на 29 януари 2019 г.

Дисертационният труд е в обем от 170 страници, увод, три глави и заключение и две приложения. Цитираната литература включва 101 заглавия (40 на кирилица и 61 на латиница).

Публичната защита ще се проведе на 15.07.2019 от 13:00 часа в зала 1 на ИИИЗк на открито заседание на научно жури в състав: проф. д-р Велислав Заимов, НМА; доц. д. н. Венцислав Димов, ИИИЗк, председател; доц. д-р Веселка Тончева, ИЕФЕМ; проф. д. изк. Елисавета Вълчинова-Чендова, ИИИЗк; проф. д. н. Марияна Булева, ВТУ; проф. д-р Юлиан Куюмджиев, АМТИИ, резервен член; проф. д-р Ангелина Петрова, ИИИЗк, резервен член.

Материалите по защитата са на разположение на интересуващите се в отдел *Административно обслужване* на Института за изследване на изкуствата на ул. *Кракра 21*.

Интересът към орнаментирането в българската традиционна песен е породен изцяло от композиторските търсения на автора на дисертацията във връзка с обучението му по композиция в Кралската консерватория в Хага. Една от посоките на композиторски търсения е създаването на пиеса, която да използва референции към българска народна музика, без да се цитира, нито да се обработва вече съществуващ материал, а опряна единствено върху „философията“ на българската традиционна селска музика – на постепенното интонационно движение, на специфичното формообразуване, на нерафинираното и сурово звучене, на мистичността на цялостното ѝ съществуване. Тази задача кристализира в написването на „Пет песни по народни текстове“ (2010), в които чисто композиторският интерес се фокусира върху въпроса за орнаментацията в българската народна песен и в начините на изписване на тази част от музикалната тъкан.

Инспирацията на композиторската практика налага разграничаването в дисертационния текст на две различни, макар и трудно разграничими сфери:

1. научноизследователска – която очертава **обекта на изследване** в настоящия дисертационен труд, а именно *орнаментацията в традиционната селска песен*.
2. артистично-композиторска – определяща **предмета на изследване**, а именно *импровизационните характеристики на орнаментиката в традиционната музика и техните нотационни аспекти*.

Тъй като интересът към настоящия обект е свързан с извличането на музикалните характеристики на орнамента, това логично обуславя **цел** за настоящето дисертационно изследване да бъде **достигането до адекватни начини на нотирание на орнаменталния жест**. При това - без нотацията да отнема есенциални черти на формиране на орнаментацията, сред които като основно, „жизнено важно“ ядро в контекста на орнаменталната техника, се приема импровизацията.

За постигането на тази цел пред изследователя бяха поставени следните задачи:

1. Изясняване на степента и значимостта на импровизационното мислене по отношение на орнаментиката в българската селска традиционна музика

2. Обособяване на музикално-мисловни градивни елементи в импровизационния процес
3. Формулиране на нотационна система, която адекватно да отразява възможно най-много качества на тези елементи
4. Анализирание на орнаменти чрез прилагане на изградената нотация към конкретни музикални примери

Теза на изследването е, че тъй като нотното писмо често се използва като разграничител между импровизация и композиция, то взаимопроникването на проблемите „**орнаментация-импровизация-нотация**“ всъщност представя зоната, в която е необходимото успешно продължение на темата за орнаментацията в българския песенен фолклор. Така изследването и неговите задачи са поставени изцяло в полето на **музикалната теория**. Същевременно постоянната *корелация* между композиторската задача за понятно изписване на орнаментиката (необходимостта нотирането да бъде разбираемо за един днешен образован в западноевропейската музикална традиция изпълнител) и постигането на съответствие с музикалнотеоретичните постижения на българската етномузикология налага **методологични опори**, идващи също от две посоки. От една страна, това е позоваването на нотационни техники на композиторската музика от XX век, създавани от композитори като Пиер Булез, Карлхайнц Щокхаузен, Джон Кейдж, Мортън Фелдман, Витолд Лютославски, и свързани с композиционните им методи, като пропорционална, алеаторна и графична системи на нотация, преосмисляне ролята на тактовата линия, и т.н. От друга страна, осъществяването на връзката със същността на българската селска традиционна музика неминуемо налага опората върху теоретичните постижения на българската музикална фолклористика, сред които в конкретния случай най-голяма тежест имат установената теоретична система на Стоян Джуджев (чиито принципи и терминология са ползвани при конкретните анализи на музикални примери) и дешифриционно-аналитичният подход от трудовете на Тодор Джиджев.

Дисертацията е структурирана в Увод, три глави и Заключение.

**УВОДЪТ** изяснява основните изследователски цели, обекта и предмета на изследването, неговата методология.

**ПЪРВАТА ГЛАВА „ОРНАМЕНТИКА И ИМПРОВИЗАЦИЯ“** съдържа три дяла. Първият – „*Орнаментиката в българския песенен фолклор според различните изследователи*“ - разглежда наличните досега в българската музикална фолклористика

възгледи по отношение на орнаментите в българската традиционна музика. Въпреки сравнително бедното разработване на темата за орнаментиката в нашата наука, нейната (на орнаментиката) важна роля е нееднократно отразявана в по-голяма или по-малка степен в различни трудове. В първото изцяло насочено към проблематиката на орнаментацията изследване авторът Александър Моцев се съсредоточава в разплитането на орнамента на микроново – в търсене на специфичните „жестове“, които характеризират и различават един орнамент от друг. Стоян Джуджев във втория том на своя труд „Българска народна музика“ в раздела за безмензурните песни посвещава два дяла на орнаментацията – „Орнаментика на безмензурните мелодии“ и „Алеаторен характер на музикалните орнаменти“. Доказателство за актуалността и множеството възможности за изследване на темата за орнаментиката са някои по-нови трудове, които засягат тази проблематика: „Български народни песни на полски труд“ на Николай Кауфман, който предлага общ есенциален принцип за класифицирането на орнаментите; широко разгърнатите и регионално насочените търсения на Радка Братанова в посока на полифункционалността на орнаментиката в музикалната тъкан и особено като стилос белег (най-вече в родопските песни); авторитетните вгледи на Лозанка Пейчева, която умело изтъква каква важност има връзката изследовател-изпълнител по пътя към по-ясното разбиране на орнаменталните жестове. При проследяването на съществуващите изследвания в българската етномузикология в дисертацията се извеждат някои общи за всички автори посоки при търсене на същността на орнаментацията: 1) виждането за **естетическата стойност** на орнамента; 2) за неговата **зависимост от вкуса, предпочитанията, фантазията и техническите възможности на изпълнителя**; 3) за неговата **украсяваща функция** – макар орнаментът да има известно формо- и ладообразуващо значение (напр. Елена Стоин в изследването си за епическите песни открива множество характеристики именно в неговите формообразуващи и ладообразуващи аспекти), той не е съществена част от песенната структура, т.е. тя може да съществува и без неговото присъствие); и 4) разбирането за **импровизационната природа на орнаментацията** като нейна същностна характеристика. Всеки от авторите в по-голяма или в по-малка степен обръща внимание, че макар да могат да проследят известни тенденции при образуването на орнамент, неговата същност е флуидна, нестриктна, импулсивна, относителна. Тази неопределеност на орнаментацията съществува на различни нива и при отделните ет-

