

Семантика на музикално-изразните средства в Симфония на псалмите на Игор Стравински

Мариела Грозданова Фелбер

Abstract: Тук се изследва комплексът от различни изразни средства, включително реторичните фигури на Ренесанса и Барока в необароков контекст, в музиката на Симфония на псалмите.

Keywords: Stravinsky, Symphony of Psalms, music rhetorical figures, Neo-baroque

Стилистика

"Симфония на псалмите" се появява в 1930 г., като в подзаглавието ѝ пише: "Тази симфония е съчинена за слава на Бога и е посветена на Бостънския симфоничен оркестър по случай неговата 50-годишнина."

Едно заглавие, което шокира и поставя въпроси, привлича любопитството и в същото време подтиква към размисъл, събира различни, противоречиви същности и ги представя като едно цяло. Произведение, за което сякаш няма граници във времето; било то историческо или музикално, произведение, което събира много мигове от миналото, за да ги отпрати напред, във времето и по този начин да създаде своя история, защото тя, историята е "структура от безвременни мигове¹", мигове, които всеки творец подрежда по свой образ, за да придаде на произведението си неповторимост, да освободи себе си от знанието, което ни подвежда чрез своите схеми, "защото схемата е нова всяка следваща минута - изненадваща преценка на това, което сме били²", а "правилното действие е свобода от минало и бъдеще³."

В 1963 г. Стравински си спомня: "Идеята за "Симфония на псалмите" започна с традиционното предложение на издателя да напиша нещо популярно. Аз разбирам тази дума по моему, не в смисъла - да се приспособи към разбирането на публиката, а в смисъла - нещо, пораждащо всеобщо поклонение⁴".

И така, Стравински наистина стига до това, пораждащо всеобщо поклонение - псалм 150³ но как той мотивира своя избор: "спрях се на псалм 150 частично заради неговата популярност, като другата, по-съществената причина се заключава в моето

¹ Т. С. Елиът - цитат от "Четири квартета" 1936-1942, от сб. "Избрани стихове", С., "Народна култура", 1993, стр. 101.

² Ibid., 79.

³ Ibid., 92.

⁴ В книгата: "Dialogues and Diary", New York, 1963.

желание да възразя на многото композитори, които обезчестиха тези повелителни стихове и се възползваха от тях като повод за собствени лирико-сентиментални чувства⁵."

В неприкритото отрицателно отношение към чувствената интерпретация на текста се крие онзи бунт, който именно кара неobarока да потърси нов импулс в подредеността на Ренесансовата философия, във времето, когато сякаш господства мисълта и разума над афекта и екзалтацията, защото музикалната мисъл, както и ораторската е преодоляване на емоцията чрез съзнателното и насочване, продиктувано от определена цел и йерархията на действието. Творците на XX век са по-различни от творците през другите епохи с възможността да бъдат едновременно посредством творчеството си в различно време, според своето решение.

XX век също не поставя граници в мислите на хората, възможностите се ограничават единствено от преднамереността на избора, а това рефлектира във всеки по различен начин: "нова полифонична епоха"⁶, изразена не само в полифонична техника, съединяваща самостоятелни хоризонтални линии - гласове, които звучат заедно, но и в много по-широк смисъл. XX век събира в едно поезия и танц, музика и изображение, мисъл и действие. Но това, съвсем не е плод на "отчаяно търсене" или творческа "безпътница", това е многообразието, което звучи в едновременност, музиката, която рисува; танцът, който говори; философията, която създава поезия; архитектурата, обяснена чрез музикалност.

Не случайно художникът В. В. Кандински през 1910-12г. теоретично изгражда образа на едно "монументално изкуство"⁷, което търси изява в сценична композиция, съставена от:

1. музикално движение
2. живописно "движение"
3. движение на художествения танц⁸

Онова, което беше мечта на Вагнер в края на XIX век се преобразува по нов начин в началото на XX век. Макар и да изразява открито несъгласието си с Вагнер и неговия театър, Стравински все пак признава, че "ореолът на Gesamtkunstwerk е винаги жив.", а след това завършва лекцията си за "музикалния феномен" с думите на Верди: "Да се обърнем към старите майстори, това ще бъде прогрес"⁹.

"Но дори и при унищожението, при отхвърлянето на черти или страни от предходното познание, остават негови следи, негова съдържателност, въпреки очевидно пълното отхвърляне, изразено на повърхността - старото познание се преобразува, влива се вътрешно в контекста или поне в представите на новото познание, преминава в него, формира го"¹⁰."

В. Кандински търси музиката в живописата чрез "хармонията на цветовете", изследва движението на фигурите, открива символика в семантиката на формата и цвета, за да изведе мисълта, че "от характеристиките на нашата днешна хармония от само себе си

⁵ Игорь Стравинский - "Диалоги", Ленинград, "Музыка"; 1971, стр. 192.

⁶ Цитат по Ст. Георгиева - "Барок и неobarок", статия от сп. "Музикални хоризонти", бр. 13-14, 1986, стр. 62.

⁷ В. Кандинский - "О духовном в искусстве", М., "Архимед", 1992, стр. 95.

⁸ Ibid., 95.

⁹ Сб. "Въпроси на съвременното музиковедение", С., "Наука и изкуство", стр. 65.

¹⁰ Дим. Христов - "Към теоретичните основи на мелодиката", том III, С., "Музыка", 1988, стр. 9.

следва, че в наше време най-малко от когато и да е, е възможно да се изработи съвършено завършен теория, да се създаде конструиран генерал-бас на живописиста¹¹."

Творецът всеки път сам завършва теорията на своята композиция, всеки път прекращава схемата, за да сътвори нова, собствена система, като преодолява гравитацията на закона всеки път по различен начин.

Стравински приема традицията като "жив процес: ражда се, расте, достига зрелост и запада, но се случва и да се възроди. Тези стадии на израстване и спад са в противоречие със стадияте, на които съответства различно разбиране: истинската традиция живее в противоречието¹²".

Противоречивата, многозначна същност, събирането на разнородни елементи, части от различно познание, части от различна традиция и различно минало, това е същността на XX век, същност, която рефлектира в Стравински, отразява се и в "Симфония на псалмите" именно чрез взаимното проникване между инструментално и вокално, между музика и текст, между исторически различни жанрове и структурни елементи; в едно съжителстват псалм, симфония и fuga, сонатни принципи взаимодействат с вариантно-вариационни, линейност се противопоставя на хоризонтална организация и всичкото това изобилие от посоки, разпръснати в пространството се е събрало, за да предизвика мисълта на слушателя, изпълнителя и теоретика.

Прецизността, която Стравински отправя към "многогласието"¹³, е обърната и към самия него, към собствената му мисъл, за да открие в нея същественият извор на своето вдъхновение.

Следвайки собствената си творческа провокативност, Стравински не без горчивина споделя: "Отдавна опитът лично мене ме е научил, че всеки исторически факт, близък или отдалечен, може да бъде използван като стимул за творческия талант, но не и като познание, което би могло да отстрани трудностите¹⁴."

Става въпрос за време, когато композиторът обобщава своя минал опит, 1959 г., опит, който е извел на бил свят едно така многообразно, изпълнено с идеи творчество, определено от теоретиките като неокласицизъм или необарок, когато става дума за стилизация на художествено-естетически идеи от бахово и предбахово време.

Процесът на композиторското вникване в стилистика от друго време е изключително интересен за теоретиките-изследователи, защото тук съвсем не става дума за обикновено взимане или пък за плагиатство. Съвсем не! Явно сме поставени пред неимоверно интересно и дълбоко закономерно явление, което се обуславя от теоретико-интелектуалните интереси на времето и вероятно става дума за една обективна необходимост, осъществена в художествено-естетическо направление. В много отношения неокласицизмът представлява своеобразно въплъщение на науката за музикалната история, обобщена, преосмислена от позициите на съвременността и записана вместо с думи, с ноти. Той, неокласицизмът, осъществява нова "научно схема", според формулировката на Хегел, която се заключава в "единородното унищожаване и запазване на нещо"¹⁵, и тяхното композиционно подреждане в нова структура, съобразена с естетико-художествени

¹¹ Кандински, 86.

¹² И. Стравинский - "Диалоги", П., "Музика", 1971, стр. 219.

¹³ Ibid., 6.

¹⁴ И. Стравински - из "Музикална поетика", За музикалния феномен, "Въпроси на съвременното музикознание", София, "Наука и изкуство", 1969, стр. 55.

¹⁵ Дим. Христов - "От теоретичните основи на мелодиката" - том III, С., "Музика", 1988, стр. 8.

принципи, често пъти независими от изследваното време, а които са резултат от обобщена концепция и се определят от стила на автора. Такъв е и случаят в «Симфония на псалмите»; Използването на елементи от различни стилове — от архаиката, през барока до съвремеността, е основано на изумителна конструктивна логика, в резултат на индивидуалното за Стравински музикално-концептуално гледище.

Когато разглежда обкръжението си, творецът увеличава и своите възможности за избор; но това е само началото на съзиданието, защото да се сътвори от множество идеи един образ е също толкова трудно, колкото от една творческа идея, да се изградят множество варианти.

Стравински изследва непрекъснато себе си, целеустремено прониква в "разкъсаната мощ"¹⁶, които миналото ни доставя, не престава да търси аналогии, които чрез творческата си мисъл превръща в контрасти, процес, обхванал и "Симфония на псалмите". Тук се срещат епохи и стилове, преобразени от мисълта на един човек, на една личност, защото така тя, мисълта, разбира предизвикателството на своето съвремие. "Аз не живея нито в миналото, нито в бъдещето" – казва Стравински. "Аз съм в настоящето. За мен съществува само истината на нашия ден. На тази истина съм призван да служа и го правя с пълно съзнание"¹⁷.

Написана 12 години след "Симфония на псалмите", 1930, "Музикална поетика", 1942, съдържа в страниците си обобщение на предходния опит, по такъв начин, че съотнесена към "Симфония на псалмите", тя би могла да бъде цитирана почти изцяло. "Музикална поетика" представлява онова същностно, неизменно за Стравински, което макар и противоречиво на пръв поглед, в дълбочината си естествено произтича от един творчески мироглед, който макар и променлив, носи характерното съдържание на личността:

"Та нали не можем да си представим техника в изкуството, която да не е продиктувана от определена естетическа система, другояче казано, техника, изсмукана от пръстите. Още по-трудно е да си представим това, когато става дума за цяла група, за школа"¹⁸.

20-те години на XX век са период на усилено търсене за всички творци. Ето какво си спомня Стравински в един от диалозите с Робърт Крафт: "Ние всички изследваме и откриваме нова музика през двадесетте години, разбира се, ние я свързваме със самата традиция, която така усилено се мъчехме да надскочим десетилетие преди това"¹⁹.

"Музиката на Шьонберг, Берг и Веберн през 20-те години се считаше за непримиримо иконоборческа, а сега се установява, че тези композитори, както и аз, използваме музикалната форма "исторически". Но аз правех това открито, а те усърдно се маскираха. Вземете например Рондо от струнното Трио оп. 20 на Веберн; изключително интересна музика, но никой не я възприема като рондо"²⁰.

Сред многообразието от произведения, свързани с неокласическия "маниер"⁴ на композиране са балета "Целувката на феята", свързана с мелодиката на П. И. Чайковски,

¹⁶ Игор Стравински - "Музикална поетика", За музикалния феномен, от сп. "Ръководство на съвременното музикознание", С., "Наука и изкуство", 1969, стр. 54.

¹⁷ Игорь Стравинский - "Хроника моей жизни", М., "Музыка", 1963, стр. 240.

¹⁸ И. Стравински - "Хроника на моя живот", София, "Наука и изкуство", 1966, стр. 40.

¹⁹ История на музиката на XX век, сборник от статии, съст. Киприана Беливанова, София, "Музыка", 1986, стр. 371.

²⁰ И. Стравинский - "Диалоги", Л., "Музыка", 1971, стр. 278.

1928; Капричио за пиано и оркестър "в духа на Вебер", 1929; Симфония в До-мажор, 1938-1940, в стила на Й. Хайдн; Симфония в три части, близка до класическите традиции; операта "Похожденията на безпътния", по гравюра на английския художник от XVIII век - Хогарт, която по думите на композитора е била вдъхновена от операта "Така правят всички" на В. А. Моцарт, "Симфония на псалмите", 1930, заедно с Концерта за пиано и духови инструменти, операта-оратория "Едип цар", 1926-1927, цигулковият концерт, 1931, и концерта за камерен оркестър - "Дъмбъртън Оукс", 1937 -1938, принадлежат към поредицата творби, вдъхновени от бароквата музика, от Бах и Хендел.

Естетиката на неокласицизма е забележителна с качеството си да адаптира стилови характеристики на епоха историческо време към действителност, различна от тази, в която те са съществували естествено. Един от случаите на подобна адаптация е пунктираният ритъм от интродукцията в концерта за пиано; същият ритъм се явява и в кулминацията на двойната fuga, II част от "Симфония на псалмите".

