

## **The Musicalization of the World Specificity and the Philosophical and Aesthetic Role of the Musical Image**

**Stefan Donev**

*Abstract:* The article traces the emergence and specificity of the musical image and its general artistic role in the construction of the overall musical impression. The study is centered on a possible theoretical division based on a comparison with the main literary genres and types, while preserving the uniqueness of musical expression.

The philosophical and aesthetic bases of the musical images are described in the most general terms: lyrical, epic, dramatic, fairy-tale and abstract. The author reveals their manifestation in music and clarifies their philosophical and aesthetic role.

*Key words:* Romanticism, music theory, musical image, aesthetics, philosophy of music, history of music, opera

## **Омузикализирането на света Специфика и философско-естетическа роля на музикалния образ**

**Стефан Донеv**

„Целият ефект на музиката (като изящно изкуство, а не само като приятно изкуство) се състои в това, да придружава вътрешните движения на душата чрез аналогични външни и да им дава сетивен израз”.

Фридрих Шилер

„Върху стихотворенията на Матисон”

Музиката е особена форма на изкуство – изкуство на тоновете, която повдига както специфични онтологически, така и гносеологически въпроси. Още повече, че допуска да инфилтрира в своите прояви и други художествени форми, които или подпомага, или доминира, както е в присъствието ѝ в сценичните и театрално драматургични форми (класическите форми на инцидентната музика в театъра, театралната музика, дивертисмента, антракта; и самостоятелните жанрови форми като опера, балет, оперета и по-новите мюзикъл, физически театър, пърформанс, концерт-инсталация и т.н.). Очевидно, в класическия си вид, оперната форма е възможно най-сложната, многокомпонентна и комплицирана екзистенциална форма на музикално творчество, която предполага специфично философско-естетическо осмисляне и оценяване, тъй като е феномен на една сложна културна традиция и е адаптирана към всевъзможни форми на сценично съществуване и проявление. Ако сме склонни да признаем, че:

Музикалната онтология е опит да се види музикалният смисъл като пределно битийно отношение, а с това и опит върху музикалните основания на човешкото съществуване... Тук погледът към битие не открива нищо друго, освен номос, и го разпознава само в съ-битие... (Йончев/Yonchev 2009: 7-8)

Следва да признаем, че музиката е преди всичко изкуство на събитието и съ-битието, особено в сценичните си прояви, а също и подчертано изкуство на живата комуникация (въпреки теоретичните условности на звукозаписа и електронното съхранение, разпространение и т.н., на които няма тук да се спираме и теоретически да обосноваваме) и най-вече като живо изкуство, което се ражда и живее в резултат на сложно и многостранно единство от сложен комплекс духовни дейности. За да се осъществи музикалният номос и той да се реализира, е необходимо поне минимално да бъде осъществено условието на непосредствената жива (или опосредствана, чрез специфичен технически инструментариум: слушалки, апарат – грамофон, лента, компактиск, цифров носител, интернет стрийм, радиоапарат, телевизионен, кино апарат и тем подобен общоозначим като – звуконосител, звукопроизводител и т.н. - акустичен продуцент - излъчвател, но създател на пряко осезаем „*актустично жив сега*“ музикален поток от една страна и акустичен възприемател – слушащ субект от друга) на акустичната комуникация, която постига своя жив-непосредствен музикален смисъл, като той се осъществява на основата на фундаменталния език на музикалния образ.

Музиката изразява навсякъде квинтесенцията на живота и събитията в него, но никога самите сабития... Именно изключителната ѝ общовалидност при най-точна определеност ѝ придава голямото значение, което има като панацея за всички наши страдания...

...разглеждана като израз на света, музиката е един вид висока степен общ език, който дори има към общото значение на понятията приблизително същото отношение както те към отзелните неща...Всеобщото и значение обаче съвсем не е празното всеобщо значение на абстракцията, а е от съвсем друг вид и е свързано с пълната и ясна определеност. (Шопенхауер/Shopenhauer 1997: 390, 391)