номузиколожки възгледи съществуват различия (напр. за Джуджев флуидността се изразява в алеаторната поява на орнаментиращия елемент, а при Елена Стоин това е свързано с разбирането, че епическите песни са преди всичко импровизирани). Така композиторският интерес на дисертанта намира във вече съществените изследвания на различни учени в областта на орнаментацията още едно основание да **постави именно импровизационната страна на орнамента и нейното нотирание във фокуса на настоящия труд**. На това е посветен *вторият дял на Първата глава – „Музикологични и етномузикологични аспекти на разграничението между композиция и импровизация“*, където са представени и становищата на редица чуждестранни етномузиколози: Бруно Нетл, Лаудан Нушин, Джон Слобода, Стивън Блум, Джудит Бекер, Али Джихад Раси, Дерек Бейли, Пол Берлинер. Всички те обобщават като основен път за извеждането на характеристиките на импровизацията противопоставянето ѝ с композицията: критерий за определяне на дадена структура като импровизационна е разграничаването ѝ от композицията: импровизационна е музиката, която 1) не е предварително премислена, случва се на момента и 2) е неположена под формата на нотационна система върху хартия или друг носител, т.е. основа за противопоставянето между композиция и импровизация е наличието или липсата на нотация. Всички етномузиколози отчитат, че такова твърдо разделение между импровизация и композиция е резултат от силното фокусиране на западноевропейската музикология върху разграничаването между „изкуство“ и „други форми на музициране“ и че такова противопоставяне е необосновано. В много от своите изследвания, свързани с персо-арабския макам, Нетл например коментира, че едва ли е уместно да се говори за импровизация в смисъла на „интуитивно, креативно решение в момента на изпълнение“, когато изпълнителите ползват множество предварително запазени модели, а понякога се включват дори цели дялове от предварително композиран материал. В изследванията си на класическата иранска музика Нушин говори за пределно неправилната представа за спонтанността на тази музика и приема, че пътят към разбиране на импровизационното музициране не е в разликите, а в приликите между импровизация и композиция. При останалите автори се срещат определения на импровизацията като „композиция на живо“ (live composition), „композиция по време на изпълнение“, „техника на композиране“, „значим запас от композиционни средства“, „строги условия за композиране на музика по време на изпълнение“ и т.н.



Въз основа на горните възгледи в дисертацията (донякъде следвайки разсъжденията на Бруно Нетл конкретно за ролята на нотацията) се подчертава, че с развитието на западноевропейския тип музикология нотацията се превръща в основно средство за анализ на музикален материал и се припознава като носител на същността на музиката. Силно фиксиращите (поне според петолинейната западноевропейска нотация) свойства на нотните знаци са подходящи за музика, чийто създател изисква голяма степен на точност, повтораемост, но при силно флуиден процес, какъвто е импровизацията, нотният знак изведнъж става много условен, дори ненужен. Приемането в наше време на класико-романтичния вид нотирание за даденост е нещо, което му пречи да се развива.

В композиторската музика през ХХ век тази представа започва да се разчупва и може да се твърди, че нотното писмо все повече губи значението си като маркер на разграничение между композиция и импровизация (като най-ярки примери за това, може да се изтъкнат: нотационните решения за алеаторно изграждане на фактура на Витолд Лютославски; пропорционалното нотирание и използването на нотна решетка (grid) в музиката на Мортън Фелдман в периода 1950-1960 г. и др.). *Всъщност идеята за един особен вид движение е зрънцето, което поражда всяка музика. 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. Но е важно да се разбере, че именно приблизителността, а не перфектната фиксация на музикалното действие, е това, което в крайна сметка обрисова истинската същност на това, което чуваме. Нотното писмо следва да бъде вид пътеводна карта, а не висококачествена фотография.*

Една от тезите на настоящата работа е, че познаването на тези процеси може да бъде много полезно именно в сферата на етномузикологията, особено след като една от основните дейности на изследователя на примитивни музикални култури е да описва процеси на случване, а не фиксирано замръзнал образ.

**Третият дял на Първа глава – „Отправна точка – модел. Зона на третиране“** – разглежда именно възможностите за дефиниране на импровизационните „градивни единици“. Приемането на близостта между композиция и импровизация довежда до въпроса за човешкия избор и за необходимостта своеобразният „резервоар“

от възможности за този избор да бъде разбран по-скоро като гъвкава рамка, отколкото като фиксиращ инструмент. Бруно Нетл нарича такава рамка **модел или отправна точка**. Неговата хипотеза е, че в изпълнението импровизаторът борави с определен модел (комбинация от мелодични и/или ритмични фигури, модална конфигурация и др. в зависимост от конкретната система на музикално мислене), върху който построява своята музика. Обобщено казано, моделът е набор от музикално-изразни средства, и този набор е неустойчив, т.е. неговият състав ще зависи от типа музикално мислене, както и от съответните изпълнителско-жанрови черти на подтипа изпълнение в конкретната музикална култура.

В предложеното в настоящата дисертация тълкуване на възгледа на Нетл е нужно да се отбележи, че това, което Нетл нарича **модел или отправна точка** за импровизацията, не съществува звуко-физически в изпълнението на импровизатора, т.е. **тя е метамузикално звено; комплект от малки музикални единици, които биха могли да се/ще се реализират в изпълнението**. Моделът може наистина да бъде предварително написан или предварително зададен (както, според Нетл, е макам, *dastgah* или *raga* ) с цел по-удобното му запомняне, но като такъв той (моделът) е по-скоро теоретичен конструктор. Това е изключително важно, защото в преминаването от модел към изпълнение има и още един процес, а именно етапът, в който интерпретаторът решава как точно да манипулира комплекта от средства, с които разполага, за да избере един вариант, който впоследствие ще материализира в музикален звук. От този процес вероятно битува и популярното, но и заблуждаващо разбиране за моментната спонтанност или вдъхновението на импровизацията. Тук идва човешката интуитивност, субективната намеса в освобождаването на модела от неговото метасъстояние и превръщането му в музикално събитие. **За целта на настоящото изследване по отношение на процеса на „освободен“ избор от определен набор възможности се предлага въвеждането на определение, произлизащо от яванската дума „gagaran“ – третиране, култивиране, нещо, върху което се работи.** Третирането е отново метамузикален момент. За разлика от модела, който е метакоструктор, т.е. пасивно звено, третирането е процес, чиято крайна цел е „реализиране в интерпретация“, т.е. редът „модел – третиране – интерпретация“ в първите си две звена е константно двупосочен. Съответно, за целите на постанализа на дадено музикално изпълнение, в което има и наличие на импровизационни моменти, в дисертацията се предлага въвеждането на терминологич-

ния израз „зона на третиране“ като най-подходящ за първите две звена на този ред („модел – третиране“).