Особеното величие, което пунктираният ритъм внушава с причината той да бъде наречен "царски" по времето на барока, и това Стравински особено добре усеща, ползвайки го като конструктивно средство не само в "Симфония на псалмите" и Концерта за пиано, но също и в балетите - "Аполон Мусагет", "Орфей", "Персефона".

Вариантната артикулация, в която една от възможностите е пунктираният ритъм, е известна в теорията на музикално-риторичните фигури като *emphasis*²¹ /гр.- изразителност, сила/. Отношението на Стравински към подобни стилистични особености е резултат от непрестанните търсения на неговия интелект. "Благодарение на стилизацията, интелектуалното начало изиграва по-голяма роля в творчеството на Стравински"²². "Това са думи на изследователя Юлиус Кон. "Стилизацията се явява за Стравински като средство за "отчуждение" и в същото време - средство, свързващо такава дистанция между произведение и слушател, каквато позволява да се възприема замисъла на автора не само емоционално, но и интелектуално"²³."

Стравински е изключително чувствителен към времето в неговите измерения - психологическо, историческо или онтологично. Той често се връща към темата за времето, а позицията на творец му помага да усети времето навсякъде и във всичко - от първия момент на вдъхновението, когато открива мотива в най-вярното пространствено измерение - неговото истинско темпо: "Съотношението между темпо и смисъл, за мен са първостепенен проблем в музикалния порядък, и докато не съм се уверил, че съм открил вярното темпо, аз не мога да съчетавам"²⁴ до мига, в който Стравински разкрива собствената си художествено-естетическа позиция: "Свързаната с онтологичното време музика, се владее от принципа на аналогията. Музиката, която се обявява привърженичка на психологическото време, работи охотно с контрасти. На тези два принципа /аналогията и контраста/, които владеят творческия процес, съответстват основните познания за разнообразието и единството"²⁵. "Да бъде "съвременен", да живее в настоящето, не само, защото "бъдещето никога не дава тази увереност в реалността, която получаваме от

²¹ Д. Кон - О двух фугах Стравинского, от сб. "Полифония", сост. К. Янж., М., "Музыка", 1975, стр. 185.

²² Ibid., 197.

²³ Ibid., 198.

²⁴ И. Стравински - "Диалоги", Й., 1971, стр. 193.

²⁵ И. Стравински - из "Музикална поетика", вж. в сб. "Въпроси на съвременното музикознание", С., Н. и изк., 1969, стр. 58.

настоящото²⁶ и не само, защото "което е могло да бъде и което е, сочат към един и същи край – в настоящето²⁷". Пътят, по който Стравински прониква в съвременния свят, е този на музиканта - изследовател, отношението му към всеки един детайл от минорното, вглеждането в особеностите на отдалечения от времето стил, изчерпването на неговата същности в крайна сметка, достигането до само един, определен елемент. Цялата енергия, която събира смисъла на предходното, се води и вдъхновява от законите на природата, а един от тях е, „че често пъти усещаме по-голяма близост към отдалечени поколения, отколкото към нашите непосредствени предшественици²⁸". "Естественият стремеж на човека да събере опита на отдалечено във времето знание, за да създаде структурата на собствената си мисъл - такъв е дълбокия стремеж на неокласиците. В този аспект Стравински е изследовател на музиката, който превръща крайния образ на своето търсене в музикална партитура.

Всичко ново, което абстрактно-обобщаващата му мисъл открива в пределите си, е път към смисъла, отправяне към непознатото, път, който винаги е нов, различен, понякога дори противоречив, тъй както е и самият Стравински. А. Шнитке оглавява една своя статия - "Парадоксалността, като черта на музикалната логика на Стравински²⁹", където казва следното: "на Стравински не трябва да се вярва, дори когато той пише Симфония в С, то всичко е насочено да компрометира до и до мажора". Каква чудесна находка в определянето на Стравински, колко ярко съответства тя на същността му. Парадоксът е част от всичко, най-красивите мисли са вътрешно борещи се, от древността насам; и ние приемаме като естествено нова, което се самоизключва, "самодостатъчното" - ще кажат философите, а това е така, защото живота ни повелява да бъдем съизмерими с него.

Един от тях /художниците/- В. Кандински, когато в 1910 година създава философско-естетическата основа на съвременния абстракционизъм, заявява следното: "Всяко произведение на изкуството е дете на своето време, но често то става майка на нашите чувства³⁰. Така всеки културен период създава свое собствено изкуство, което не може да бъде повторено. Стремехът да се вдъхне живот в художествените принципи на миналото може в най-добрия случай да създаде художествени произведения, подобни на мъртвородено дете. Ние не можем нито да чувстваме като древните гърци, нито да живеем в техния вътрешен живот. Така например, усилията да се приложат гръцките принципи в пластичното изкуство, могат да създадат само форми, сходни с гръцките, но самото произведение ще остане бездушно за всички времена. Такова подражание прилича на подражанието на маймуна. От външната страна движенията на маймуна са свършено сходни с човешките. Маймуната седи и държи пред себе си книга, прелиства я, прави замислено лице, но вътрешният смисъл на тези движения съвсем отсъства³¹". Едно изумително предизвикателство към времето се съдържа в думите на Кандински, тук се вплитат мислите, съмненията и надеждите на едно време, по начин, по който същите тези съмнения, опити и грешки откриваме в стиховете на Елиът, в партитурите на Стравински. Тази вътрешно провокираща енергия, ще събере музика, слово и история, защото: "Думите след изговарянето стигат до мълчанието. Само посредством формата, структура, думите и

²⁶ И. Стравински - "диалози", Й., 1971, стр. 225.

²⁷ Т. С. Елиът - Избрани стихове, С., 1993, стр. 69.

²⁸ М. Стравинский - Диалози, Л., "Музыка", 1971, стр. 238.

²⁹ И. Ф. Стравинский - Статии и материали, сост. Л. Дьякова, Москва, "Сов. композитор", 1973, стр. 397.

³⁰ В. Кандински - "О духовном в искусстве", №., 1992, стр. 10.

³¹ В. Кандински - "О духовном в искусстве" М., 1992, стр. 10.

музиката могат да достигнат покой така, като една китайска делва, постоянно се движи в своя покой³²."

Предизвикателството на времето е закодирано в "Симфония на псалмите", защото как иначе би могло да съществува единството от разнородни, компрометиращи се същности: псалм, симфония и танц, слово, мисъл и философия. Но това е възможно, защото: "Музиката е едно от най-високоорганизираните изкуства, подчиняващо се на закономерностите, регулиращи протичащите във времето процеси. В дълбоко закономерния характер на музиката се проявяват общи форми на логическото мислене, без които една идея не би могла да бъде реализирана. Закономерният и характер, трябва да бъде тълкуван в светлината на специфичните особености на изкуството и действащите в него принципи. Те имат исторически, релативен характер и се отличават от сравнително по-устойчивите закономерности в сферата на науката. Проявявайки се при различни историко-стилистични условия, закономерностите в музиката трябва да бъдат третираны не като веднъж завинаги установени норми, а като развиващи се тенденции³³."

Като резултат от високата структурна организация, в която е поставено музикалното време в "Симфония на псалмите", е възможно едновременно съществуване на различните историко-стилистични особености, без това да превръща композиторът - неокласик в един, "който ограбва своите предшественици и своите колеги, а след това аранжира заграбеното в нов "стил"³⁴."

Основа, която определя пространственото разположение на музикалната конструкция на произведението като цяло, е взаимодействието в което встъпват отделните компоненти на музикалната фактура, чиято полифоничност не се измерва само и единствено чрез полифоничната техника на фугата във втора част. Но тя, полифоничността, съизмерима с времето на музикалното протичане, представлява съединение в единство на историко-стилистични линии, идващи от различни посоки. Ето защо, разтварянето на една, така сложно съградена структура, крие в себе си възможности за представяне както на музикално-естетически осъзнатото, така и за достигане на онези мисловно-философски абстракции, които са битували само в подсъзнателните процеси. По повод "Симфония на псалмите" и възможността от съществуване на неосъзнати процеси, Стравински загатва: "При съчиняването на музиката аз не съм мислил за фригийски ладове, грегориански хорали, византизми, или за каквото и да било подобно, като разбира се, тяхното влияние е напълно вероятно, но това трябва да отбележат знаещите тези традиции³⁵."

Протичането на музикално-структурните линии във времето като физично измерение, създава необходимите условия за разгръщането на процесите, породени от взаимодействието между компонентите на фактурата и различните изразни средства, които се обединяват от стилово многостранната естетика на неокласицизма. По този път е необходимо това преднамерено търсене на импулси за ново развитие, именно връщайки се назад, към отдалечени със столетия времена? Ето как Стравински тълкува една от страните на сложния, нееднозначен отговор, що се отнася до един от компонентите на музикалната структура – хармонията: "В днешно време новаторството в областта на хармонията е изчерпало себе си. Като фактор в музикалната конструкция тя не дава нови възможности,

³² Т. С. Елиът, стр. 74.

³³ П. Стоянов - Музикален анализ, С., "Музика", 1993, стр. 12.

³⁴ И. Стравински - Диалози, стр. 277.

³⁵ Ibid., 238.

към които би могло да се прибегне. Съвременното ухо се нуждае от съвършено друг подход към музиката. За това интересите на днешното поколение са отправени към музиката до "века на хармонията". Ритъмът, ритмическата полифония, мелодическата или интервалната конструкция – това са елементите, които подлежат на разработка днес³⁶."

Вглеждането в компонентите, изграждащи музикалната конструкция в нейното последователно разчленяване на съставните ѝ елементи / често пъти противопоставени в своята разнородност, представляващи сами по себе си обобщена картина на много исторически натрупвания, конфронтиращи се, звучащи в дисонанс/, довежда до създаването на една нова реалност, чиято основа са аналозите, връзките, които многозначността открива в цялото, за да съществува формата. Всяко музикално произведение, в това число и "Симфония на псалмите", представлява вътрешно затворена, завършена музикална система, чието анализиране, разделянето ѝ на елементи, довежда до практическото и разграждане. Целта на настоящето изследване е - да проследи отделните елементи на конструкцията, назовавайки ги музикално-изразни средства, да проникне в скритите, често пъти дори неосъзнати процеси на музикалното осъществяване, които определят семантиката на всеки един компонент; да се опита да възпроизведе логическата връзка между тях, и така да създаде условия за ново теоретично познание.

Семантика на тематизма

В контекстът на бароковата доктрина за връзката между реторика и музика е причината която ме подтикна да вникна в някои, неизследвани още дълбини на музикалната мисловност в "Симфония на псалмите", от гледна точка на ораторското изкуство е фактът, че Стравински говори в диалозите си с Робърт Крафт за преднамереност в символиката на втора част - "обърната пирамида", както и за конкретност на някои от образите в трета част, а също и за повелителността като маниер в цялост.

Това представлява /псалмът/ обръната пирамида от фуги, започва с чисто инструментална fuga с ограничен диапазон, звучат само солиращите инструменти.

Ограничаването в дискантовия регистър определи новото в тази fuga³⁷, но използването само на флейти и обои се оказа най-сложният композиционен проблем³⁸."

Когато Стравински образно назовава конструкцията на формата "обръната пирамида", има предвид факта, че началото на фугата, в дискантов регистър, създава пространствена асоциация за връх на нещо. Визуално и акустически пред слушателя "пирамидата" е поставена от върха към основата, което е възможно единствено във въображението и партитурата.

Изследването на традициите и връзките в музиката, колкото и младо изкуство да е тя, и дори през погледа на едно произведение само, представлява почти безумен процес, поради невъзможността да се обхване познанието, не защото то е разпокъсано или прекалено противоречиво, не, защото нашата човешка възможност за проникване е ограничена по-скоро във времето, отколкото в пространството.

³⁶ Ibid.

³⁷ Е съвременната терминология - фугова експозиция.

³⁸ И. Стравинский - Диалози, Л., "Музыка", 1971, стр. 193.

"Трескавите усилия на историците да възкресят от материала на историческите факти духа и душата на отминали епохи, си остава в последна сметка опит с неподходящи средства. Защото носител на историческото познание остава нашето "аз", със своята обусловеност и ограниченост от времето, колкото и настойчиво да се опитваме да му наложим някаква привидна обективност. Ние никога няма да успеем да се освободим от критериите на собственото си време, и да се вживеем до такава степен във вътрешните предпоставки на отминалите епохи, че да можем наистина да мислим с техния ум и да чувстваме с тяхната душа. Напротив, с исторически те си представи и познавателни възможности ние оставаме плътно затворени в границите на нашата вътрешна структура, обусловена от обстоятелствата на времето³⁹."

Тези мисли са казани още през 1911 г., но какво им пречи да бъдат изречени и днес? И дали е въпрос на случайност, че в началото си XX век се обръща към Ренесанса, а Ренесанса към Античността. Човечеството от всички времена се е опитвало да проумее себе си, жадно за знание и по-добро съществуване, но в крайна сметка е оставало ограничено в себе си, в собствените си възможности и воля.