Не е случайно, че скептикът Шопенхауер по някакъв начин отдава особено значение на музиката като изключителен над понятиен всеобщ език, който парадоксално достига до конкретното, но никога не съвпада с него и поради това тя генерира един изключителен екзистенциален смисъл на духовно изцеление, което ни дава познание за самия принцип на съществуването. В този аспект музикалният образ е форма на парадоксалната актуалност на универсалното, всеобщото, пределно определеното и ясно саморазкриващото се в мига сега. Този парадокс е част от същностния феномен на музикално-естетическото и на неговия неизчерпаем експресивен заряд и най-вече на собствената му смислогенеративна способност. Музиката остава неясна толкова, доколкото обобщава вътрешния опит със същността, но също толкова е непосредствено интимна и конкретна, защото ни дава в яснота самото „*преживяване*“ на същността, която е изведена до рафинираното състояние на универсалност на всепонятност, но не и на банална откритост. Музикалният образ разбулва забуленото, изяснява неясното, но не като го прави пряко еднозначно, а напротив като му придава характера на интимно сетивно и най-вече тук присъстващо, като го превръща в непосредствено душевно преживяване.

Музикалният смисъл не е само комуникативното събитие и съ-битие на музикалния акт, а осмислеността, заедно с естетическата преценка, които водят до разбирането на художественото преживяване. Конструктивно-генеративната енергия на музикалния образ на практика реализира музикалния номос и при това разкрива

архетипалната истина, че сам по себе си той притежава две страни, които са част от неговата онтологична същност и са факт на екзистенциалната му оформеност като цялостност и единство. Музикалният образ не просто притежава обективна и субективна страна, но той се реализира посредством своята биполярност и антидетичност.

Неизказуемо задушевното във всяка музика, благодарение на което тя се носи край нас като съвсем близък и все пак далечен Рай, толкова разбираема и все пак толкова необяснима, се дължи на това, че тя отразява всички най-съкровени трепети на същността ни, но без действителността и далече от нейните страдания. (Шопенхауер/Shopenhauer 1997: 393)

Музикалният образ на практика е интимно откровение, някакъв съкровен език, който лесно и леко се прочита и разбира, но не хладно абстрактно-логически констативно, а, напротив, топло и спонтанно, несхематично, като живо цялостно преживяване. Поради това музикалният образ се схваща като носител на една особена форма на истината, и ако в логически аспект ние постигаме истината като закон, в етически разпознаваме истинното като дълг и отговорност, то в естетически аспект тя ни се явява като образ. Самата същност на естетическото е, че то ни дава истината като образ; при това образ-фигура, образ-троп, образ-символ, т.е. като носител на някакъв пронизаем за нас смисъл, който ни дава пряко усещане за утеха, спасение, наслада и т. н. т. Естетическият образ е следствие от безкрайната свободна вътрешна игра на въображението мисъл, което в акта на съзерцание-любуване-осмисляне се явява и съвсем реалното осъществяване на смисъла като непосредствено оцелостяващо ни лично преживяване-наслада-доволство.

Следователно голямата задача на музикалния образ е да постигне в дълбочина единството ни със света, останалите и себе си. Само той е способен така задушевно интензивно да предаде и онагледи, чрез акустичната си тъкан и асоциативната си сетивно-интелигибилна природа мига на субект-обектното тъждество в естетическото преживяване. Музикалният образ разкрива същността на субект-обектното тъждество като явяване „просветване” на целостта – на една особена пълнота, чиято презентция се състои не от самодостъпни конкретни елементи, а от взаимодопълващи се части, обединяващи се в някакъв общ и обобщен, но разбираем, макар и понятиен неясен, хоризонт.

Поради това, фундаментално музикалният образ може да бъде дефиниран като специфична форма на обобщено отразяване на някаква конкретна или по-обобщена част от битието, форма на омузикализиране на живота, посредством средствата и похватите на музикалното изкуство. Основата на всеки музикален образ е конкретната музикална тема, която изразява и е породена от музикалната идея-намерение-инвенция. Свообразието на музикалния образ се състои от естетическата мигновена заедност и единство на началата на обективното и субективното, тъй като в последна сметка не друго, а чистата същност – съответно съдържанието на художествения образ в музиката, е добре доловения и подходящо изразен акустично живот на човека. Музикалният образ олицетворява както най-съществените, хактерологични и симптоматични черти на явлението – това е обективността от една страна, а от друга неповторимата, оригинална и уникална природа на отделното преживяване, което от своя страна е кантовия закон на „случайното като такова” в изображението като конкретно субективното, единственото и единичното. Изображението предава феномена на „напосредственото живо преживяване” в развитие. Субективното начало е от огромно естетическо и експресивно значение в музиката, то не се ограничава единствено до хрумката или стила, а се отразява в цялостния творчески процес на