**ВТОРА ГЛАВА „НОТАЦИЯ“** се опира върху изложеното дотук разбиране, че в съзнанието на импровизиращия стои някаква концептуална идея, която генерира неговите музикално-изпълнителски решения. Известно е, че нотацията е начин на описание на чутото, но в случая се поставя задачата тя да се преустрои по начин, който да отрази менталната концепция на импровизатора, без да поставя в клетка нейното основно качество – флуидността. Осемте дяла на Втора глава представят стъпките към постигането на тази задача. *Първият – „Дескриптивна и прескриптивна нотация: възможности и ограничения“* коментира базисните разлики между две различни задачи на нотацията, многократно коментирани в етномузикологичната литература, в тяхното отношение към орнаментиката. В случаите на дешифриране от звукозапис най-често се фиксира конкретно изпълнение на даден орнамент. Нотацията тук има прекалено силно влияние върху бъдещото възприемане на изписаната с нея орнаментална фигура. Според Нетл, когато се говори за дешифриции, то превес по принцип би трябвало да имат дескриптивните задачи на нотацията. Тя трябва да очертае максимален брой качества на звуковия материал и да даде по-ясна картина за това, което се чува – както за тези, които произхождат от същата музикална традиция (ако ползват същата нотация), така и за слушатели/читатели, които не са запознати предварително с особеностите на дешифрираната музика.

В настоящия дисертационен труд обаче се изтъква, че дескриптивното и прескриптивното притежават една обща черта – и двете са насочени към конкретното изпълнение (вече реализирано или все още изисквано от нотацията), а не към процесите, които евентуално го задвижват. Същевременно дескриптивността е чужда на музика, чийто краен външен вариант търпи постоянни промени при всяко изпълнение (каквито са устно предаваните музики). Става дума най-вече за импровизационните видове фактура и за елементи, към които се отнася и орнаментацията. Бивайки създател на своите идеи, композиторът е наясно със съдържателната страна на своята музика, а именно процесите, техниките, структурата, които очертават и придават музикален смисъл на произведението му. Изпълнителят на устно предавана музика притежава по-малко или повече осъзнати съдържателни средства за музициране и ги използва в подходящи според него моменти от изпълнението си. Процесът

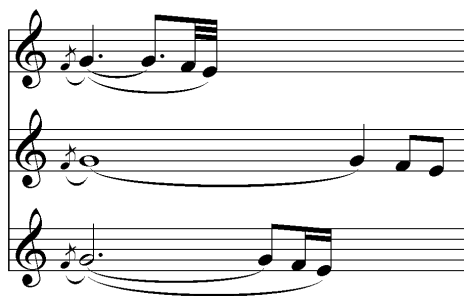
на създаването е едновременно и процес на изпълнение и тук писменото предаване е неналожително и дори ненужно в условията на устно-традиционната култура. В този смисъл полезен за настоящето изследване е предложеният от Едуард Алексеев възглед, че за да се достигне до съдържателната страна на мелодиката при традиционните култури, нотацията трябва да се стреми към обобщение на детайлите. Или – с неговите думи – да се постигне една *сумарна, интегративна нотация*.

*В стремеж да се постигне интегративност при изписването на орнаментални жестове е необходимо дескриптивното петолинейно писмо да даде пространство за инкрустиране на определени прескриптивни възможности. Тоест на първо място е нужно да се открие точно в кой от своите параметри петолинейната нотна система „изпуска“ да обхване целостта при процеса на орнаментиране.*

На този въпрос е посветен *вторият дял на Втора глава – „Проблеми на петолинейната нотация“*. В началото му се прави уговорката, че независимо от стремежа към адекватен метод за нотирание на орнаментацията в българската традиционна селска музика неизбежно ще присъства елемент на стабилизация. Но все пак тук се търси възможността фиксиращите качества на нотацията да бъдат отслабени и насочени не към крайния резултат, а към композиционно-импровизационните процеси на носителя, оформящи впоследствие крайния резултат.

Модерната петолинейна нотационна система работи на принципа на полагането на равно оразмерени клетки, които да служат като изходни точки на обвързване между изследваното и мерилото. Метрумът и ритъмът са разделени на равни абсолютни стойности, октавата е разделена на 12 равни полутона. Нещо повече, знанието на изследователя е толкова силно водено от приемането на системата като аксиоматична същност на музикалното движение, че впоследствие аналитичният подход за неговото разбиране е силно „пикселизиран“ и следователно винаги приблизително верен. И макар тази система да върши сравнително добра работа в предаването на информация на относително фиксирана музикална тъкан в западноевропейската композирана музика от последните столетия, то в полетата на големите музикални девиации – импровизацията – тя е доволно непригодна. Въпреки това записвачът е принуден да работи с нейните средства заради силно наложилата се практическа употреба на този метод на нотирание. Следователно дешифраторът с на-

влизането си в люлеещата се зона на орнамента, където „законите“ се изкривяват, трябва да търси заобиколни пътища, оставайки частично „верен“ на графично-визуалните знаци, разбираани от съвременно обучавания музикант. Едновременно с това би следвало да се търси по-обширен аналитичен подход, който ще даде пространство на импровизационната природа в музицирането да диша, вместо да бъде контролирана от решетка от равни стойности. В тази връзка в следващия *Трети дял „От „хронос протос“ към ‘зона на третиране’*“ се коментира един от основните проблеми при премодулиране на познатата нотационна система, и той е свързан с изписването на ритъма (който организира звуковисочините последователно във времето). Тук нотацията създава огромна пречка пред дешифратора. Нотното писмо, по начина, който го познаваме, е с линейни характеристики. Събитията се случват поредно отляво надясно в строг графично-хоризонтален ред, което не дава възможност на читателя да определя последователност на прочитане, ако иска да извлече заложената логика в нотното писмо. Линеарността на протичане на ритъма е много тясно свързана с различните проявления на орнаментацията. В общия случай на българската фолклорна орнаментика се забелязва почти стабилна последователност на тонови височини при изпълнението на различни орнаменти от един изпълнител, но именно ритъмът е музикалният елемент на орнамента, който се отличава със силна нефиксираност, т.е. вариационност. Всъщност точно концепцията за нестабилността на ритъма в сравнение с тоновия набор е в основата на методите за нотирание на орнаменти (и безмензурни мелодии) на Тодор Джиджев. Той забелязва, че макар в ритмично отношение нотациите на орнамента да са различни, есенциално те си приличат – дълъг тон, последван от един бърз мелизъм (нахшлаг):



Впоследствие Джиджев много логично извежда разбирането за „обобщен нотен запис“ и предлага едно сумирано нотиране, което обединява орнаменталната концепция за дълъг и няколко кратки тона. Иначе казано – вместо „хронос протосът“ на нотната система да бъде повтаряща се, циклична единица, каквато е метричният удар, той да бъде *единица от музикално движение, чиито вътрешни и външни времеви измерения да варират в зависимост от частните решения на интерпретатора-носител.*

*В дисертационния текст се предлага тази единица да бъде наричана „зона на третиране“, а този начин на записване – „зонална нотация“. В същността си идеята за нотация на настоящото изследване е подобна с тази на Джиджев – обобщено представяне на музикално събитие чрез нотния запис. В същото време обаче предлаганата в този труд концепция е коренно различна от тази на Джиджев: при големия ни учен нотният запис е дескриптивен, върху конкретно/конкретни изпълнение/изпълнения на даден орнамент. Докато предлаганата тук нотационна парадигма е прескриптивна и се опитва да изрази самата зона. В този случай разбирането за ритъм е насочено към обобщение на немусикалната зонална концепция на третиране на модела, който от своя страна провокира единственото по рода си орнаментално въплъщение.*

Важно е да се изтъкне, че зоната на третиране е недействителен музикален елемент, който съществува единствено мисловно-концептуално в съзнанието на импровизиращия изпълнител и следва и нотацията да го изрази най-адекватно. С други думи, писмото в някои аспекти трябва, доколкото е възможно, да се отдели от идеята за линейно-последователно представяне на звук и да се съсредоточи към обобщаване на идеите в зоната на съответните специфики на конкретния орнамент.