Но ето какво казва Фридрих Оберхофер за времето на Бах / което важи и за времето приблизително два века преди него, Бах /: "Музиката и реториката са принадлежали някога към седемте "Artes liberales". За да се достигне до съвършеното ораторско изкуство, трябва да се вземат под внимание различните учения и да се приложат познанията към тях. Така към реториката е принадлежало учението за изнамиране на материала - *inventio*; по-нататък учението за разчленяване на материята - *dispositio*; основа, което е украса на речта - *decoratio*, и накрая изкуството за изнасяне на лекции - *elocutio* или *pronuntiatio*. Всички тези учения са останали живи до времето на музикално-ораторското изкуство на барока, и в училището, което Бах е посещавал се е изучавала реторика в смисъла на античната традиция. Бах е бил обстойно запознат с античната реторика⁴⁰." Но така, както Бах е изучавал реторика, така и всички негови съвременници или предшественици, вероятно от средата на XV век до края на XVIII, тъй като трудът на Квинтилиан - "Institutio oratoria" / "Ораторското изкуство" / е преоткрит през 1416, а в края на XVIII век вече учението за реториката става толкова популярно, че естествено се развива, става съставна част от повечето философски, а също и педагогически системи."² Докато част от терминологията, както и основните идеи за реториката са станали част от композиционната техника дори до XIX век, то разбирането за реторическия израз е (бил) почти изцяло забравен. Едва в началото на XX век музикалните историци като Кречмар, Голдшмит, Шеринг, преоткриват важността на реториката като основа на естетическите и теоретични концепции на по-ранната музика. Една цяла дисциплина, която някога е била естествено присъща на всеки образован човек, е трябвало да бъде преоткрита през следващите десетилетия, и сега се разбира колко много западното изкуство зависи от теоретичните концепции, поне до началото на XIX век⁴¹."

Онова, което действително свързва Стравински с бароковите концепции за музиката е преднамереното рационално, професионално отношение към същността на творческия

³⁹ Вилхелм Форингер - "Проблеми на формата в поетиката", в кн. "Абстракция и чувстване", София, "Наука и изкуство", 1993, стр. 141.

⁴⁰ Фр. Оберхофер - "Пасионът на Й. С. Бах", Звукова живопис или вътрешно душевно изживяване, вж. ст. "Музикални хоризонти", бр. 7-8, 1991, стр. 97.

⁴¹ G. J. Buelow - Rhetoric and music, § 5: Conclusion, статията е в The New Grove Dictionary of Music and musicians, 1980, том 16, p. 802.

процес. Дори в една, наглед външна страна на нещата, като използването на латински език в "Симфония на псалмите", са заложени вероятно източниците на онова особено отношение, което бароковите композитори имат към текста, и което Стравински възплъщава в по-широк смисъл. Същият този факт /латинският/ език/ би могъл да се тълкува и като мисловността, които свързва музиката от XVI век и XVII с ораторското изкуство в древността. Защото всички концепции на бароковата естетика, чиято цел е била да се обоснове връзката между реторика и музика, произхождат в крайна сметка от науката за драматическите особености на латинския език и свързаните с това по-различни приложения на тази (същата) синтактика. Ето какво четем в учебник по латинска граматика от 1961 година: "Езикът има общи правила за строежа на изречението, за съгласуването на думите и за тяхното относително определено място в изречението. Художествената проза и поезията често си служат с по-различен ред на думите от обикновения, употребяват често повече думи за изразяване на едно понятие или мисъл, отколкото в обикновената реч, за да предадат мисълта по-живо и по-убедително. Често в това отношение се отива и по-далеч, като се правят неголеми отклонения от приетия синтактичен строеж на изречението. В синтаксиса се нарича „фигура“⁴², всеки обрат или израз, който се отклонява от традиционния ред на думите или има по-оригинален начин на изказване⁴³."

И малко по-нататък четем: "Реторическа фигура се нарича този израз, който е правилно построен като мисъл и като синтактично цяло, но се отклонява от обикновения начин на изразяване било по изобилието на думи, било по подреждането на думите. Тези фигури са най-чести"⁴⁴."

Онова, което е подтиквало голямо число теоретици на барока да създават своите учения в продължение на повече от два века: от Listenius, 1537; Burmeister, 1606; Lippius, 1612; Kircher, 1650; Dressler, 1563; Mattheson, 1739, и дори Forkel, 1788-1801 който смята, че "голяма част от важните знания, които първоначално са били свързани с музикалната реторика са вече загубени"⁴⁵, достига до Стравински по косвен път, ако се приеме, че теорията е предшествовала практиката на неговото творчество /на Стравински/, или по директен, непосредствен начин, ако сметнем, че музикалното творчество, което Стравински познава, е първопричината.

Но така или иначе, теорията и практиката са две страни на явлението, не само в барока. И тези две взаимодействащи си същности се отразяват една в друга, и ако приемем твърдението, че Стравински не е познавал музикално-теоретичните трудове от почти три века, поради факта, че в "Диалозите" не се споменава за тях, то не би могло да се оспори, че той, Стравински, е познавал изключително много музика /немска, френска, италианска и английска/ от това време, в които дълбоко същностните концепции за музикалната реторика са били неопровергаем факт и характерна особеност на стилистиката. Нещо повече: "Бароковият композитор е планирал афективното съдържание на всяка творба, или дял, или по-малка част от композицията с всичките способности на своя занаят, и той очаква отговорът на публиката да бъде базиран на същото рационално виждане, което той е вложил в творбата. Всички елементи на музиката - лад, ритъм, хармонична структура,

⁴² Думата "фигура" /figūra/ е латинска и означава външност, външен образ. Като технически термин в стилистиката означава: особен начин за свързване на думите в изречението.

⁴³ Р. Гандева - Латинска граматика, С., 1961, стр. 364.

⁴⁴ Ibid., 364.

⁴⁵ G. J. Buelow - Rhetoric and music, §5: Conclusion, The New Grove Dictionary of music and musicians, 1980, том 16, стр. 802.

тоналност, мелодически порядък, форма, инструментален тембър, и т. н., се интерпретирали обективно. Стилите, формите и композиционните техники на бароковата музика, следователно, са били резултат на тази концепция за афектите⁴⁶. "Отражението, което теорията на афектите дава в "Симфония на псалмите" се открива дори в първоначалния подход, за който Стравински споменава в диалозите си с Робърт Крафт. Мястото на зараждащата се идея, ново откриване, в което е началото, тук Стравински намира афективното, което казва: "аз знаех, че съм длъжен да го интерпретирам /150-ти псалм/ в повелителен маниер"⁴⁷. Ето откъде всъщност идва и първата фигура /вж. н. пр. 1/, подобно е отношението на Стравински, когато разказва за състоянието, обзело го при записването на първа част: "Първата част "Чуй молитвата ми, Господи!" беше съчинена в състояние на религиозен и музикален възторг"⁴⁸. В нея, както и в последната част, а също и във фугата властва маниера на повелителността. Това е вероятно онзи търсен афект, който по времето на барока е решавал крайния образ на творческата идея, и който в "Симфония на псалмите" има аналогично значение, защото: "Може ли да се каже едно и също нещо по няколко начина?", пита Стравински, след което сам си отговаря: "Във всеки случай аз не мога, и за мен единствено възможния начин не би бил достатъчно ясно отбелязан, дори и да е оцветен в синьо"⁴⁹. Повелителността, като основно афективно състояние, определя границите на музикалното съществуване извън конкретната образна обвързаност на съдържанието, за което Стравински споменава в "Диалозите": "Алегро в псалм 150 беше вдъхновено от видението за колесницата на пророк Илия, която се възнеса в небето /вж. н. пр. 2 /; никога по-рано не съм писал нещо толкова буквално, както триолите във валдхорните и рояла, внушаващи представата за коня и колесницата"⁵⁰.

Епизодите, в които според думите на самия Стравински, рисуват колесницата на Свети Илия / епизодите са два - вж.: т. 5 и т. 18 от трета част /, те са единствените чисто инструментални моменти, които представляват действителното начало и създават контраст, без да са свързани с предходното, и без да се променят съществено, освен това те, епизодите, трудно могат да се обяснят с бароковата доктрина: текст-музика.

В случая от решаващо значение е визуално-слуховата спонтанност на Стравински, насочена към съответния подобен отклик и от страна на слушателя, не става дума за обвързаност с музикално-реторичните фигури. По-скоро, Стравински използва момент на изненада, неочаквано хрумване, което макар и предварително показано, се появява на място и навреме. Подобни похвати са често срещани при добрите оратори, от тях се е ползвал и Бах, но с по-други средства. Ярка визуално-образна асоциация Стравински представя, когато говори за началото на трета част "Алилуя". "Думата Алилуя и до сега ми напомня търговецът, евреинът Гуриан, който живееше в Санкт-Петербург, в квартирата под нас; на големите религиозни празници, той разпъваше в своя хол палатка за молитви, и се обличаше в празнични дрехи. Тракането на чука при разпъването на палатката и мисълта за търговец-космополит, който възпроизвеждаше в санкт-петербургската квартира молитвите на своите предци в пустинята, ми правеше толкова дълбоко впечатление, както и моят собствен религиозен опит"⁵¹. Съвсем различно от бароковите образци, е "Алилуя" в тази,

⁴⁶ Ibid., 800.

⁴⁷ И. Стравинский - "Диалоги", Л., 1971, стр. 192.

⁴⁸ Ibid., 192.

⁴⁹ Ibid., 193.

⁵⁰ Ibid., 194.

⁵¹ Ibid., 194.

Н. пр. 1

[illegible]

Н. пр. 2

Fl. gr.

Oboi

Fag.

Cor.

Tr-ni

Fi-ne (basso)

Tuba

Timp.

Arpa

Piano 1

Piano 2

V.-C.

C.-B.

molto

molto

molto

marco. - siacc.

non appog.

ordinariamente

ben marcato

5

5

Н. пр. 2а

33

Fl. gr. 5 = Fl. picc.

Fl. picc.

Fl. gr.

Obol

C.I.

Fag.

Cor.

Tr-ba
picc. Ro

Tr-bo
Do

Tr-ni

Tr-ne
(basso)

eTuba

Timp.

Arpa

Piano 1

Piano 2

V.-C.

C.-B.

muta LAB in LAh

place

gliss.

B. & H. 16320

Различен е звука на "Алилуя" в "Симфония на псалмите"; колко земно е всичко, сякаш величието се изчерпва само с една дума, с един въпрос, но Стравински сам обяснява, защо толкова бавно и тихо е това "Алилуя":

"Отначало, докато не разбрах, че Бог не е задължително да се възхвалява в бързо темпо и във форте, така сякаш твърде често се среща указание "силно", аз мислех финалният химн в прекалено бърза пулсация. Това, в крайна сметка е въпрос на маниер⁵²."

Интимно, и в същото време възвишено, по-близо до страданието, но въпреки това, съдържащо в себе си смисъла на възхвалата, сякаш в друго превъплъщение, по-близо до кръста, отколкото до църквата.

Когато през февруари 1930, Стравински говори за все още ненаписаното си произведение, споделя: "Това ще бъде немногословно, концентрирано по смисъл произведение. Сега вече не се пишат разгърнати части. Пишат така, както и говорят: кратко и характерно / *typisch* /. Преди един век хората са имали повече време. Но ние живеем сега, и сме длъжни да се съобразяваме с това⁵³."

Може би това донякъде обяснява, защо "Алилуя" не е така блестяща и величествена както при Хендел, но съвсем не е ясно, как точно то отговаря на съвременния човек, по-близък до земното, отколкото до Бога, но все така преклонен пред духовността.

Когато се връщам пак към тези тактове, и се мъча да разгадая онова, което ги прави така съкровени и изпълнени със съдържание, се питам, дали това не е от смисъла на всеки един глас сам за себе си, в това, че сопрана, издигайки се в секунда нагоре, и баса, обхождайки "ла" отново в малка секунда, нагоре и хроматичен полутон надолу /вж. н. пр. 3/са сякаш едната страна на въпроса, а алта и тенора - другата /низходящо движение, пак на секунда, голяма и малка/. Това въпрос ли е или отговор? Кое надделява?

Когато Шютц или Бах задават въпрос, то те го правят, но сякаш в друго измерение, по-настойчиво, категорично /вж. н. пр. 4, 5/, разбира се контекста е друг - "Матеус пасион", но в крайна сметка това е въпрос - нали?

Ето какво пише Шайбе за музикално-реторичната фигура на въпроса: "Интерогацио /Шайбе/. Музикален въпрос, като мелодически край, или цял хармоничен пасаж, завършващ на възходяща секунда, или друг, по-широк възходящ интервал от предшестващи те го ноти или нота⁵⁴."

Да, в контекста на музикално-реторичната фигура "интерогацио", "Алилуя" наистина е по-скоро въпрос. Но, нека погледнем хронологично в процеса на изписването на партитурата. Стравински казва следното: "Когато първоначално избрах 150-ти псалм, аз вече имах музикална мисъл от вида на упоменатата ритмична фигура, но аз не можех да съчиня началото на тази част, докато не написах втората. Псалм 40-ти представлява молба за ново песнопение, което може би ще бъде дадено в нашите уста. Това песнопение се явява "Алилуя"⁵⁵."

В такъв случай именно "Алилуя" съдържа в себе си някои от отговорите, относно семантиката на тематичните елементи и отношението, което Стравински има към бароковата доктрина за музикално-реторичните фигури, доколкото тя /доктрината - е съставна част от цялостния облик на творбата и как точно, в каква степен именно тази

⁵² Ibid., 193.