създаване на музикално произведение, който цялостно рефлектира и процеса на неговото възприемане. Музикалният образ е израз на специфичния оригинален творчески почерк на композитора, неговия подпис и неповторим разпознаваем характер, именно върху него се гради и смислогенеративната оразличимост и аксиологическа наситеност на реализирания музикален смисъл и обобщаващата действеност на принципния музикален номос. Тук няма повече да се задълбочаваме върху феноменологичните и музикално онтологически специфики на субективно-обективното отношение в музикалния образ, тъй като това би разширило неимоверно хоризонта на изследването. За така поставената тема, от по-голяма теоретическа важност е фактът, че градивната единица на музикалния език е именно музикалният образ. Съществено е да се подчертае, че посредством него се реализира самия музикален смисъл и се постига прякото музикално разбиране като следствие от цялостната музикална комуникация.

Ето защо няма да навлизаме в дълбочина нито спрямо теоретичните, нито спрямо историческите стратегии за философско-естетическо тълкуване на субективно-обективните елементи в музикалния образ. Тъй като излагането на тяхната специфика неминуемо теоретично довежда до крайни позиции и преувеличаване на един или друг елемент от цялостното тълкуване на самото общо понятие за музика. За нас е необходимо да изясним структурно-характерологичните елементи в образа, за да подпомогнем драматургичното и музикалното анализиране на музикалните форми и техните семантични прояви в тъканта на операта „Дон Паскуале”, при това в механизмите на осъществяването на комически ефект. Говорейки за изразяването на субективната и емоционалната страна в музиката, не може да се отмени фактът, че абстрактното, обобщеното, е подчинено на непосредствено музикалното намерение и общата музикална тенденция или глобалната идея за това какво е музикално в пределите на конкретната творба, стил, автор, епоха и т.н. условни дадености. За музикалния образ е от първостепенно значение да бъде отчетен фактът, че той винаги въплъщава някаква форма на живот, преминала през светоусещането и стила на композитора. Всеки музикален образ, сам по себе си, може да се осмисли като художествено осъществяване на някакъв елемент от непосредствения реален живот, който е омузикализиран посредством похвата, темперамента, интелекта и стила на композитора.

Ето защо при анализирането и осмислянето на всеки конкретен музикален образ трябва да се имат наум не само средствата, с които е създаден, т.е. техниката и стила – авторовата инвенция, но и общото вътрешно музикално намерение – музикалната интенция (за какво е предназначен музикалният образ и каква е неговата пряка роля в музикалния текст, т.е. дали той обрисова психологически портрет, или участва в общата атмосфера на музикалния пейзаж, дали има друга драматургична роля като контрапункт, подсказка за бъдещо развитие или намек за предишни събития, дали нюансира смисъла – както функционират лайтмотивите, репризните елементи, темите и т.н.), което е въплътено в него, т.е. той се разрешава като взаимодействие между конкретния музикален контекст - инвенцията и скритата в музикалния образ интенция (замисъл, цел, намерение), доловена като своеобразно „предчувствие” или пък носи допълнителен хипотекстуален смисъл. Следователно структурно музикалният образ е единство от авторовата *интенция-намерение* и авторовия *стил инвенция* – техническо-естетическа похватност и разбиране – маниер, своеобразен творчески почерк. Музикалният ейдос – самата музикална идея се изразява посредством музикалните образи, създадени от намерението и маниера, свързането на интенция и инвенция, т.е. от творческия почерк на композитора.

Следва да се отбележи, че дори и най-скромните по съдържание и художествена форма музикални образи съдържат поне незначително вътрешно генеративно развитие, което е конструктивното ядро на музикалния смисъл. Разбира се, изначалният структурен елемент на музиката е звукът. Той се различава от непосредствения натурален или т.нар. „истински” звук в съвсем прекия буквален физически смисъл на понятието звук (от гледна точка на високата строга музикология това са само и единствено шумове, т.е. акустични изразения на присъствието на вещите във въздушната среда), защото е обект на художествено трансформиране и е подложен на творческо преосмисляне и съзнателна авторска намеса. Музикално-експресивният звук се отличава и характеризира в своята охудожественост със следните преки качества: *височина*, *наситеност* (интензивност), *дължина* (времетраене), тембър.