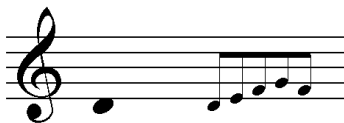
Преосмислянето на нотирането на ритъма в условията на зонална нотация може да бъде аргументирано и през интонационното измерение на музикалния текст. *Четвъртият дял на Втората глава – „Паралел ‘зона-ритъм’ – ‘зона-интонация’“ – е посветен на този въпрос. Представата за многоосновността (възможността един тон да бъде част от повече от една редица) може да се приложи и към ритъма. Говорейки за двусложността на втория глас в някои фолклорни примери, Светла Абрашева (Светлана Захаријева) стига до извода, че регулярното и гъсто натрупване на два скачащи тона е по-разумно да бъде определено като зона, тъй като бързата смяна на*

интонационната крива на втория глас създава условия слушателят да приема тоновете като група, вместо като отделни явления. Така именно цикличността на ритъма е причината за Абрашева да обедини функционално различни тонове в двугласната песен. В условията на орнаментиране причините в същността си не са по-различни – бързото ритмично последование на няколко тона ги групира – в нашия случай – в зона на третиране.

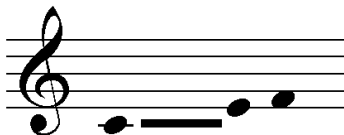
Така чрез методи, използвани за ладо-интонационни взаимоотношения, може да се сумират следните **качества на ритъма в зоналните условия на орнамента**: 1) избраният хронос протос не функционира с обичайните си фиксиращи качества и в тези условия е безполезен; 2) ритъмът е мобилна система в относителната фиксираност на зоната на третиране; 3) зоната се очертава от „ритмичен клъстер“ от музикални събития; 4) носещият тон е схематизиращ стълб/котва на зоналните процеси.

Конкретните предложения за графично изразяване на ритъма в зоналната нотация са представени в *Петия дял на Втора глава, озаглавен „Зонална нотация: общи положения при графичното изразение“*. При изразяване на зоната на третиране ритъмът също трябва графично да представлява „нещо зонално“. За целта се приемат следните положения при изписването:

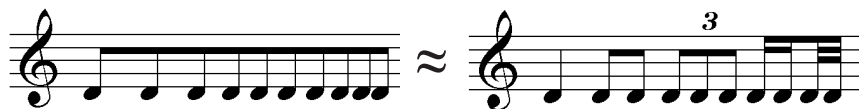
1. Да се запазят само нотните глави, но да се премахнат опашките. Изключение може да се допусне само при гъсто звучащи, бързи последования от тонове, където опашки ще служат по-скоро за индикиране на група, имаща общо музикално-фразировъчно движение. В този случай за допълнителна яснота могат да се използват по-малки нотни глави:



2. Главите да са само черни, за да не се допускат грешни третираня на бели ноти като цяла нотна трайност.
3. При относително задържане на тон, непосредствено след задържаната хоризонтална линия:



4. Визуалното разстояние между нотните глави да се третира пропорционално. Т.е. по-голямо отстояние между нотите е по-дълго време между тяхното възпроизвеждане и обратното:



Следващият *Шести дял от Втора глава – „Работа с единица време – зона“* – е посветен на най-важните характеристики на зоната, които в най-голяма степен отличават работата с нея от конвенционалното времево нотирание и от съответстващия му аналитичен подход. Централно по важност тук е разбирането за метамузикалната природа на зоната – предложените варианти за нотирание на ритъма с по-освободени графични знаци, както и третирането на физическото им отстояние на листа пропорционално са пряко следствие от нея. Нотацията пренебрегва фиксираното изразяване на времето между атаките на тоновете и го модифицира в относителна концепция за времевия интервал.

Но зоната не бива да се разглежда изцяло на метавремево равнище. Люлеенето на процесите в зоната на третиране е само концепция, която без физическото ѝ изпълнение е всъщност една нулева стойност. Зоналните принципи са значими единствено и само в контекста на чуваемото време. Това означава, че единственият начин да се достигне до изясняване на зоналните процеси при орнаментирането е чрез един от множеството фиксирани **чрез звукозапис** варианти на съответния орнамент. Затова работата на дешифратора по зоната е винаги в пряка референция с онова уникално интерпретаторско решение на изпълнителя в момента на аудиозапис. Не трябва и да се забравя, че есенциално двата процеса са различни: интерпретацията – протича във времето, зоната – е колекция от множество пътища, които водят към темпорално възпроизвеждане на един от тях чрез изпълнителя. Изследователят трябва да използва интерпретацията като карта, на която крайната точка е отбелязана, а подстъпите към нея предстои да се намерят. Освен това анализаторът трябва постоянно да отчита и пропорционалните взаимоотношения между *зоната* и нейното изпълнение на две нива: 1) микронивото на пропорционалност между обема на зоната (под което се разбира количеството от орнаментални жестове-събития, които обуславят дадената зона) и физическото ѝ превъплъщение в уникален орна-



мент; 2) макронивото на пропорционалност между обема на зоната и цялостната структура на песента. Така може да има зона с много разнородни интонационно-ритмични фигурации, които обаче не определят времетраенето на тяхната реализация. От друга страна, обемът от невремеви орнаментални събития и тяхното физическо изпълнение имат своето взаимоотношение с цялостната структура на песента. При всички случаи работата със *зона* трябва да е многомерна, защото това пряко ще се отрази на качествата на зоналната нотация.

Изследователят трябва да се стреми да разграничи разбирането за *интерпретация* и за *зона на третиране*, без обаче да ги поставя в конфликт. Разграничаването идва най-вече в съществуването и несъществуването на темпорални условия за звука. Зоналните процеси са мними и именно като такива трябва да се нотират – извън времето фиксиране. В същото време обаче зоната е неизменен служител на интерпретацията и следва винаги да е в общение с качествата и особеностите, които изпълнителят придава при възпроизвеждането на зоналните елементи. Това обяснява и недотам пълното освобождаване на *зоната на третиране* от времевата скала.

Последните два раздела на Втора глава правят опит за преосмисляне на нотацията по отношение на нейното функциониране като дескриптивна или прескриптивна. ***Седмият раздел на Втора глава „Прескриптивна преди дескриптивна нотация“*** се оттласква от представата, че за да предава своята музика, всяка култура е принудена да закрепни своите знания в някакъв „продукт“, форма, „композиция“. Ако за предаването им обаче се разчита само на външни музикални параметри (мелодия, ритъм, звук), то знанията за тази култура биха избледнели много бързо. Вътрешното за културата познание е гъвкаво, способно на множество метаморфози и тъкмо то е необходимо, за да бъдат подложени музикално-формиращите процеси на интерпретация. Тук дескриптивната нотация може да послужи само за отчитане на външните проявления на това дълбоко познание за съответната музикална култура и затова следва да остане на по-заден план в приоритетите на анализатора на орнаменти. Така прескриптивното писмо (което има много по-голяма условност в описване на музикалното действие) може да послужи именно за улавяне на тази вътрешно-музикална организация.