⁵³ по И. Стравинский - Публицист и събеседник /ред.- сост. В. Варунц/, М., "Сов. композитор", 1988, стр. 95.

⁵⁴ Цитатът е по: G. J. Buelow - Rhetoric and music, §3: Musical figures., стр. 798.

⁵⁵ И. Стравинский - "Диалоги", Й., 1971, стр. 194.

доктрина би могла да отговори на естетическия и музиковедски въпрос за смисъла и неговото изпълняване в звук или образ. Има още една реплика на Стравински, която би могла да се тълкува през погледа на бароковата терминология. Когато става дума за

Н. пр. 3

III

Темпо $\text{♩} = 48$ (М.М.)

1

Fl. gr.

Fl. gr. (poi picc.)

Ob.

Cr. ingl.

Kag.

E.-Fag.

Cor. in Fa

Tr-ba
picc. Re

Tr-be
Do

Tr-bonif

Tr-bone bas.
e Tuba

Timp.

Gr. C.

Темпо $\text{♩} = 48$ (М.М.)

1

Sopr.

Alti

Ten.

Bassi

arpa

P. - f. 1. 2.

V. - Celli

C. - Bassi

Н. пр. 4 – текст

THE DISCIPLES

Interrogatio

Herr, bin ichs?
 Herr, bin ichs?
 Herr, bin ichs? bin ichs, bin
 Herr bin ichs, bin ichs, bin
 Herr, bin ichs, bin ichs,
 bin ichs, bin ichs, bin ichs?
 ichs, bin ichs, bin ichs?
 bin ichs, bin ichs?

Н. пр. 4

THE DISCIPLES Interrogatio

Herr, bin ichs? Herr, bin ichs?

Herr, bin ichs? — bin ichs, bin

Herr bin ichs, bin ichs, bin

Herr, bin ichs, bin ichs,

bin ichs, bin ichs, bin ichs?

ichs, bin ichs, bin ichs?

ichs, bin ichs, bin ichs?

bin ichs, bin ichs? —

структурата на втората част, той казва, че "Представлява обърната пирамида от фуги⁵⁶". Ето какво означава "фуга" в музикално-реторичната терминология: "Фуга реалис, "е една композиционна форма, в която един мелодически откъс на който и да е глас се повтаря от

⁵⁶ Ibid., 193.

останалите един подир друг в еднакво или подобно мелодическо протичане. Фигурата може да се употреби както в началото, така и в средата на композицията." С това всъщност се означава порядък, който днес наричаме имитация, имитационен строеж⁵⁷."

Когато Стравински назовава полифоничния строеж на инструменталното въздигане от втората част "Фуга", той наистина има това основание от гледна точка на барока, защото гласовете изпяват "мелодическият откъс" последователно, според формулировката за фуга реалис. След което се откриват, спират да свирят. Такова преминаване на гласовете един в друг, също е било означавано с отделна фигура: "Метабазис /по Шпайс/ или Трансгресус /по Бернхард/⁵⁸".

От позицията на фугата като самостоятелна форма, става дума за фугова експозиция със запазено противосложение, и така вече бароквата концепция е прехвърлена, следователно става дума за по-различна времева конструкция, за баховата фуга вероятно, но това твърдение много бързо се разпада, поради липсата на тоналното и функционално решение, което е в основата на баховата логика на строежа, останал е само скелета на

Н. пр. 5

The image shows a page from a musical score, numbered 19 at the top left. The tempo is marked 'Allegro'. The score is for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are in German: 'Herr, bin ich's, bin ich's, bin ich's, Herr, bin ich's, Herr, bin ich's?'. The piano part is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal parts enter in a staggered fashion, creating a polyphonic effect.

формата, формата "исторически"⁵⁹, както казва Стравински. Впечатляващо в интонационната картина на началото на II част в контраст с първа /Антитетон според Кирхер/ е засиленият хроматизъм в звученето. "Вие често свързвате "патоса" с хроматизма." – отбелязва Робърт Крафт, след което пита: Вие действително ли вярвате в тяхната изначална връзка?

Разбира се - не! отговаря Стравински, тази връзка изцяло е обвита с условности, подобни на тези, които са приети в "музика резервата"; художниците вярват не в

⁵⁷ Цитатът е по: Д. Христов - "Към теоретичните основи на мелодицата", том III, с., "Музика", 1988, стр. 115.

⁵⁸ G. J. Buelow - "Rhetoric and music; §5. Musical figures, p. 789.

⁵⁹ И. Стравинский - "Диалоги", М., 1971, стр. 278.

изначалните свойства, а в изкуството⁶⁰." Тук можем да я спрем, казвайки: да, наистина художника не вярва в изначалните свойства, защото те са неговото средство, благодарение на което той служи на по-висшата си вяра - изкуството.

Но, ето как продължава Стравински: "Независимо от това "хроматиката" и "патоса"⁶¹ са свързани помежду си, и първото използване на хроматизма в музиката, в "музика хроматика", е имало за своя цел промяната на ритъма, заради изразителността, тоест - патоса. Аз предпочитам да огранича приближаването до хроматиката и да я използвам в съчетание с диатониката. Но ние придобихме навика, да търсим нашия, следвагнеров хроматизъм в старинната музика, в резултат на което нейния контекст /на музиката/ силно се изменя⁶²." Хроматизмът притежава особена изразителна сила, ето как го определя Бурмайстер: "36. Патопоейа /по Бурмайстер/. Предвиждане на полутон извън хармонията или лада, за постигане на чувствено въздействие и изразяване на: скръб, печал, страх, ужас⁶³." "Много от музикалните фигури, особено тези, от по-ранни източници, като Бурмайстер, 1606, или Бернхард, са създадени при опити да се обясни или оправдае контрапунктична неточност. Независимо, че прозвучават не по правилата на контрапункта, такива пасажии са считани за подходящи, за да изразят афектната съдържателност на текста⁶⁴." В "Симфония на псалмите" подобна афектност на думите, изразена с хроматична ритмизирана постепенност Стравински ползва в трета част при текста:

"Laudate Eum,
secundum multitudinem magnitudinis ejus.
Laudate Eum in sono tubae,
laudate Eum."
//Хвалете го според голямото му величие,
Хвалете го с тръбен глас, хвалете го."
/вж Н. пр. 7/

В случая възходящата постепенна хроматика е израз на "повелителността", за които Стравински споменава, а освен това тембровата характеристика /хроматизма е в тромпет, валдхорни и английски рог/ подсказва непосредствена близост до текста:

"Хвалете го с тръбен глас" /Н. пр. 7/

Подобна звукова конкретност, макар и да не е строго регламентирана в учението за реториката и музиката, не е чужда на бароковото изкуство. За образността и символиката в хоралите на Бах, подробно и с примери разказва А. Швайцер в книгата си за Й. С. Бах.

"Истинското величие на Бах, казва А. Швайцер, се разкрива в един вид одухотворена музикална живопис, в която образите и сраженията се отнасят до думи и дела⁶⁵."

Отново, във връзка с тоновата живопис бих искала да спомена още един пример от "Симфония на псалмите", който би могъл да подкрепи тезата, че Стравински "вижда"

⁶⁰ Ibid., 238.

⁶¹ pathos (гр) = affectus. (лат.)

⁶² Ibid, 239.

⁶³ G. J. Buelow, Rhetoric and music, §3: Musical figures, p. 789.

⁶⁴ Ibid., 800.

⁶⁵ А. Швайцер - Й. С. Бах, "Образно и символично изображение", С., "Музика", 1981, стр. 380.

музиката или по-скоро следва текста в партитурата, и звуково-пространствено, и визуално - образно; това е в началото на трета част, при думите:

"Laudate, DOMINUM in sanctis Ejus.

Laudate Eum in firmamento virtutis Ejus."

"Хвалете Господа в светилището му,

Хвалете Го в крепостта на силата му." /вж. Н. пр. 8/

Става въпрос за партията на виолончели и контрабаси, които обхваща диапазон от три октави. Широките половини ноти, които са само три различни, но обхващат пространство, наподобяващо храм. /вж. Н. пр. 8/ Впечатление за недостатъчната крепост на силата създава друга една фигура, позната в барока като "Палиология" /вж. Н. пр. 8/. Какво представлява палиология? "Повторението на един, затворен в себе си мелодичен откъс, вътре в един и същ глас и на същата тонова височина може повече от веднъж да бъде повторен, може между повторенията да се поставят паузи, може да не се придържа строго към повторението⁶⁶." Техниката на повторението е обвързана с много изразителност, и това е добре познато в реториката. Ето как звучи една от фигурите на повторението: "7. Анадора. /гр. - издигане, подчертаване, лат. - repetitio/: Credunt improbis, credunt turbulentia, credunt suis. (Cicero, Phil. XII, 29) Вярват на божествата, вярват на смутителите, вярват на своите⁶⁷" или следната: "8. Епифора. /гр. - прибавка, "заключение", лат. - conversio/: Poenos populus Romanus iustitia vicit, liberalitate vicit." "Римският народ, картагенците със справедливостта си победи, със щедростта си победи⁶⁸." Ето и още една: "10. Епилалепса. /гр. - повторение/ -est aliquid, quod nobis non liceat, liceat illis. (Cic. De fin. II, 21, 68)/ "Има неща, които на нас не са позволени, позволени са на тях⁶⁹." И трите фигури на повторението са описани в теорията, за връзката между реторика и музика, защото е ясно, че един от законите, който помага на движението на мисълта, чрез преднамерено натрупване на една и съща дума се съдържа в принципа на повторението.

Подобен ефект ефект е добре познат и в изящните изкуства, и в архитектурата. "Формира се едно постоянно усилващо се движение, без цецури и акценти, и повторението няма друг смисъл, освен да придава потенциална безкрайност на отделния мотив⁷⁰. Безкрайната мелодия на линията витае пред зора на северния човек в неговата орнаментика - безкрайна линия, която не радва, а зашеметява и тласка към безволево

⁶⁶ Дим. Христов – "Към...", т. III, С., 1988, стр. 114.

⁶⁷ Р. Гандева - "Лат. грам.", С., 1961, стр. 368.

⁶⁸ Ibid., 368.

⁶⁹ Ibid., 369.

⁷⁰ Повторението е основата, базата, на самия принцип на имитация. Имитационната фактура, както е спомената по-горе, засяга един глас, но може да засяга и повече – и тогава символизмът на тази техника може да се прояви дори още по-видимо – например в жанра и техниката на фугата, на канона. Да повторим, означава да акцентираме на нещо, да го представим на вниманието на зрителя, защото искаме да подчертаем неговата важност. Това може да засяга символиката на "закон" представен в ноти, т.е. например канон. Виж например анализът към обширните "катехизисни" хорални прелюдии Dies Sind die heil'ge Zehn gebot BWV 678 или Vater Unser in Himmelsreich BWV 682 на Бах – и техните анализи в Леви, Сабин. "Някои типове формообразуващи функции на канона в хорални прелюдии на Бах – полифонични съображения". Сборник със статии - Академичен форум "Интегрална музикална теория". София: Национална музикална академия "Професор Панчо Владигеров", ISSN: 26830841. Анализът на първата пиеса е от стр. 205 и сл. стр. Втората пиеса е от същия източник, от стр. 211 и сл. стр.

себеотдаване. Затворим ли очи, след като сме съзерцавали северния орнамент, у нас остава да звучи самоусещането за безпътно, безкрайно движение⁷¹."

Н. пр. 7

42

Fl. gr.

Oboe

C. I.

Flg.

C-Flg.

Cor.

Tr-ba
dec. Re

Tr-be
Do

Tr-ni

Tr-ne
(basso)

Tuba

S.

A.

T.

B.

P.-f.

V.-c.

C.-B.

to E um in so (ho) no

ti tu di nem ma

ti tu di nem ma

to E um in so (ho) no

stim.

⁷¹ В. Форингер - "Проблеми на формата в готиката", С., "Наука и изкуство", 1993, стр. 176.

Н. пр. 7а

Fl. gr.

Oboe

C.I.

Fag.

C-Fag.

Cor.

Tr-ba
picc. Re

Tr-ba
Do

Tr-ni

Tr-ne
(basso)

Tuba

S.

A.

T.

B.

P-f.

V-C.

C-B.

tu - (hu) - bac, lau - da - te e - (ho) - um.

gni - tu - di - nis e - jus.

gni - tu - di - nis e - jus.

tu - (hu) - bac, lau - da - te e - (ho) - um.

Всяко повторение предполага натрупване на енергия, но когато повторението е продължително, вече създава усещането за безкрайност, която "не радва, а зашеметява и тласка към безволево себеотдаване", по думите на Вилхелм Форингер. Повелителността⁷², за която Стравински говори, като за първа своя идея и намерение да напише творба, пораждаща⁷³ поклонение, което представлява обобщения естетически смисъл на цялата "Симфония на псалмите", са в съответствие с всеки един елемент от партитурата, а повторението като начин на движение, придобива смисъл на всеобщ принцип в първа и трета част, и дори във втора, но в по-различен смисъл, този на фугата. В първата част повторението е буквално "на всяка крачка": от мотива с двете последователни терци /вж. н. пр. 9/, или дори в самото начало, ми-минорния акорд, който се повтаря шест пъти в едно и също оркестрово разположение, по еднакъв начин /вж. н. пр. 10/. Кулминацията в тази I част е също изградена като "зашеметяващо повторение" /вж. н. пр. 11/, пораждащо "безусловно себеотдаване".