Музиката като чисто художествено тонално изкуство е по-малко дефинитивно и дескриптивно конкретизируема, въпреки състената си семиотична продуктивност (Еро Тараста), отколкото всеки обикновен звук, който се свързва с реалния аудиален опит. Подобни свойства като конкретност и яснота остава практически извън пределите на музикалния образ – още Шопенхауер извежда принципа на музикалния образ като фундаментална „неяснота”, което не означава неразличимост, нечетливост, неразбираемост, а дълбока, принципно идейна неограниченост, нееднозначност, отвореност, незавършеност и най-вече неизчерпаемост и свободна полисемантичност. Музиката всъщност предава света и възплъщава потока на реалността и явленията, като изкуство във времето, чрез сетивно-емоционални асоциации, тоест не пряко, а индиректно, абстрактно и обобщено. Ето защо музикалният език е език на чувствата, настроенията, състоянията, а след това езикът на мислите. Сетивно-интелигиблиното начало на музикалния образ е действително неизчерпаемо и многозначно, защото не може да бъде застопорено в конкретността на една пределна теоретическа категориална дефиниция и изисква усилено съзерцателно безконкретно безкористност или отново по кантовия модел на естетическо съзерцателно конструиране, където естетическото мислене е мислене, но „без конкретно понятие”. За музикалния образ принципната архетипална „неяснота” по Шопенхауер, или „откритост”, или „съзерцателност” е част от проблематичния кръг както на музикално-естетическата теория, така и на музикалната онтология и гносеология.

За изложението е от съществено значение да се открие фактът, че в съзнанието на композитора, под влияние на музикални впечатления и посредством спонтанната дейност на творческо въображение, възниква конкретният музикален образ, който след това се възплъщава в музикално произведение, където се реализира чрез отделните музикални теми. Слушането, възприемането и разбирането на музикалния образ, т.е. жизненото съдържание, възплътено в музикалните звуци, определя всички други аспекти на музикалното възприятие и, разбира се, завършва в музикалното разбиране. С други думи, музикален образ е образът, възплътен в музиката (чувства, преживявания, мисли, размишления, психологически състояния, действия на един или няколко души; всяка проява на природата, събитие от живота на човек, нация, човечество... и т.н.).

Основните музикални образи са: лирически, епически, драматически (комически, трагически), приказни, абстрактни.

### ***Видове музикални образи:***

Музикалният образ винаги е съобразен с контекстуалната рамка и условията, при които се състои по отношение на характера, музикалните и изразни средства, идейно-теоретичните и мирогледни умонастроения, социално-историческите условия на създаване, особеностите на конструкцията и стила на композитора.

- *лирически музикални образи* – образи на чувства, усещания, състояния, психологически афекти;

- *епически музикални образи* – преди всичко описателни, атмосферни, природни или ситуационни акустични дескрипции. Тук са всички оноματοпейчни имитационни музикални техники – звукоподражания, звукоописания, звукоуподобявания и т.н. ефекти;

- *драматични музикални образи* – акустични карти на конфликти, сблъсъци, противопоставяния и контрастни движения;

- *приказни музикални образи* – абстрактни акустични картини на свръхестествени същества, пространства и селения, на трансцедентни състояния. Тук са всички имагинерни, приказно-вълшебни и нереални образи...

- *абстрактни музикални образи* – музикални идеи без възможност за конкретизиране на тематизма в тях или посветени на абстрактни понятия, представи и идеи – душа, Бог, вечност и т.н., но също и условни: светло, тъмно, топло, студено, цветове... и т. н.

Като подвидове музикални образи могат да се разпознаят музикални форми на всички основни естетически категории: комическо, гротеска, ирония, сарказъм, трагическо, възвишено, героическо, ужасно, грубо, грация, трогателно, сантиментално и т.н., но те се организират като вариации, смесвания и специфични прояви на основните пет типа.

Възползвайки се от почти неизчерпаемото акустично богатство на музикалния език, композиторът създава конкретен музикален образ, в който въплъщава своята интенция, т.е. художествено намерение и ярки определени творчески идеи, наситени с това или онова житейско съдържание, което е изложено посредством оригиналността и спецификата или маниера на собствения му музикален език и стил – инвенция.