Метамузикалните процеси на орнаментирането са в случая реални носители на гореща информация и могат да оголят същността, която ги формира на процесуално равнище. *Зоната на третиране*

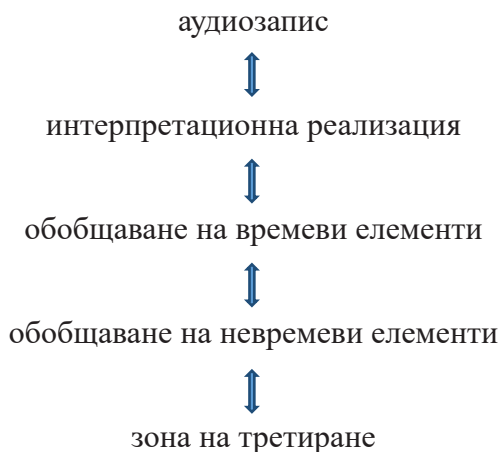
е есенциалното поле на формиране на звуковите елементи на орнамента. Лимитите на нотната система имат своята относителност и въпреки това цел на настоящата работа е независимо от някои ограничения да се структурира писмено иманентната логика на орнаментално-музикалния процес.

*Последният, осми дял на Втора глава – „Дешифриране на материала или на процеса ‘Прескриптивна дешифрация’“* съсредоточава вниманието върху някои параметри на предлагания тип дешифрация на орнаментални структури, които да допринесат за по-ясното разбиране на крайния резултат. В търсене на двигателя, стоящ зад чутото, дешифрацията ще се стреми да избегне представянето на различните изпълнителски решения като варианти и вместо това ще предложи комплект от елементи, които ще поемат по флуидна пътека към сонорно-физическо възпроизвеждане (*прескриптивност*). Този подход, макар и труден за постигане по отношение на музикалната тъкан, всъщност има своите паралели в науки, които са част от интердисциплинарната палитра на етномузикологията. *Също както антропологията в пътя си от емпирично-конкретното към теорията се стреми да обобщи социално-културни норми, така и този вид дешифриране на музика, към което в дисертацията се предлага оксиморонът „прескриптивна дешифрация“, се насочва към търсене на пораждащия принцип.*

Тъй като не съществуват вербално формирани концепции за зони на третиране у самите носители на традиционната селска българска музика, нито пък в етномузикологичната литература до момента има аналитични примери за описване на зоналния принцип, дешифраторът е принуден да работи само с вече формирани се конкретни варианти. Затова транскрипцията трябва да бъде опазена от едно основно свойство на аудиозаписа – фиксираността, възможността за безкрайна идентична повтораемост. На практика дешифраторът извършва един път назад от представения му в звукозаписа вариант към начина на неговото музикално-концептуално зараждане. За да се извърши този ретрограден моментум, изследователят трябва да приема интерпретаторските решения в една по-особена темпорална среда, нетипична за петолинейното нотно писмо. Същевременно не бива да се забравя, че зоната на орнаментално третиране е немусикално събитие.

Макар зоната да има времеви проявления, за сравнението на орнаментите все пак се вземат предвид извънремевите им качества.

При всички положения това са етапи на мислене, чиято функция е да поддържа идеята на дешифратора за обратното му движение в посока изясняване на състава на зоната:



В последната, **ТРЕТА ГЛАВА „АПРОБИРАНЕ НА ЗОНАЛНАТА НОТАЦИЯ КЪМ ПЕСЕННИ ПРИМЕРИ“** се пристъпва към практическото прилагане на изложените принципи на зоналната нотация върху примера на няколко песни. Използвани са записи от Музикалнофолклорния архив на Института за изследване на изкуствата към БАН, тъй като те са възможно най-близо до това, което може да се нарече „автентични звукови форми“. Наличието на аудио информация е от голямо значение за адекватен зонален анализ, защото по този начин изследователят може да „заобиколи“ (и в този смъсил да не бъде графично подвежан от съществуващите (ако са налични) **дескриптивни описания**. Изборът на анализирани песни е обусловен от мнението 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. Предложената в настоящия труд „**прескриптивна дешифриция**“ на импровизационните модели би могла обаче да бъде ползотворна при едно бъдещо нотирание в петолинейната система. В техническата работа по транскрибирането е използван и софтуер за аудио анализ и обработка. Предимства

на компютърния анализ в случая са: 1) точността при времевото измерване на реализацията на зоната в милисекунди (това е важно за опита за групиране на определени зони в зависимост от тяхната реализация); 2) възможността от генерирането на богата спектрална картина.

В анализа се приемат ясно формулираните от Тодор Джиджев условия при дешифриране на фонограми, а именно: да не се слушат откъси на забавена скорост; да не се отразяват в нотния запис тонове, които не се чуват ясно, но пък може да се видят в спектралния анализ<sup>1</sup>. Внимателно е подхождено и към възможността индивидуалният музикален слух на изследователя да доведе до графична „аберация“ спрямо чутия материал, което може да се приеме и като грешка на дешифратора. Но все пак основна цел на дешифрирането тук е *да се определят зоните на третиране в примерите и да се направи опит за извеждане на моделите на орнаментиране.*

По отношение на методологията на самия анализ е необходимо да се изтъкне опората му върху т.нар. от Тодор Джиджев „носещ тон“<sup>2</sup> на орнамента, с който зоната на третиране е пряко свързана във времевото си реализиране. Носещият тон функционира като котва, около която са струпани музикалните събития и именно тази гъстота от орнаментални жестове се приема като критерий за наличието на зона на третиране.

Като етапи на анализа, които не е задължително да бъдат провеждани в този ред, са изведени:

1. Темпорална нотация – грубо обобщение на мястото на поява и на вида на съдържащите се в песента орнаменти (под „темпорална нотация“ се разбира стандартно нотирание в петолинейната система)
2. Определяне на зони на третиране
3. Извеждане на модели
4. Нова реализация на песента (незадължителен)

В хода на анализите са представени и конкретни проявления на зоналната нотация (нотирание на орнаменталната концепция „извън

---

1 **Джиджев**, Тодор. Проблеми на метроритъма и структурата на песенния фолклор. БАН, 1981, с. 207.

2 *Форшлазите, нахшлазите и групетоподобните орнаменти, преобладаващи в народната ни музика, имат обикновено един тон, който е по-дълъг и им служи за основа. Разликите по нотирането на тези мелизми засягат най-вече определянето на трайността и мястото на този „носещ“ тон.* **Джиджев**, Тодор. Проблеми на метроритъма... София: БАН, 1981, с. 207.

времето“) в зависимост от частния случай на анализирания орнамент. Въпреки особеностите на зоналния тип анализ и начина му на нотиране, (темпорални) дешифриции, направени от наши учени, не са оставени встрани. В някои случаи те са използвани като пример за груба темпорална нотация в началния етап от зоналния анализ. Първите стъпки в тази аналитична работа са фокусирани върху песенни примери от Средна Западна България и Пиринската област – региони с особено характерни орнаментационни похвати като тресене, ацане и др.