Но тук може да се зададе въпросът - с какво първата част внушава своята строга повелителност, подобна на величествен храм. Както катедралата, така би трябвало да се разбира повелителността. "Готическото пространство е необузdana активност. То не настройва тържествено, не умиротворява, а завладява⁷⁴." Нека си спомним повелителността на минорния акорд в началото /вж. н. пр. 10/. "То посреща влизания не с кротки жестове, а го увеличава властно със себе си, с някаква мистична принуда, и обременената душа има чувство, че в безволево и подчинение я чака нечутото блаженство⁷⁵" - шестнадесетините, които чрез принудата на движението си "хващат" музиката /вж. н. пр. 10/ и я завладяват в цялата първа част, неизменния ритмически пулс, който стига до кулминация /вж. н. пр. 11/ и се връща към началото, отново обвит в повторемостта на остинатото. Дали в остинатостта се крие образната архаика, в която Стравински е "уличен", толкова силна и завладяваща, тя понася само безропотното подчинение на волята, движението и кръговрата? Естетическата обвързаност на семантиката в първата част е близка до света на Средновековието, ограничено в пространството, намерило своя изразност в изкуството, науката и религията, и устремило се към безкрайността в преднамерената повторност на елементите. Семантична многозначност обгръща "Симфония на псалмите" във всеки неин елемент и тя едва ли се изчерпва само с бароковата доктрина за афекта и символиката, или с конструкцията на двойната фуга, или с принципите на тематична разработъчност, идващи от сонатността. Не, тя е нещо много повече от всички елементи поотделно, защото ги събира в едно, прави от тях форма, задвижва ги в едно тяло. Пека вземем една фигура: "52. Ноема /по Бурмайстер/ - Чисто хомофонна част, обичайно консонанс в полифонична пиеса, за подчертаване на текста⁷⁶," тя не съществува просто като фигура /във втора част/, а оформя кулминационния дял, новото съединение на двете теми /вж. н. пр. 12/ в новите им варианти. Дори появата на точкуваните ритми /вж. отново н. пр. 12/ в случая би могла да се изтълкува в съгласие с бароковата семантика - Бах ползва точкуваните ритми в кулминациите на своя "Матеус пасион", драматизъм и трагичност изпълват музиката /вж. н. пр. 13, 14/.

⁷² И. Стравинский - "Диалоги", М., 1971, стр. 192.

⁷³ Ibid., 192.

⁷⁴ В. Форингер - "Проблеми на формата в готиката", С., "Наука и изкуство", 1993, стр. 176.

⁷⁵ Ibid., 244.

⁷⁶ G. J. Buelow - Ehetoric and music; §3. Musical figures , p. 799.

Н. пр. 8
28

Fl. 1st
Fl. 2nd
Fl. 3rd
Fl. 4th
Obol
Cl.
C-Bag.
Cor.
Tr-bo
Tr-ne
(basso)
S
A.
T.
B.
Arpa
Piano 1
Piano 2
V.-C.
C.-B.

DO . MI . NUM in san . ctis E . jus Lauda .
DO . MI . NUM in san . ctis E . jus Lauda .
DO . MI . NUM in san . ctis E . jus Lauda - to, lau . da . to E .
DO . MI . NUM in san . ctis E . jus Lauda - to, lau . da . to E .

8^o basso
8^o basso

Н. пр. 8а

Fl. gr. 1 2
 3 4
 Oboi 1 2
 3 4
 C. I.
 C-Flg.
 Cor. 1 2
 Tr-ba 1 2
 Do
 Tr-ne (basso)
 S.
 A.
 T.
 B.
 Arpa
 Piano I
 Piano II
 V.C.
 C.B.

te E um in fir. ma. men. to vir. tu. tis E. jus. DO. MI. NUM.
 te E um in fir. ma. men. to vir. tu. tis E. jus. DO. MI. NUM.
 um in fir. ma. men. to vir. tu. tis E. jus. Lauda. te DO. MI. NUM.
 um in fir. ma. men. to vir. tu. tis E. jus. Lauda. te DO. MI. NUM.

8^{va} basso
 8^{va} basso

Н. пр. 9

6

poco

p

Fl. gr.

poco

p

Obol.

p

V.-C.

C-B.

7

espressivo

mf

Obol.

p

C.I.

p

Fag.

p

8

7

mf cant.

A.

Au - ri - bus per - ci - po lac - ri - mas me -

Viol.

p

C-B.

H. np. 10

Tempo $\text{♩} = 92$ I Igor Stravinsk
1930

FLAUTI GRANDI

FLAUTO GRANDE
(poi PICCOLO)

OBOI

CORNO INGLESE

FAGOTTI

CONTRA FAGOTTO

CORNI FA

TROMBA PICCOLA RE

TROMBE DO

TROMBONI

TROMBONE (basso)

TUBA

TIMPANI

GRAN' CASA

Tempo $\text{♩} = 92$

CORO

SOPRANI

ALTI

TENORI

BASSI

ARPA

PIANOFORTI 1.2.

VIOLONCELLI

CONTRABASSI

Н. пр. 11

12

Fl. picc. *sta. rit.*

Fl. gr. *sta. rit.*

Tag. *sempre marcato*

O-Tag.

Cor. 1. & 2.

Tr-ba
picc. Re

Tr-to
Re

Tr-ne
(Basso)
e Tuba

S. *sta. rit.*

A. *sta. rit.*

T. *sta. rit.*

B. *sta. rit.*

Piano I *marcato*

Piano II *marcato*

V.-C.
Viol.

C.-B.
Viol.

Arco

Arco

me - i Re - mit - to mi - hi,

me - i Re - mit - to mi - hi,

me - i Re - mit - to mi - hi,

me - i Re - mit - to mi - hi,

Стравински изгражда кулминацията на втората част, благодарение на силата на контраста, породен от хомофонността и динамиката на точкувания ритъм, за да постави текста:

"Et immisit in os meos canticum novum,
carmen DEO nostro.
viderunt multi, viderunt et timerunt:
et sperabunt, sperabunt in DOMINO."

"И сложи в устата ми нова песен,
за хваление на нашия Бог.
Ще видят мнозина,
ще видят и ще се убоят,
и ще се уповават на Господа.

/вж. н. пр. 12/ в неговото най-вярно, от гледна точка на формата измерение: връзката между втора и трета част, и кулминация на втора. Същият епизод /вж. н. пр. 12/, би могъл да се представи като музикално-реторичната фигура "48. Антитетон. /по Кирхер/. Музикален контраст, който изразява противоположни и противоречиви същности, които се случват последователно или едновременно. Той може да се характеризира чрез: /1/ различни регистри в една вокална партия; /2/ контрастни тематични идеи в полифоничната тъкан; /3/ разнообразна музикална фактура и т. н.⁷⁷"

Антитетон, като съчетаване в едновременност на противоположни, взаимнодопълващи се в своето противоречие същности, може да се открие почти през цялото време в музикалната тъкан: в първата част навсякъде оркестърът е разделен на самостоятелни остинатни или мелодични линии, които се противопоставят в своите различия, но обединени от едновременното протичане; във втора част, от момента на встъпване на вокалната тема /вж. от т. 5 до края/ ; и в трета част всичко без инструменталните епизоди, тъй като те са единно, монолитно съставени, но контрастират с частта не в едновременност, а в последователност /това е първата форма на Антитетон/, защото контраста е един от законите на музикалното развитие. Специфични черти носи групата от музикално-реторични фигури Хипотипозис: "8. Хипотипозис /по Бурмайстер/. Този обширен клас от музикално-реторични фигури, с доста специфични наименования, служи за илюстриране на думите или поетичните идеи, и често подчертава изобразителната същност на текста. Реторическата терминология е по-точна, когато използва общия израз "мадригализъм" и "образно описание"⁷⁸. В този раздел от музикални фигури влиза Анабазисът. Какво представлява той? : "9. Анабазис /по Кирхер/. Формира се, когато вокалната партия или музикалният пасаж изобразяват "възкачване", "издигане", т. е. възходящо постепенно движение, което се подразбира от значението на текста"⁷⁹.

⁷⁷ Ibid., 799.

⁷⁸ Ibid., 798.

⁷⁹ Ibid.

Н. пр. 12

Fl. gr. 1

Oboe 1

Fl. 2

Clar. in F

Bassoon

Cor. Angl.

Tr. 1

Tr. 2

Tuba

Timpani

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Vocalist

14

14

Solo cant.

Vnla.

sf. marc.

f marc.

Et in-mi - sit in o - ra me - um

Н. пр. 12/a/

24

15

Fl. gr.

Oboe

Bag.

C-Bag.

Cor.

Tr-ba
picc. No

Tr-ba
No

Tr-al

Tr-no
(basso)
Tuba

S.

A.

T.

B.

V-C.

C-B.

can - ti - cum no - vum, car - men DE. O no - stro.

can - ti - cum no - vum, car - men DE. O no - stro.

can - ti - cum no - vum, car - men DE. O no - stro.

can - ti - cum no - vum, car - men DE. O no - stro.

f assai

15

H. pp. 13

66 Aria

(Chorus I)

Vla. d. g.
Cont. Org.

p e stacc.

3

5

7

Basso (Chorus I)

Komm,

Н. пр. 13 (продължение)

14
B. gib es im - mer her, komm, sü - - - Bes Kreuz, komm,

15
B. sü - - - Bes Kreuz, so will ich sa - gen, mein Je - su, gib es im - mer

17
B. her, komm, sü - Bes Kreuz, so will ich sa - gen, mein Je -

Стравински използва постепенно възходящо изкачване в диапазон дуодецима при думите "laudate DOMINUM, laudate Eum" /"Хвалете Господа, хвалете Го"/, вж. н. пр. 15; подобно мелодическо движение изобразява и думите: "in virtutibus Ejus" /"в могъщество му"/, вж. т. 7 от III част, този път диапазонът е увеличена кварта. Също в този клас фигури, влиза и: "41. Циркулацио /по Кирхер/. Музикалната фигура описва движение в кръг или обикаляне на определени ноти⁸⁰." Ето как изглежда "циркулацио" при Бах в канатата "Aus der Tiefe rufe ich" /От пропаст викам, Господи/.

⁸⁰ Ibid.

H. pp. 14

70 Aria

(Chorus 1)

Ob. d. caca.
Cont. Org.

stacc.

tr tr tr tr tr tr

4

6

8

Alto (Chorus 1)

Se -

p

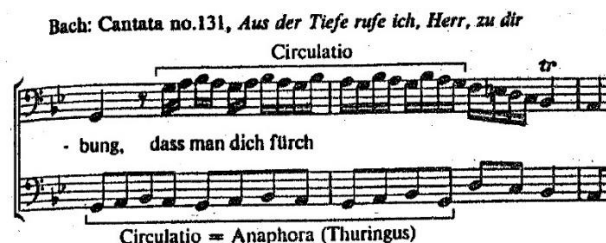
11

- het,

se-het, Je-sus hat die

[illegible]

Н. пр. 16



При Стравински подробно-кръгово движение съпровожда думите: "Laudate, laudate Eum" /"Хвалете, хвалете Го"/ - също и инструменталния съпровод в началото на III част, след "Алилуя" /вж. н. пр. 8/, края на фугата: "et sperabunt, sperabunt in Domino" /"И ще се уповават, ще се уповават на Господа"/, вж. т. 17 от III част - обои, виолончели и контрабаси. В случая повторението на едни и същи тонове в последователност: нагоре и надолу, винаги до една и съща точка, създава впечатление за безкрайност, вечното кръгово движение. Подобна изразителна сила има остинатото от ц. 22 на III част, до края. /вж. н. пр. - арфа и I, II пиано/. Също в тази група влиза и "фугата", но като музикално-реторична фигура, различна от фугата, като имитационно построение в границите на полифоничния строеж и също, различна от днешната терминология, означаваща с "фуга", музикална форма, съобразена с определени принципи на изграждане. "42. Фуга /по Кирхер/. е смисъла на "бягство", не на фугова имитация, а мелодическа фигура, илюстрираща бързо движение, спасяване, избягване и т. н.⁸¹"

В произведението на Кавалиери "Rappresentazione di Anima et di Corpo" /"Представяне на Душата и Тялото"/, думата "fugge" е изобразена по следния начин: вж. н. пр. 18. В "Симфония на псалмите" асоциация за бягство, спасение чрез бързо движение срещаме в I част, н.пр. 19, партията на обой, непрекъснатата пулсация в равномерно шестнадесетиново движение, за което вече споменах или края на I част, при думите: "gr̃ius quam abeam" /"първо да отдъхна"/, вж. партиите на I пиано, I обой, I и II фагот от т. 13.