## **Особености, характер и специфика на музикалния образ**

### **1. Лирически музикален образ**

Лексемата `лирика` произлиза от старогръцкото название на инструмента "лира" (λύρα), откъдето и епитетът *лирически*, и понятието *лирика* (от стргръцки: λυρικός – стихотворение, декламирано при съпровод на лира). На нея свирели певци рапсоди и аеди, разказващи за различни събития и преживени емоции. Текстът, придружаващ музикалното изпълнение, обичайно е монолог на героя, за който се разказва и който описва преживяванията си, или пък поетът разкрива сам своите чувства и преживелици. Ето защо лирическият образ по традиция се приема че е онази музикална форма на разкриване на отделния, индивидуален, субективен, емоционално-духовен свят на твореца и съответно на героя му.

В лирическият музикален образ няма конкретни събития, за тях само се разказва, те не се случват непосредствено, в отличие от драматичния и епичния музикален образ. В лирическият музикален образ се чува преди всичко изповедта на лирическият герой, персонажаът разкрива своя вътрешен свят. Следователно лирическият музикален образ е посветен на субекта и неговото оригинално индивидуално възприемане на света, което се отпечатва в по-голяма или по-малка степен и върху представяните явления и събития. В операта, с лирическа образност са наситени преди всичко ариите и дуетите, както и понякога музикалните интермедии, особено когато те поясняват или са в унисон с „духа“ на обстоятелствата. Лирическият музикален образ е музикално средство за предаване на мисли и чувства, на състояния и индивидуално надникване във вътрешния свят на персонажа-субекта, но той не може да генерира нито никакви

събития, нито да задвижи драматургическо действие. Чрез лирическия музикален образ се постига проникновена психологическа достоверност, сетивно усещане и се провокира цялостно настроение. Стремежът тук е възможно най-непосредственото и пряко, завладяващо емоционално въздействие.

*Основни свойства на лирическия музикален образ:*

1. Винаги се изявява като изповедност и непосредственост.
2. Подпомага психологическата експресивност и задълбоченост.
3. Разкрива образа на настоящето като непресторено преживяване.
4. Представява спонтанно саморазкриване на вътрешния свят и характер на персонажа.
5. Разкрива емоционалната температура и емпатийна способност и природа на персонажите.
6. Изразява субективното схващане за мирозданието и неговите елементи.

## **2. Епическия музикален образ**

Епическия музикален образ е контрастен и по някакъв начин антитетичен спрямо лирическия, защото ако последният акцентира на интимното, вътрешното, индивидуалното и субективното, то вторият обратно – търси общото, общовалидното, разкриващото, представата на множеството, обективната форма на съществуването и истината и е не толкова наситено с емоции, колкото със спокойствие и наративна дистанцираност. Музикалният образ се проявява като някакъв особен ключ към общия смисъл на музиката и макар да е подчинен на музикалния номос, той е асоциативно свободен и посредством неговата способност да създава контекст, музикално естетическото е способно да изразява своя смисъл. Поради това музикалният образ е една непрестанна игра между чувство и разум, между съзнателно и несъзнателно, между скрито и отчетливо:

Тайната на лекотата на музикалното откровение е мигът на несъзнателността, на дълбоката интуиция, която се домогва до дълбокото прозрение, без да осъзнае, че разкрива самата тайна на съществуването. Музиката разкрива, но разкрива скрито – прави неявното явно, но нейната яснота е неуловима. Тя никога няма да съвпадне с яснотата на разума... (Пламенов 2019: 278)

Може би най-рационален в своята презентация е епическия музикален образ, тъй като се опитва да изрази едно обективно, относително безстрастно, успокоено, трезво проявление на мирозданието и неговия изначално хармоничен порядък. Разбира се, именно поради вътрешната си ориентираност към общо обективно презентиране на действителността и съхраняване на трезвата разумност, то и епическата форма на музикалния образ коренспондира пряко с общата представа, изградена от литературния термин епос (от старогр. ез. ἔπος – дума, история, разказ, стихотворение). Ако под епика обикновено се разбира някаква поема или разказ за далечното минало, белязано от велики героични дела, разказ за героични перипетии или за едно пътуване пряко физическо (Гилгамеш от „Епос за Гилгамеш” или Одисей от „Одисея”) или умствено (Ахил от „Илиада”) или пък някакво съчетание от двете, то би следвало и музикалният образ да презентира по подобен начин съдържанието, което носи в себе си. Една от сполучливите дефиниции на епическата специфика е на изследователите Уилям Хармън и Хю С. Холман, според които:

Епосът е ... дълга повествователна поема във възвишен стил, която поставя в центъра на изображението си герои от благороден произход с висок социален статус и проследява техните приключения. Всички перипетии образуват