Първите три раздела на Трета глава представят анализи на конкретни примери, като първоначално е разгледана *хороводната метризирана песен* „Море сви се оро“ от с. Трекляно, Кюстендилско (АИИИЗк МФА ЕС 40.02.02), записана от Елена Стоин през 1958 г., като в този раздел е представена по-конкретно и предлаганата в дисертационния труд зонална нотация.

Като първи етап от анализа от дисертанта е изготвена груба темпорална нотация на горния глас от първата от четирите фиксирани в звукозаписа строфи на песента. Следва пътят към разпознаването на орнаменталните моменти и като начало на анализа е изтъкнато наличието на няколко форшлага, които в следващите три строфи се явяват като разнообразни по вид и място на поява орнаментални зрънца. По пътя на темпоралната нотация и по метода на стилизацията (по Джуджев<sup>3</sup>) те се сумират в огрубена схема на поява и обобщен интонационно-ритмичен жест на орнаментите. Всъщност, песни от такъв тип повтарящо-строфична структура са може би най-подходящият пример към откриването на орнаментите. В такъв вид изпълнения ясно се различават видоизменените тонове. Освен това, фактът, че са изпълнявани от един интерпретатор – в случая певецът-водач на горния глас – демонстрира най-ясно неговите флуидни интерпретационни деформации на основната мелодична линия.

Втори етап от анализа е извличането на зоните на третиране – така се изясняват точните места на уникалното им изпълнителско възплъщение и се получава представа и за тяхното приблизително времетраене в схема на темпоралните реализации на зоните на третиране.

След това обобщената нотна картина на орнаментите от първия етап се съчетава с темпоралните реализации на зоните и в комбина-

---

3 Джуджев, Стоян. Българска народна музика, т. 1. Наука и изкуство, 1970, с. 372-377.

ция със спектралния анализ се стига до люлеещите се орнаментални концепции на зоните на третиране. Тук именно за пръв път в дисертацията се представя самата зонална нотация в нейната цялост.

Важна роля в този метод на дешифриране има двустранното взаимодействие между темпоралното и извън времевите концепции за орнамент, а от изключително значение е носещият тон. Той е атомът, около който гравитират два различни аспекта от зараждането на орнамента: времевият – времетраенето на интерпретацията на зоната, и извънвремевият – гравитационните сили за формирането на микро-орнаменталните явления.

Ако това се изпише с традиционните нотационни похвати, ще бъдат компрометирани няколко изконни за орнаментацията характеристики: 1. Ще се фиксират позициите на зоналното реализиране; 2. Ще се конкретизира видът орнамент (например в разглеждания пример употребата на форшлаг и на нахшлаг към един носещ тон в различните строфи е много непостоянна); 3. Ще се закрепят тоновете височини на орнамента. Очевидно е, че интерпретационният избор е флуиден и традиционното изписване в случая би вкарало четящия го в конкретика, вместо да освободи избора му на тон за форшлага и нахшлага.

*Всъщност употребата на зонална нотация е именно с цел избягване на тези проблеми, защото тя е извън времевата линия на музикалната интерпретация. За да бъде успешна концептуализацията на този процес, нотирането на зоната на третиране се постига:*

*1) чрез една аколада, състояща се (понякога) от две петолиния. Горният ред е една линия без ключ. Плътна черна нотна глава без опашка върху линията индикира носещия тон. Тъй като зоната е извън интерпретационното времетраене, нотната глава няма нужда от трайност. А наличието на черната нотна глава е необходимо и за разполагане на орнаменталните жестове в относително взаимоотношение спрямо носещия тон. В случая орнаментално събитие преди или след носещия тон.*

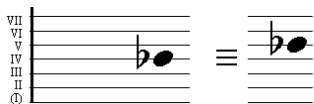


*2) За изписването на събитията, случващи се около носещия тон, се използва пропорционалният принцип: дали събитието е нотирано графически по-близо или по-далеч от черната нотна глава означава съответно по-бързо или по-бавно преминаване от съби-*

тието към носещия тон (или от носещия тон към събитието).



3) Долният ред от аколадата представлява поясняваща информация към горния ред (ако има нужда от такава). Пояснението се отнася изцяло към орнаменталното събитие, а не към носещия тон. Той е ясен и зададен от зоната за третиране и ако има нещо сигурно в зоналната нотация, то това е височината на носещия тон и неговото фиксирано времетраене, което може да бъде установено в условията на метроритмична музика или относително в безмензурна песен. Тъй като пояснителната информация е метаинформация, се изписва на седемлиние (!) с тясна скала, а понеже тя е крайно флуидна част от интерпретацията, нейните стойности ще бъдат свързани с математическия знак за еквивалентност ( $\equiv$ ). Всяка линия на седемлиннето представя една степен от лада.

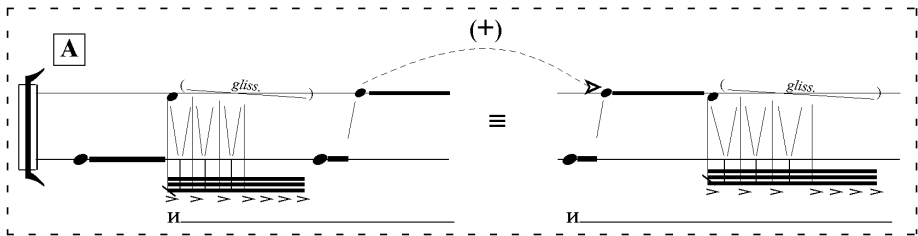


Разбира се, педантичното изпълнение на представените орнаментални концепции не е целта им. Нека не се забравя, че това са прескриптивни пояснения към дескриптивната нотация на песента. Но така представени, орнаментите имат два вида свобода: от една страна, на микрониво бъдещият интерпретатор е информиран за уникалните решения, които може да използва за тяхното ритмо-интонационно изпълнение; от друга, той е наясно с местата на появата на всеки модел и може евентуално да варира приложенията на модели към различни еднотипни зони.

На същия принцип – отчитане, схематизиране, оценяване на орнаменталния жест и изготвяне на модел – се разглеждат в представената метризирана хороводна песен повличания и провиквания, които се проявяват в различните й строфи. В края на раздела въз основа на изведените зони на третиране на орнаментите са представени няколко възможни варианта на следващи реализации на мелодията.

**Вторият раздел на Трета глава** прилага метода на зонална-

та нотация с предшестващия го анализ към *безмензурна песен „на ацане“* – „Мор фелинко“ (АИИИЗк МФА ИК 09.16.16), записана от Иван Качулев в Банско през 1956 г. Трудността при транскрибиране на песни „на ацане“ представляват особеностите фонизъм и техническото изпълнение на орнаментите. След представяне на темпорален нотен пример на двете строфи на песента се отбелязва, че ритмично нестабилните моменти в нея са именно когато този вид орнамент е приложен към дългия лежащ носещ тон. Впоследствие се разглеждат и сравняват всички пет орнаментални появи на ацане в песента, за да се изготви един общ модел. В зоналната нотация основният добавен елемент спрямо досега представените модели е прибавянето на втора линия над тази, на която се нотира жестът на орнаментата. С изписването на жеста на орнаментата на две линии горната линия индикира стабилната интонационна употреба на октавата спрямо носещия тон.