В същия пример / 19/, ако погледнем партията на I обой, ще открием добре позната фигура на повторението - параномазия: "12. Параномазия /по Шайбе/. Повторение на музикалната мисъл от същата нота, но с ново развитие или с алтерации за подчертаване⁸²", подобна повторност с доразвиващ край се наблюдава няколкократно: вж. н. пр. 5 - партиите на обоите и английския рог, също и т. 13 - III и IV обой, английския рог, фаготите, арфата и I-во пиано. Вероятността да се откриват още музико-реторични фигури е в действителност много голяма. И това е така, защото Стравински е успял да вникне толкова дълбоко в същността на стила, че да го направи свое органично достояние.

Причината, поради която няма да се спра по-подробно на фигури като: passus dariusculus /твърда крачка/ или exclamatio, чиято разновидност е saltus duriusculus /дисонантен скок/ е, че те са вече сериозно изследвани от Ю. Кон в статията: "О двух фугах Стравинского"⁸³. Целта беше да се даде ново, неизследвано още познание за приложението на теорията на афекта и музикално-реторичните фигури в "Симфония на псалмите", не само във фугата, но и в останалите две части.

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid., 796.

⁸³ сб. "Полифония", ред. К. Южак, "Музика", 1975, стр.173-197.

H. mp. 17 /a/

58 **23** **24**

1. *p*

2. *p*

3. *p*

4. *p*

C.I. *p*

Tr-ba
pic. Re

1.

2.

3.

4.

Timp.

23 **24**

S. lau-da-te E-um in cym-balis ju-bi-la-ti-o-ni-bus.

A. lau-da-te E-um in cym-balis ju-bi-la-ti-o-ni-bus. *non cresc.* *poco sf/p*

T. lau-da-te E-um in cym-balis ju-bi-la-ti-o-ni-bus. *poco sf/p* Lau-

B. lau-da-te E-um in cym-balis ju-bi-la-ti-o-ni-bus. Lau-

Aspa

8

8

V.O.
dir. 23

60

26

Fl. gr.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523</

Н. пр.18

Cavalieri: Rappresentazione di Anima, et di Corpo

ANIMA

Fuga

И в края на тази глава, бях искала да се върна отново към текста, защото там, намират съответственост вдъхновените търсения на Стравински.

"Заклучителният хвалебен химн трябва да бъде като че ли низходящ от небесата /от т. 22 до края/, след изпълнението идва "умиротворение чрез хвалението" - такава бележка винаги ме поставя в безизходица. Мога да кажа само това, че "обличайки" тези финални думи от химна с музика, аз повече от всичко се замислях за звученето на слоговете и си разреших удоволствието да употребя прозодията по свое усмотрение. Омръзнах ми хората, които са убедени, че *Domini* е една дума, и че нейният смисъл се затъмнява от дъховете, които отбелязах /вж. н. пр. 20, 21/ по подобие на "Алилуя" в "Проповеди", и които на всеки напомнят за "Симфония на псалмите". Нима тези хора нищо не знаят за разделянето на думите в ранната полифонична музика?⁸⁴"

Всъщност, когато Стравински казва, че повече от всичко се замисля за звученето на слоговете, той има пред вид, думата като фонетична единица, той я изследва откъм нейната прозодия, поставя я в най-ярката ѝ светлина или просто я търси, изпробвайки различни варианти в нейната прозодичност. Това е едната страна на текста, спрямо текста. Втората посока е тази, чрез която Стравински осъществява думите "облича ги в ноти" - това е посоката, която следвам, разкривайки различните музикално-реторични фигури и тяхното място в партитурата. И третата страна е, която се отнася до изграждането на цялостната структура, когато текста, в неговата последователност, влияе върху движението на формата /напр. последователността на псалмите и смисловата връзка между тях – това важи за цялата "Симфония на псалмите", но същото движение може да се проследи във всяка една част поотделно. Съществува още една страна - това е образно-семантичната трактовка на текста, за която обаче може да говори само авторът, защото тя е лична и не подлежи на изследване или в най-добрия случай трудно би могла да бъде доказана, ако не съществува написано от автора за нея. На символиката в "Симфония на псалмите" Стравински подробно се спира, разказвайки за онзи смисъл, който текста трудно би ни подсказал /когато говори за "Алилуя", за колесницата на пророк Илия, за заключителния химн или за "обърнатата пирамида"/.

В главата "За семантиката на тематизма в контекста на бароковото учение за афектите и връзката между реторика и музика" ме интересуваше преди всичко онова, което Стравински не споменава, защото то не е така образно-конкретно и съществена вероятност

⁸⁴ И. Стравинский - "Диалоги", Л., 1971, стр. 194.

Н. пр. 19

6

poco

p

poco

p

poco

p

Obol

6

V.C.

C.B.

7

espressivo

mf

Obol

8

C.I.

p

Fag.

p

7

mf cant.

A.

Au - ri - bus per - ci - pe ius - ri - mas me -

Unis.

V.C.

p

C.B.

Bachulines

да е в известна степен дори неосъзнато, тъй като е плод на онези невидими връзки, които Стравински, чрез "Симфония на псалмите" осъществява с мисловността на барока.

Двусмислието, или по-скоро многосмислието, което Стравински така ценя, въпреки всичките си конкретни и категорични отговори, всъщност е решението на всички въпроси, които "Симфония на псалмите" поставя.

Семантиката на тематичните елементи /отделни ходове, мотиви, повторени построения, самостоятелни линии, музикално- реторични фигури и т. н./, не се изчерпва само и единствено с бароквата доктрина за афекта и неговото осъществяване чрез музикално-реторичните фигури. И, дори изграждайки хипотезата, че афекта съществува в повелителността, а текста се осъществява, благодарение на подреждането на музикално-реторичните фигури, осъзнавам, че това е възможно, но при уговорката, че това е само едната страни на нещата, само част от тях. Това не е само барок, дори не е само неокласицизъм, който "ограбва своите предшественици", не, тук става въпрос за преднамерена творческа воля, за съзидателна сила, която се намира единствено и само в индивидуалността, белегът, който отличава едно време от друго, или един творец от друг, в едно и също време. Стравински интерпретира барока така, както изследователя интерпретира теоретичната мисъл, съществувала преди него. Но за да достигне нивото на висшата мисловна абстрактност и да изгради собствени хипотези, изследователя трябва първо да вникне, да събере всичко основа, до което успее благодарение на времето и случайността да се добере, т. е., да се "вчувства"⁸⁵ в епохата, времето, проблемите, доколкото собствената интуиция му позволява. Ето това прави Стравински, той се "вчувства" в барока, благодарение на силната си творческа интуиция и воля, той интерпретира съответствено с дълбочината на собственото си вникване, в същността на епохата и нейната мисловност. И от тази гледна точка, Стравински се ползва от правилата и законите на музикалната реторика, давайки им собствена, личностна интерпретация. Той успява да проникне в основа, което е същността на барока, в неговата естетическа първопричинност, но това не създава граници, по-скоро ги отваря. В музикално-изразния си език, който е в действителност сложна, разнородно-определена, но в крайна сметка личностна, индивидуална творческа система, той се ползва от всичко, което неговото съзнание или дори подсъзнание отсява от миналото. И дори, когато Стравински конкретно, и с присъщата му категоричност назовава своята идея или просто подбуда, то той прави много повече, събирайки и подреждайки елементите в определен ред.

Музикално-пространствена архитектоника

"Пространственото разполагане на звуковия материал се осъществява чрез хоризонтал и вертикал. Тези две измерения съществуват не във физическото, а в музикалното пространство. Поради това към тях не са в сила величините на точните науки, които могат да установят количествените им страни⁸⁶."

Когато поглеждам в творчеството на Стравински, дори само в едно произведение - "Симфония на псалмите", става ясно, че неговата музика съществува в собствено измерение, в което има посоки, условно наречени - "хоризонтал" и "вертикал", и това е така, защото трудно биха могли да се употребят термините - "полифония" и "хармония", поради факта, че съдържанието, вложено в тях ги променя. Когато Стравински споменава "хармония", той прави уговорката, че за него тя има ново значение, "без връзка с

⁸⁵ Терминът е на Вилхелм Форингер.

⁸⁶ П. Стоянов - "Музикален анализ", С., "Музика", 1993, стр. 17

отношението между акордите⁸⁷", а когато става дума за "полифония", той има пред вид - "чистия контрапункт преди епохата на Бах⁸⁸".

Всъщност, целта на главата "Музикално-пространствена архитектура" е да изследва компонентите, наречени - музикално-изразни средства, извън времето на протичането им и по този начин да очертае една от страните на общия анализ - конструктивната, т.е. - подреждането в определен ред, който произтича от партитурата, но съществува извън музиката и е резултат по-скоро на абстракция, отколкото на слушане.

Стравински казва: "за да достигне музиката до публиката, трябва "да се подчертае" встъпването на различните инструменти, "да има луфт"/дихание/ между фразите, особено старателно да се изработи интонацията, инструменталната прозодия, акцентуацията, с една дума - да се въведе ред и дисциплина в чисто звуковия план, нещо, което аз винаги предпочитам пред емоционалните елементи⁸⁹". Когато в "Хроника на моя живот" Стравински споделя мислите си, той има предвид "Октет за духови", 1923, но когато говори за "Един - цар", 1928, той отново се връща към идеята за реда: "Необходимостта от ограничения и доброволно приета съдържаност се корени дълбоко в самата ни природа и се отнася не само към областта на изкуството, но и към всички съзнателни прояви на човешка дейност. Това е нуждата от ред, без който не може да бъде създадено нищо ново, и с изчезването на който всичко се разпада на части. А всеки ред изисква принуда⁹⁰". Става ясно, че Стравински непрекъснато подчинява себе си на някакъв ред, който всеки път съзнателно търси, но също така е ясно, че този ред е всеки път различен:

"Работата на композитора, казва Стравински, това е процес на възприятието, а не на осмислянето. Той взема, избира, комбинира, но до края не си дава сметка за това, което, чрез мислите с различен произход и значение, възниква в неговите творби. Всичко, което той знае и което го интересува, това е, да улови очертанията на формата, тъй като формата - това е всичко⁹¹". Какъв е смисълът да се прави подобно разграничаване в последователността на елементите? Вероятно това е единственият начин да се разпознае редът в "Симфония на псалмите". В последователността на отделните елементи именно се крие същността на структурата. "Формата," казва Стравински, "това е всичко".

"Преклони се пред формата, пише Оскар Уайлд, и за теб няма да има скрита тайна в изкуството⁹²".³ Но какво е същност това? Възможно ли е да съществува чиста, неизменна, статична форма? - не! Формата "исторически"⁹³, както Стравински я нарича, не означава да се вземе готова конструкция и само да се "напъха" в нея музика, но със сигурност означава да се вземат определени елементи и да се поставят в ред, подчинен на съзидателната воля. Но как може да стане "разграждането" на партитурата на нейните елементи: "В основата на музикалната форма действат две противоположни, но взаимно допълващи се и уравновесяващи се тенденции: процесуалната /свързана с непрекъснатостта на развитието/ и конструктивната, която намира израз в разчленяването, в необходимостта от прекъсване на течението. Разделението отразява закономерния характер в организацията на музикалната форма, реда и разположението на елементите в

⁸⁷ "История на музиката на XX век", С., "Музика", 1986, стр. 366.

⁸⁸ Перифраза на думите на Стравински.

⁸⁹ И. Стравински - "Хроника на моя живот", С., "Наука и изкуство", 1966, стр. 111.

⁹⁰ Ibid., 127.

⁹¹ И. Стравинский - "Диалоги", Л., "Музыка", 1971, стр. 216.

⁹² О. Уайлд - Афоризми.

⁹³ И. Стравинский - "Диалоги", Л., "Музыка", 1971, стр. 13, 36.

нея, съотношението им, общата логика. Разчленението създава конструктивна прегледност, без която възприемането и осмислянето на музикалното цяло е невъзможно⁹⁴."

При Стравински музикалният дъх /цезурата/ е изключително важен : "Моят първи звуков образ, казва композиторият, беше мъжки хор и *orchestre d'harmonie* /оркестър от духови инструменти/. За миг аз помислих и за орган, но аз не обичам органовото *legato sostenuto* и смесването на октавите а също и това, че този инструмент никога не диша. Диханието на духовите инструменти е главното, което ме привлича в тях⁹⁵."

Действително Стравински непрекъснато изписва в партитурата цезури /вж. н. пр. 20/, нещо повече, той дори говори за "инструментална прозодия"⁹⁶.

Така, в първия случай, за ясното оформяне на мотива еднакво важни са повторността и цезурите, които много често са паузи; докато при втория, за изграждането на "инструменталната прозодия" решаваща е "акцентуализация". Кое е това, което за Стравински е решаващо при определянето на формата, и от тук, за общата организация на произведението? Отговорът намирам в "Музикална поетика", 1952,:

"Една тонална или полярна система ни е дадена, само за да достигнем до известен ред, т. е., окончателно до една форма, в която се осъществява творческото усилие⁹⁷."

Стравински изгражда собствена терминология, такава, каквато съответства на неговата творческа същност, и понеже интересът е - да се обясни една цялостна структура, трябва, необходимо е да се докоснем до това, което сам авторът казва за своята тонална система, защото така ще се обясни мястото на отделните елементи в общата конструкция, ще се даде върната посока в проникването.

"Цялата музика, казва Стравински, е само поредица от напрежения, които се стремят към една определена точка на спокойствие. Това важи и за грегорианската мелодика, и за фугата на Бах, и за музиката на Брамс, и за тази на Дебюси. Традиционната тонална музика задоволява само временно този главен закон за привличането, защото тя няма абсолютна стойност⁹⁸." Когато говори, Стравински постъпва така, както и когато пише музиката си - той търси, избира мислите и ги подчинява на определен ред, ред, който произхожда от самата същност на личността му. Ето защо, пътят към музиката му трябва да мине през думите, защото не е все едно какво точно ще разбираме, употребявайки едно или друго понятие, неволно внасяйки в него традиционно съдържание. Стравински не е традиционен, но не отрича традицията, а я подчинява на собствената си воля.

"Тоналността, в собствения смисъл на думата ни занимава по-малко, отколкото това, което би могло да се нарече полярност на тона, на един интервал или даже на един звуков комплекс. Полусът на тона представлява в известен смисъл оста на музиката."¹

От тук става ясно, как Стравински разбира организацията на своята тонална система, но ето как обяснява прекриването на границата на тоналността: "Тъй като цялата музика е само поредица от напрежения и успокояване, не трудно да се разбере, че приближаването и отдалечаването на полюсите на привличането определят в известен смисъл дишането на музиката. Тъй като нашите полюси на привличане не са в центъра на затворена система, каквато е тоналната система, ние можем да отидем до тях /полюсите/,

⁹⁴ П. Стоянов - "Музикален анализ", I част, С., "Музика", 1993, стр.159.

⁹⁵ И. Стравински - "Диалози", Л., "Музыка", 1971, стр. 194-195.

⁹⁶ Ibid., 48.

⁹⁷ И. Стравински - из "Музикална поетика", от сб. "Въпроси на съвременното музикознание", С., 1969, стр. 64.

⁹⁸ Ibid., 61.

без да е необходимо да се подчиним на протокола на тоналността. Защото ние не вярваме вече в абсолютната стойност на системата мажор-минор⁹⁹." И малко по-нататък четем следното: "Удареният върху пианото например акорд изисква поставяне в ред, чрез хроматично степенуване на цялата звукова стълба, достъпна на този инструмент. Този акорд ни принуждава към констатацията, че всички тези тонове се стремят към един център¹⁰⁰."

Ето как Стравински обяснява разтварянето на тоналните граници: "От момента, в който акордите престанаха да изпълняват само функциите, предписани им от тоналното свирене, и се освободиха от всяка принуда, за да станат нови същности, развитието завърши, тоналната система престана да съществува." Защо е необходимо това, толкова подробно изясняване на отношението на Стравински към тоналността? Защото това обяснява понякога "странното" подреждане на тоналностите или по-скоро на тоналните полюси и какво е значението, което би следвало да търсим в това.

"Ако някой би казал за моята музика, че е атонална, това би означавало, че аз съм станал глух за тоналността. Но възможно е, че аз се застоявам за по-късо или по-продължително време в строгия ред на тоналността, за да я напусна съзнателно и за да установя една друга¹⁰¹." Да, в "Симфония на псалмите", съществува застояване в определени тонални граници, което се подчинява на собствена логическа организация, т. е. на така обичания от Стравински ред, благодарение на който става възможно да се обясни появата на един или друг елемент.

Откъде всъщност произтича голямата семантична натовареност на акорда в ми-минор от първа част? Той е значим не защото се повтаря шест пъти в еднакво оркестрово разполагане, а той е повторен, защото е наситен със значение. "Един акорд, ударен върху пианото, казва Стравински, изисква поставяне в ред¹⁰²." Да, ето го и първоизточника на този ред в "Симфония на псалмите" - акорда в ми-минор, но това съвсем не означава, че сме в тоналността на ми-минор. Акорда съществува акустически, заявен и узаконен чрез тембъра на оркестровото раздаване, и това е началото, изходната точка. И ако този ми-минорен акорд представлява статичността на началото, то тази статичност веднага се разрушава от следващите я шестнадесетини, събрали в себе си тоналният, акустически код на развитието: мажорно-малкото четиризвучие от "си-бемол" и също мажорно-малкото четиризвучие от "сол", ако се тълкуват като доминантови четиризвучия вече очертават посоки съответно - "си-бемол" към "ми-бемол" /мажор, минор/, а "сол" към "до" /мажор, минор/. Това са "тоналните полюси" в "Симфония на псалмите", а съответно привличането, ту към единия, ту към другия представлява общата стратегия на разполагането, онова, което обобщено би могло да се подреди така: е - G c - es Es - C: I II III.

Това обобщено разполагане на тоналните полюси може да се именува "тонална архитектуроника" в "Симфония на псалмите", ако под архитектуроника разбираме "съразмерното разполагане¹⁰³", или дори "ос на произведението", в смисъла, който Стравински влага, говорейки за "полюс на тона" и "ос на музиката". Как би могло да се

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Ibid., 62.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Ibid., 61.

¹⁰³ Въпроси на съвременното музикознание, сб. статии, съст.: А. Лечев, М. Миладинова . О., "Наука и изкуство", 1969, стр.60.

тълкува подобно, сякаш "пълно разтваряне" на терцовата акордика, тази, която произлиза от акустическия ред на обертоновете - никакви терци на пръв поглед. Но можем ли да спрем законите на природата /в случая физиката/ ? - Разбира се - не! Именно в това се крие парадокса в музиката на Стравински. Той отправя своето предизвикателство към канона, не за да го отрече, а за да го потвърди, за да се убеди по-силно в неговата значимост. И понеже под акорд, в теорията все още разбираме - едновременно прозвучали тонове, ето какво споделя Стравински за консонанса и дисонанса: "Както речникът казва, консонансът е сливане на няколко тона в едно хармонично единство. Дисонансът произлиза от смущението на тази хармония, получило се чрез прибавянето на тонове, които ѝ са чужди. Трябва да се признае, че всичко това е неясно формулирано. Щом са появи в разговорната реч думата дисонанс, тя носи със себе си повея на греха.

Всичко това представлява един стил, в който употребата на дисонанса обуславя необходимостта от разрешение." Но дисонансът, казва Стравински, се е "еманципирал". Той не е вече закотвен в своята стара функция. Той стана нещо в себе си и се случва така, че той нищо не подготвя и нищо не предвещава. Следователно, дисонансът е толкова малък фактор за безредие, колкото консонансът - гаранция за сигурност¹⁰⁴. "Да, непрекъснато, слушайки музиката на Стравински се убеждавам във верността на думите. Всъщност, дисонансът така, както Стравински го определя, е решаващ за появата на "нова логика". "И тази логика ни отваря очите за богатства, чието съществуване ние не сме и подозирали¹⁰⁵." Оттук следва, че за Стравински акордът е вече фактор за определена логическа последователност, и това е стратегия, изразена чрез реда и в крайна сметка - творбата.

Защо е необходимо толкова подробно спиране върху семантиката на консонанса и дисонанса при Стравински? Защото това определя границите на една, може би най-решаваща страна за съществуването на музиката въобще - акустическата. Това е пункта, който може да ни отправи към законите на физиката и всички науки, чието изразно средство е математиката, но тук бих искала да се върна към първия цитат в тази трета глава, от който се разбира, че пространственото разполагане на музиката не се подчинява на "величините на точните науки¹⁰⁶", и това е така, защото не сме в състояние да уловим истинските параметри на музиката, които протичат във времето, а основа, което можем да прочетем в партитурата, често пъти подвежда, защото нашето съзнание е склонно да приема нещата конкретно. Един такт не измерва времето за своето протичане, и сам по себе си не означава нищо; същото е и с акорда, който затваря втората част и я насочва към третата.

Акордът, вертикалното съединение, за Стравински представлява стратегия, т. е. закон, който произтича от развитието, и в същото време го поражда, а след като може да предвещава "събитията", това означава, че със същата убедителност може и да ги обобщи /това е семантиката на "Allègia" звучаща в началото, средата и края. Колкото и дълбоко да навлезем в акордиката на "Симфония на псалмите" ще стане ясно, че това е смисъл, който предвещава, произхожда, обобщава и поради това не е еднозначен.

Но става дума за пространствената архитектура, и ако приемем, че хармонията, изразена чрез акорда, представлява вертикалната организация, то тогава полифонията би трябвало да изразява хоризонтала. Как полифонията присъства в "Симфония на псалмите", кои са нейните измерения? Разбира се, първо, за което човек се сеща това е -

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Ibid., 52.

фугата, с две теми, разположени последователно във времето, като втората е контрапункт на първата. Стравински говори за полифонията като за "чистия контрапункт преди епохата на Бах¹⁰⁷", следователно той разбира полифонията, преди всичко като съединение и противопоставяне, ако изходим от значението на думата "контрапункт". В такъв случай откриваме полифонията навсякъде, тъй като в същността си музиката на Стравински е противопоставяне в съединението. Оркестърът като изразно средство, предоставя неизброими възможности за съединение и противопоставяне, възможности, които Стравински непрекъснато изследва, търси и открива; и когато инструментите не достигат, той взема и човешките гласове, не само за да обогати средствата, но и да ги представи /гласовете и инструментите/ в тяхното противопоставяне като равностойни съперници. "...мислех за звуковия материал, от който трябва да изградя своето здание. Аз смятах, че симфонията трябва да бъде произведение с голямо контрапунктично развитие, за което е необходимо да се разширят средствата, с които бих могъл да разполагам. В резултат на това се спрях на хоров и инструментален ансамбъл, в който тия два елемента биха били равностойни и нито един не ще доминира над другия¹⁰⁸. " Разбира се, че полифонията трябва да се приема изключително широко и като полифонична техника, и като оркестрова полифония, изразена в звученето на различни, темброво определени линии, които са в контрапунктично съединение; и дори в оня смисъл, когато полифонията означава съзвучие на много различни системи, събрани в една "Симфония на псалмите" и смислово разпределени в пространството на едно произведение. Докъде свършва полифонията и къде започва хармонията? Това е въпрос, който всеки музикант си задава. Който се е помъчил да напише поне една fuga в живота си или се е влюбвал в една от фугите на Бах, непрекъснато ще си задава този въпрос. Когато мисля по този въпрос, се питам всеки път едно и също, а отговорът всеки път се мени; и това е така, защото полифонията и хармонията, с тяхното ново съдържание не определят една единствена посока. Един акорд може да е също толкова полифоничен, колкото и мелодичната линия би могла да бъде тълкувана хармонично, но акордът, изписан с ноти върху листа, вече означава смисъл, защото той може да бъде сравняван и поставян в определен логически ред по същия начин, както изписаната мелодическа линия вече носи семантика, която може да съществува извън времето на своето протичане.

Когато се спирам на един или друг детайл от музикално-пространствената архитектура, всъщност мога да създам представа за това, докъде в моето съзнание се простират посоките, като изваждам елементите от тяхната естествена среда - музикалното произведение, и ги подреждам в услуга на своята мисъл. Но фактът, че "Симфония на псалмите" ми дава възможност за подобно действие, говори за изключителната енергия, събрана в нея; и в никакъв случай не бих искала да приличам на онези хора, които, както казва Стравински, търсят в музиката "не това, което представлява нейната същност. За тях е важно да знаят какво изразява тя и какво е имал пред вид авторът, който я е писал. Те не могат да разберат, че музиката съществува сама за себе си, независимо от това, което тя би могла да им внуши¹⁰⁹." Кое според Стравински пречи за разбирането на същността: "Скучните и недостигащи до целта" коментари не спомагат да се разбере музиката, а напротив, те са сериозна пречка за проникването в нейната същност¹¹⁰." Как вижда той

¹⁰⁷ И. Стравински - "Хроника на моя живот", С., "Наука и изкуство", 1966, стр. 151-152.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Ibid., 152.

¹¹⁰ Ibid.

истинския начин за разбирането на музиката: "Когато хората се научат да обичат музиката заради самата нея, когато ще я слушат по друг начин, насладата им ще бъде много по-висша и пълна, тогава те ще могат да съдят за нея от друго гледище и действително ще разбират вътрешната същност на това изкуство¹¹¹."

Открит остава въпросът, как композиторите да направят музика, която хората да обичат, открит, защото Стравински не говори за това, но той няма нужда да говори, защото цялата му същност е насочена от желанието да накара хората да обичат музиката заради самата нея, чрез собствената си любов, изразена в партитурата.