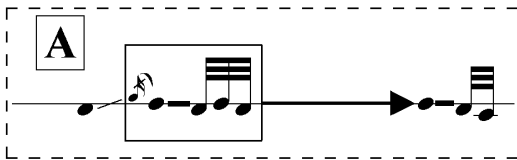
По отношение на останалите орнаментални похвати в песента се наблюдават вече отбелязаните в „Море сви се оро“ форшлази и нахшлази, затова техният модел на зонална нотация се запазва, като се променя единствено пояснителната информация за звуковисочинните параметри на орнаментата.

В края на раздела се обобщава, че по отношение на орнаментиката импровизационността в „Мор Фелинко“ не е толкова на макро-ниво, т.е. в избора на интерпретатора дали да приложи или не даден орнаментален модел, тъй като появата на зоните е силно фиксирана. По-скоро тук въображението и способностите на орнаментиращия певец се проявяват на микро-ниво на структурата на всеки отделен орнамент, в уелото комбинирание и удължаване на малките градивни елементи на орнаменталния жест, което в съчетание с безмензурното вибриране на цялостната структура на песента създава усещане за много подвижна, изменяща се и пълна с живот архитектурника.



*Третият раздел на Трета глава* представя апробирането на зоналната нотация върху две *песни на Марковски глас* - Два се орла на планина бия (АИИИЗк МФА ЕС 45.08.55) запис на Елена Стоин в с. Дяково от 1959, и Два се змея ю планина бият (АИИИЗк МФА ЕС 40.58.10) също запис на Елена Стоин в с. Копиловци от 1958. По отношение на този песенен жанр авторът на дисертацията избира да се ограничи в търсене на общ модел само на един от орнаменталните похвати – тресенето – и това определя и избора на анализирани песни. Тук орнаментът е този, който носи разнообразие в два случая при изпълнението: (1) вариране на монотонния тип мелодично и ритмично-речитативно изграждане на вътрешно микрониво в рамките на една песен и (2) нови интерпретационни решения на една песен, изпълнена от различни изпълнители.

За разлика от прецизното темпорално фиксиране на орнаментите от Елена Стоин в нейните дешифриции (за което тя самата пише, че дава само приблизителна представа за действителното изпълнение), целта на зоналната нотация е именно да се избегнат този род точни пропорционални отношения на ритъма. За да се отрази най-адекватно, т.е. най-освободено началното тресене на първата песен, е избран модел, който да описва тенденцията на леко удължени и няколко „надробени“ ритмични единици, кръжащи около носещия тон.



След проследяване на няколко проявления на тресенето в двете песни в темпорална нотация се пристъпва към неговото зонално нотирание, което е и обобщение на тяхното разнообразие и гъвкавост в цялото. Елегантността на зоналната система за нотация отнема вкочпването на изследователя в различните изпълнителски решения и така моделът на тресенето може еднакво удачно да се приложи и към двете песни. Големи са аналитичните възможности чрез зоната на третиране във връзка с модела на тресене в епическите песни. Те се изразяват не само по отношение на времетраенето на реализацията, но най-вече по отношение на комбинаториката на изграждащите елементи. Изпълнителите, владеещи добре тази техника, изглежда могат да водят този ограничен откъм съставни части орнамент в па-

литра от варианти. Основното предимство на изготвянето на модел в зонална нотация е относителното неограничаване на възможността за нови реализации.

Анализите и приложението на зоналния принцип на нотиране към представените тук песни следва да се разглеждат като първа стъпка в търсенето на най-пълно описание на орнаментален модел – пълна концепция за орнамент може да се изведе едва след сравняване на много негови реализации. Но предложените тук етапи на анализ на нивото на орнамента в песента следва да се приемат като задаване на посока. Разбира се, в нотирането на модели има още много пространство за изследване по отношение на микродетайлите и това е перспектива за бъдещи изследвания. Преди всичко обаче зоналната нотация е тип 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 във възможностите за тяхното описание от графичната система.

Същевременно направените в Трета глава анализи на песни и принципите на извеждане на орнаментационните модели чрез и във зоналната нотация дават сериозни аргументи за поставяне на основите на една нова класификация на орнаментите в българската традиционна музика. Нейните основания са представени в **четвъртия раздел на Трета глава, озаглавен „Подстъп към бъдеща класификация на орнаментите“**. Една такава класификация би могла успешно да бъде опряна на генерализиращия метод на класифициране на Николай Кауфман: разграничаване на орнаментите чрез сумиране на техни общи черти, обвързани пряко с музикалнодиалектния регион. Същевременно стремежът е да се избегне обособяването на групи от орнаменти по класификатори, заимствани от традицията на западноевропейската барокова музика (както е в класификацията на Александър Моцев).

Във връзка с идеята за бъдеща класификация на орнаментите е особено важно да се подчертае отново, че предложеният в дисертацията нотационен метод се стреми да достигне до модела на орнамента, т.е. до тези съзнателни и несъзнателни предварителни положения у изпълнителя, които той довежда или може да доведе до физическо оживяване. В същото време силните невремени характеристики на орнамента не бива да бъдат напълно пренебрегвани, тъй като те съдържат в себе си постоянен стремеж към реализация. Затова **за удачното групиране на орнаментални реализации трябва**

да бъдат използвани техните темпорални проявления, но винаги с отправен поглед и към извънвремевите събития на модела; това е едно постоянно двупосочно движение между време и извънвреме. Обединявайки двете посоки на класификация в цялото означава, че за класификатор ще бъде приета **концентрацията на орнаментални събития** (в модела) **за единица време** (в реализацията).

Поради това на този етап от изследването се предлага основното разделяне на орнаментите в българската традиционна музика в три големи групи (чиито възможности за вътрешни деления предстои да бъдат проучвани):

1. **Сонорни орнаменти.** Орнаменти, чието времетраене е в рамките на 0,500 секунди и които заради концентрирането на две различни музикални събития променят носещия тон повече сонорно/темброво, отколкото мелодически. Трудността за човешкото ухо понякога да разчлени тези мигновени орнаменти ги поставя в *почти* същата сфера като носещия тон. Така краткият времеви прозорец ги превръща в една звукова маса, качеството на орнаментирания тон, макар и едва забележимо, се променя.

2. **Фигурационни орнаменти.** Орнаменти с по-дълго времетраене (дължина над 2 сек.), които имат гъвкав и разгърнат интонационен профил.

3. **Сонорно-фигурационни орнаменти.** Орнаменти, които притежават и голяма времева продължителност, и голяма концентрация на събития. На този етап на изследване най-яркият пример е ацането, чието тремолоподобно движение е на твърде голям интервал – възходяща малка септима, твърде бързото редуване на чиито тонове създава впечатление за нов звук, почти нов тембър. Така едновременно се наблюдава фигурация на движението в продължителна времева реализация и в същото време това води до нов сонорен комплекс спрямо носещия тон.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕТО** обобщава резултатите на дисертационния труд и очертава заложените в него изследователски перспективи.