Библиография

- B. F. Richter: 'Eine Abhandlung Johann Kuhnau's', 'MMg ', xxiv (1902), 147
 A. Schering: 'Die Lehre von den musikalischen Figuren im 17. und 18. Jahrhundert', 'KJB ', xxi (1908), 106
 H. Kretzschmar: 'Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre', 'JbMP ' 1911, 63; 'JbMP ' 1912, 65
 H. Goldschmidt: 'Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts' (Zurich, 1915/R1968)
 J. M. Müller-Blattau: 'Zum Verhältnis von Wort und Ton im 17. Jahrhundert', 'Kongressbericht ': Basel 1924, 270
 G. Frotscher: 'Bachs Themenbildung unter dem Einfluss der Affektenlehre', 'Kongressbericht ': Leipzig 1925, 436
 A. Schering: 'Geschichtliches zur "Ars inventendi" in der Musik', 'JbMP ' 1925, 25
 —: 'Bach und das Symbol, insbesondere die Symbolik seines Kanons', 'BJb ', xxii (1925), 40; xxv (1928), 119
 G. Frotscher: 'Die Affektenlehre als geistige Grundlage der Themenbildung J. S. Bachs', 'BJb ', xxiii (1926), 90
 J. M. Müller-Blattau: 'Die Kompositionsehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard ' (Leipzig, 1926, 2/1963)
 F. Stege: 'Die deutsche Musikkritik des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluss der Affektenlehre', 'ZMw', x (1927–8), 23
 W. Serauky: 'Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700–1850 ' (Münster, 1929)
 K. Ziebler: 'Zur Ästhetik der Lehre von den musikalischen Figuren im 18. Jahrhundert', 'ZMw ', xv (1932–3), 289
 H. Brandes: 'Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert ' (Berlin, 1935)
 H.-H. Unger: 'Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert ' (Würzburg, 1941/R1969)
 W. Gurlitt: 'Musik und Rhetorik', 'Helicon', v (1944), 67
 A. Schmitz: 'Die Bildlichkeit in der wortgebundenen Musik J. S. Bachs ' (Mainz, 1950)
 —: 'Die oratorische Kunst J. S. Bachs – Grundfragen und Grundlagen', 'GfMKB ', Lüneburg 1950, 33.
 G. Toussaint: 'Die Anwendung der musikalisch-rhetorischen Figuren in den Werken von Heinrich Schütz' (diss., U. of Mainz, 1950)

¹¹¹ Ibid.

- G. Massenkeil: 'Die oratorische Kunst in den lateinischen Historien und Oratorien Giacomo Carlissinis' (diss., U. of Mainz, 1952)
- H. Federhofer: 'Die Figurenlehre nach Christoph Bernhard und die Dissonanzbehandlung in Werken von Heinrich Schütz', 'GfMKB', Bamberg 1953, 132.
- F. Feldmann: 'Untersuchungen zum Wort-Ton Verhältnis in den Gloria-Credo Sätzen von Du Fay bis Josquin', 'MD', ix (1954), 141
- M. Ruhnke: 'Joachim Burmeister: ein Beitrag zur Musiklehre um 1600' (Kassel, 1955)
- H. H. Eggebrecht: 'Zum Wort-Ton-Verhältnis in der "Musica poetica" von J. A. Herbst', 'GfMKB', Hamburg 1956, 77
- F. Feldmann: 'Divergierende Überlieferungen in Isaacs "Petrucci-Messen"', als Beitrag zum Wort-Ton Verhältnis um 1500', 'CHM', ii (1956), 203
- : 'Mattheson und die Rhetorik', 'GfMKB', Hamburg 1956, 99
- G. Massenkeil: 'Zur Frage der Dissonanzbehandlung in der Musik des 17. Jahrhunderts', 'Le Baroque musical: Wéginont IV' 1957, 151
- F. Feldmann: 'Das "Opusculum bipartitum" des Joachim Thuringus (1625) besonders in seinen Beziehungen zu Joh. Nucius (1613)', 'AMw', xv (1958), 123
- H. Lenneberg: 'Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music', 'JMT', ii (1958), 47, 193
- H. H. Eggebrecht: 'Zum Figur-Begriff der Musica poetica', 'AMw', xvi (1959), 57
- H. Leuchtman: 'Die musikalischen Wortausdeutungen in den Motetten des "Magnus Opus Musicum" von Orlando di Lasso' (Strasbourg and Baden-Baden, 1959)
- K. Darenberg: 'Studien zur englischen Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts' (Hamburg, 1960)
- F. A. Gallo: 'Pronunciatione: ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale', 'AcM', xxxv (1963), 38
- G. J. Buelow: 'The "Loci topici" and Affect in Late Baroque Music: Heinichen's Practical Demonstration', MR, xxvii (1966), 161
- R. Dammann: 'Der Musiktheoriker in deutschen Barock' (Cologne, 1967)
- U. Scharlau: 'Athanasius Kircher (1601–1680) als Musikschriftsteller' (Marburg, 1969)
- C. V. Palisca: 'Ut oratoria musica: the Rhetorical Basis of Musical Mannerism', 'The Meaning of Mannerism', ed. F. W. Robinson und S. G. Nichols (Hanover, New Hampshire, 1972), 37
- W. Hilde, trans.: 'The Treatises of Christoph Bernhard', 'Music Forum', iii (1973), 1
- G. J. Buelow: 'Music, Rhetoric and the Concept of the Affections: a Selective Bibliography', 'Notes', xxx (1973–4), 250
- R. Flotzinger: 'Vorstufen der musikalisch-rhetorischen Tradition im Notre-Dame Repertoire?'. 'De ratione in musica: Festschrift Erich Schenk' (Kassel, 1975), 1
- W. Pass: 'Jacob Vacts und Georg Preuners Vertonungen des "Salve regina" in Joannellus' Sammelwerk von 1568', 'De ratione in musica: Festschrift Erich Schenk' (Kassel, 1975), 29
- K. Schnür: 'Musikalische Figuren in den vierstimmigen "Harmoniae morales" des Jacobus Gallus', 'De ratione in musica: Festschrift Erich Schenk' (Kassel, 1975), 50
- G. G. Butler: 'Music and Rhetoric in Early Seventeenth-century English Sources', 'MQ', lxvi (1980), 53
- Burmeister, Musica autoschediastike, Rostock 1601, допълнена в 1606 - Musica poetica.
- J. Lippius: Synopsis musicae nova, Strasbourg, 1612.
- J. Nucius: Musices practicae, Neisse, 1613.
- J. Thuringus: Opuscula bipartitum, Berlin, 1624.
- J. A. Herbst: Musica moderna prattica, Fr. am Mein, 1653, Musica poetica, Nuremberg, 1643.
- A. Kircher: Musurgia universalis, Rome, 1650.
- C. Bernhard: Tractatus compositionis augmentatus (MS)

J. G. Ahle: Musikalische Frühlings - Sommer-Herbst und Winter - Gespräche (Mühhausen, 1695-1701)

T. B. Janovka: Clavis ad thesaurum magne artis musicae, Prague, 1701.

J. G. Walter: Praecepta der musikalischen Composition MS, 1708;
Musikalisches Lexicon, Leipzig, 1732.

M. J. Vogt: Conclave thesauri magnae artis musicae, Prague, 1719.

J. A. Scheibe: Der critische Musicus, Leipzig, 2/1745.

M. Speiss: Tractatus musicus compositorio practicus, Augsburg, 1745.

J. N. Forkel: Allgemeine Geschichte der Muzik, Leipzig, 1788-1801.

'Б. Асафьев - "Книга о Стравинском", Л., 1977.

Иван Богданов - Речник на литературните термини, "Петър Берон", С., 1993.

Андре Бретон - "Изгубени следи", ИК "Аргес", С., 1992.

В. Варунц - "Музыкальны неокласицизм": Исторические ' очерки, М., "Музыка", 1988.

Вилхелм Форингер - "Абстракция и вчувстване", С., "Наука и 'изкуство", 1 993.

Стефана Георгиева - "История на музиката на XX век - 'неокласицизъм", С., "Музыка", 1989. '

Добрин Добрев, Е. Добрева - Справочник на семиотичните 'термини, С., "Тлакус", 1992.

'Томас С. Елиът - Избрани стихове, С., "Народна култура", '1993.

В. В. Задерацкий - Полифонические мышления Стравинского, М., "Музыка", 1980.

Зарубежная музыка XX века - М. "Музыка", 1975.

О. Захарова - "Риторика и западноевропейская музыка XVII - первой половины XVIII в. - принципы, приемы - М. "Музыка", 1983.

"История зарубежной музыки" - вып. 5, ред. И. Нестьева: Конец XIX начало XX века - М., "Музыка", 1988.

Василий В. Кандинский - "О духовном в искусстве", М., "Архимед", 1992.

Краткая литературная энциклопедия, том 4, стр. 971, М. 1968.

Ал. Килев, Иордан Братков, Божил Николов - Речник на- чудите думи в българския език, С., "Наука и изкуство", 1958.

Сабин Леви, "Някои типове формообразуващи функции на канона в хорални прелюдии на Бах – полифонични съображения." Академичен форум "Интегрална музикална теория".

София: Национална музикална академия "Професор Панчо Владигеров", 2025

Фридрих Оберкоглер - Пасионът на Й. С. Бах, звукова живопис или вътрешно душевно изживяване, сп."Музикални хоризонти", бр. 7-8/ 1991.

Б. М. Полевой - Малая история искусств - Искусство XX века 1901 - . 1945, М., "Искусство", 1991.

"Полифония" - сборник теоретических статей - сост. и ред. К. Южак , М., "Музыка" 1975.

М. Раабен - "Еще раз о неокласицизме" - от сб. "История и современность", И., "Советский композитор", 1981.

В. Смирнов - ст. "О предпосылках эволюции Стравинского к неокласицизму", от сб. "Вопросы теории эстетики и музыки", вып. 5 - стр. 142.

Пенчо Стоянов - "Взаимодействие между музикалните форми", С., ДИ "Музыка", 1975.

Пенчо Стоянов - Контрастно-съставни форми, С., "Наука и музкуство", 1974.

Пенчо Стоянов - Музикален анализ, І част, ДИ "Музыка", София, 1993.

Пенчо Стоянов - Преосмисляне на едночастните форми, ст. в сп. "Музикознание", бр. 1 - 1977.

- И. Стравинский. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии., Л., "Музыка", 1971.
- И. Стравински - "Муикална поетика" от сб. "Въпроси на съвременното музикознание", С., "Наука и изкуство", 1969.
- И. Стравинский - публицист и собеседник /Ред.- сост. В. Варунц/, М., "Советский композитор", 1988.
- И. Ф. Стравинский - Статьи. Воспоминания. /Сост. Галина С. Алфеевская и Ирина Вершинина/, М., "Сов. композитор", 1985.
- И. Ф. Стравинский - статьи и материалы. /Сост. Л. Дьячкова, ред. В. Ярутовского/, М., "Сов. композитор", 1973.
- И. Ф. Стравинский - Статьи, писма, воспоминания. /Сост. М. Кутателадзе/, Л., "Музыка", 1972.
- И. Стравински - "Хроника на моя живот", С., "Наука и изкуство", 1966.
- Димитър Христов - "Към теоретичните основи на мелодиката", том III, "Опит за обяснение на мелодичния феномен", С., "Музыка", 1988.
- Петър Чуховски - "Пикасо и непознатите жени", С., "Вълг. художник", 1992.
- Шахназарова - "Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шенберга, Хиндемита" - 1975.
- Л. Ярутовский - "Игорь Стравинский", изд. 3-е доп., 1982.
- Dictionnaire de l'architecture moderne с Fernand Hasan, Paris, 1964.
- Dictionnaire encyclopédique de la musique sous la direction de Denis Arnold, с"Éditions Robert Laffont, S. A., Paris, 1988, I, II tome
- Françoise Escal - Contrepoints (Musique et littérature) Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.
- Europäische Musik in Schlaglichtern - Mannheim, Wien, Zürich, : Meyers Lexikonverlag, 1990.
- Marc Honegger - Science de la musique (Formes, Technique, Instruments), с Bordas, Paris, 1977, tome I, II.
- Littérature Française - tome I, II - Paris, 1949.
- Christoph Rueger - - Igor Strawinski : Für Sie porträtiert.-1988.
- Stravinsky.- Conversations with Igor Stravinsky. (Interview by Robert Craft) London, Faber & Faber (1959).
- Stravinsky, Igor et Robert Craft Erinnerungen und Gespräche (Aus dem Amer. von David und Ute Starke). (Frankfurt a/M.) Fischer 1972.
- Stravinsky, Igor et Robert Craft. Expositions and developments, London, Faber & Faber (cop. 1962).
- Igor Strawinsky - Gespräche mit Robert Craft. Mainz, B. Schott s Söhne, Zürich, Atlantis - verlag, (cop. 1961)
- Igor Strawinsky et R. Craft. Memories and commentaries, London, Faber (1960).
- Igor Strawinsky - Poétique musicale. Nouv. éd. rev. et comp. Paris, Ed. Le bon plaisir (1952).
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie, in twenty volumes, 1980, с macmillan Publishers Limited 1980.
1. Frederick T. Wessel - The Affektenlehre in the XIX century. Indiana University, August, 1955
- George J. Buelow - The Loci Topici and Affect in late baroque music: Heinichen s practical Demonstration The Music Review, 1966, p. 164 - 176 (- Heinichen, Johann David (1683-1729) Der General-Bass in der Composition. Dresden, 1728)

Music + Rhetoric in Early Seventeenth- Century English Sources – Gregory G. Butler Practical Research, Planning & Design by Paul D. Leedy The American University Macmillan Publishing Company, a division of Macmillan, Inc.