Макар никоя система да не е безпогрешна в основата си, тази тук би следвало най-удачно да се използва с подхода си към една страна на музицирането, която често е противоречлива – импровизацията. Има събития с по-силно фиксирани параметри, но има и такива, чиито нитове са отслабени. Те са на ръба да се разпаднат, но винаги се държат заедно. Проблемът за нотното изобразяване на

тази зависимост се освобождава чрез зоналната нотация, защото откъсваме концептуалния модел от темпоралните му проявления, които са цел на традиционната петлоинейна (със всичките ѝ недостатъци и уговорки) нотация. В този смисъл настоящият труд се стреми да представи един възможен изход в описанието им. Изходът може да не е точно в зоналната нотация, но тя от своя страна задава един сериозен въпрос, който е сравнително слабо засегнат в нашата етномузикология: следва ли освободеният начин на интерпретация да бъде потиснат от ограниченията на петолинейната нотна система? Всъщност зоналната нотация е отражение на начин на музикално мислене, който може да бъде приложен далеч отвъд орнаменталната практика. Смяя да си представя, че чрез него може да се освободи епичният речитатив от ритмизираната нотация, че чрез него могат да се потърсят зони не само от ритъм, но и от микрохроматични полета и др. Дори в рамките на орнаменталното може да се стигне до практически опити с народни музиканти и с не толкова запознати с фолклора ни певци и инструменталисти, в търсене на по-удачен и по-акуратен начин на предаване на орнаментално-импровизационната традиция, която под канона на академичното музикално-фолклорно образование малко по малко се изгубва и озападнява.

Поставените пред изследователя задачи в този труд водят до извода, че импровизационното начало е с прекалено висока степен на значимост за формирането на орнамента и затова то трябва да бъде взето предвид при писменото му предаване. Особеното в случая е дифузията темпорално-нетемпорално. Това обособява процеса на импровизация в две плоскости: 1) модел-концепция на орнамента и 2) реализация в изпълнението. Така нотацията на орнаментални структури следва да концентрира вниманието върху извънвремените аспекти на модела преди четящият да направи своя изпълнителски избор. От практическото прилагане на този метод на анализ върху песенни примери става ясно, че през зоната на третиране зоналната нотация би могла да донесе на учения една по-ясна представа на ниво орнаментална концепция.

Изследователските перспективи, които има пред приложението на зоналния тип нотация върху българската фолклорна музика са насочени в три направления:

1. Избистряне на модела на орнаментална концепция – за да се постигне по-пълна и по-акуратна картина, изследователят на орнаментални похвати следва да направи множество различни сравнения на един орнамент. Това е необходимо,

- тъй като нюансите, които всеки изпълнител придава на един модел може да се окажат и част от неговия състав.
2. Подстъп към теория на „лад в лада“ в микросредата на орнаменталния модел – в настоящия труд бе невъзможно да се разгледат всички страни на влияние на орнаменталното мислене. Според автора е по-важно да се подходи първоначално към разискване на въпросите около ритмичната нестабилност при орнаменталните структури, тъй като тя е с най-голямо значение при оформянето на уникалния им образ при реализация. Зоналните условия за орнамент обаче предоставят една нова възможност за преразглеждане на ладо-функционалните връзки между тоновете. Това задава изследователски потенциал в предположението, че тоновете, състоящи се в модела на даден орнамент променят своите взаимоотношения и живеят един „нов живот“ в микросистема, в която „тоничен център“ е носещият тон. Това от своя страна дава на носещите тонове в песента една двойствена функционалност в рамките на лада. Тук, както и при темпорално-нетемпоралното взаимоотношение, взаимодействието следва да се люлее между мобилно-ладовите качества на тонове на орнамента, носещия тон и тоновете на песента.
  3. Методи на класификация – разискването на изложените перспективи в точки едно и две би могло да доведе до една по-стройна и особена система на таксономия на орнаментите. В нея като белези биха могли да се заложат разнообразни комбинации между лабилно ритмичното и мобилно ладовото състояние на орнамента. На едно по-горно ниво това би могло да се разгледа в частните зонални реализации и в макроструктурата на песента.

Функцията на зоналната нотация е да даде хартиена плът на един катализатор на музикално съдържание. Така евентуалната полезност на настоящето изследване може да бъде за носител на българската музикална култура или за човек, който е сравнително запознат с особеностите на нашата музика, както и за музиканти, незапознати в детайли с българската традиционна орнаментика. Нееднократно беше подчертавано, че импровизационният тип музициране е ефимерен. От по-голямо значение е обаче доколко тази неуловимост парадоксално може да се култивира чрез аналитичен метод. Всичко в този труд е опит една изчезваща свобода на музи-

циране да бъде поставена под въпрос относно нейното разбиране и изписване, което може да даде тласък на едно здравословно съмнение за това какво разбираме под импровизационен тип музициране в традиционната българска песен и доколко то е все още запазено и живо.

## Приноси на дисертационния труд

**1. За първи път в българската етномузикология орнаментиката се разглежда като проблем на импровизационното музикално мислене.** Така отбелязаният от някои български учени импровизационен характер на орнаментирането се извежда концептуално и се вписва в предложеното разбиране за отношението между композиция и импровизация и ролята на нотацията в разграничаването им.

**2. Предложен е терминологичният израз „зона на третиране“** по отношение на такова метамузикално звено, в чиито граници изпълнителят прави избор от определен набор от музикални единици-концепции, които в следващ етап биха могли да се/ще се реализират в изпълнението. Зоната на третиране е разгледана в нейното отношение към 1) физическото възпроизвеждане на орнамента; 2) цялостната структура на песента.

**3. Разработен е нов метод на нотирание** на зоната на третиране, наречен „зонална нотация“. Методът разграничава: 1) темпоралното проявление на орнамента (изпълнението) и 2) извънвремето концептуализиране на изграждащите го елементи (модела), които са в константно двупосочно взаимоотношение чрез зоната на третиране.

**4. За първи път в българската етномузикология се прави опит да се нотира нетемпорален музикално-концептуален процес,** което от своя страна осъществява преход от дескриптивна към прескриптивна нотация в дешифрирането.

**5. Разработеният в дисертацията метод на зонална нотация има потенциала да бъде практически прилаган** както при нотното отразяване на образци от традиционната селска музика (и насочен към читатели, познаващи в по-голяма или по-малка степен нейното звучене), така и в съвременната композиторска парктика (насочен и към изпълнители, които нямат или имат бегла престава за характеристиките на българския музикален фолклор).

**6. Практическото прилагане на зоналната нотация към звукови примери** отвежда до преразглеждане на гравивните частици на орнаменти с противоречив строеж като ацане и граовско тресене.

**7. Предложена е база за нова класификация на орнаментите в българската традиционна селска музика**, разграничаваща групите орнаменти в зависимост от концентрацията на орнаментални събития (в модела-зона) за единица време (в реализацията).

### **Списък на публикациите по темата на дисертацията:**

**1. Керкелов, Петър.** Орнаментиката в българския песенен фолклор според различни изследователи. Класификационни перспективи. – В: *Българско музикознание*, XLI, No1, БАН, 2017, с. 103-116.

**2. Керкелов, Петър.** Нотацията в процесите на импровизация и композиция – разграничителен маркер или неизчерпана възможност (музикологични и етномузикологични аспекти). – В: *II. Научна конференция на докторанти с международно участие “Млад научен форум за музика и танц 2016”*. Резюмеа и CD с докладите. София: НБУ, 2017, с. 19 – 20, 02\_P\_Kerkelov\_2017.pdf.

**3. Керкелов, Петър.** Прескриптивна и дескриптивна нотация: възможности и ограничения. – В: *Българско музикознание, 2019*, приета за печат.