органично цяло чрез връзката им с централна героична фигура и чрез тяхното развитие от отделни епизоди, важни за историята на един народ или раса. (Harmon, Holman 1999)

Подобно на епическото изображение, и музикалният епически образ се връща носталгично към миналото, разкрива далечни героични паметни събития в приповдигнат възвишен, тържествен, белязан от вътрешно спокойствие общ тон. Разгърнатият хоризонт и панорамността тук имат за цел да дадат усещане за всеобхватност и цялостност на чирозданието, като по този начин подчертаят силата на музикалната дескриптивност и нейната живописна способност, която обрисова и предва някои от основните елементи от живота на общността: на един род, народ или нация, т.е. най-важните етапи и събития от неговата история белязани от героика, мацабност и незабравими подвизи. Разбира се, като музикален номос, обектът на епическия-музикален образ са преди всичко общностните чувства, настроения, идеи и колективния естетически идеал, отразяващ националния темперамент и специфичната му емоционална експресивност (интровертност или екстравертност).

Макар и теоретично условен и относително схематичен да е, паралелът между първите литературно-теоретични представи и спецификата на музикалните образи е продуктивна по отношение на възможността да открием някакъв ключ, да се сдобием с някаква продуктивна стратегия за интерпретиране на естествената специфика на самия музикален образ, които както вече подчертахме е полифоничен, семантично продуктивен, условен, неясен и функционално открит поради невъзможността да бъде подведен под строго критично-рационални рамки. Опитът за компаративно определяне на художествения модел с дефинитивните модели по отношение на литературните родове и видове на Аристотел, изложени в неговото знаменито „Поетическото изкуство“, които да ги субординират и съпоставят в някакъв разбираем систематично-анализационен порядък се оказва основателно. Все пак подобно интелектуално усилие е продуктивно, защото дава шанс да разберем природата на музикалната идея и на музикалното мислене, които се поддават по-лесно на критически умозаключения, посредством конкретното наблюдение на музикалния образ и на начина по който музикалната тема създава – акустично репрезентира обрисова и изгражда образа. Аристотел притежава изключителен дефинитивен дар и прозорливост за вътрешната субординация между категориите и типовете. Съвсем непосредствено той тълкува епическото изображение като разказ за събитие, линеен, последователен наратив т.е., чисто повествователна форма, която има близост до трагедията, толкова, доколкото работи с герои от благороден произход, но за разлика от нея не е ограничен нито по време, нито по пространство на своето изложение и описание. Макар че Стагирит признава, че:

Всички елементи на една епическа поема се намират и в трагедията, но всички елементи на една трагедия не се откриват в епическата поема. (Аристотел/Aristotel 1979)

От своя страна драмата представя света и живота посредством действието, изразено чрез сблъсъка на личности, докато лириката е своеобразна песен на душата. Доколкото епосът е миналото, то драмата е художествена репрезентация на бъдещето, толкова, доколкото в нейната основа лежи именно колизията, сблъсъка и действието, с помощта на които героите се опитват да разрешат съдбата си и овладеят своето бъдеще, докато лирическото е изразяване на ситуацията сега, като състояние и чувство на отделния индивид, за разлика от епическото изложение, което обобщава духа на една общност.

Епическият герой обикновено взема централно участие, съдбовно и задължително, понеже иначе не би се състоял като действително незаменим персонаж -



герой в някакво жалониращо, незабравимо, общозначимо за целия социум събитие, което е символно репрезентируемо като някакво циклично пътуване, белязано от своеобразна оформяща и социогенерираща мисия. В това пътуване-мисия се възправя срещу силни, непреодолими от друго противници, които се опитват да го победят, но той надделява със сила, остоумие или божествена подкрепа и апотропейни вещи и най-сетне отрупан с ново познание, слава и опит се завръща у дома, значително преобразен, за да даде опита и славата си на общността, която да се консолидира, регенерира и възроди буквално, чрез сиянието на неговия героичен подвиг и удържана успешно мисия. Посредством епическия герой се илюстрира колективният естетически и онтологически идеал, изразява се възвишената идея за идеалния живот и човек. Чрез извършените подвизи на героя се илюстрират определени знакови нрави, съществени за общността и високо аксиологически окачествени.

Следователно всяко епическо, включително и музикалния епически образ, е презентация-репрезентация на идеалния човек и на идеално осъществения в справедливостта си свят, толкова доколкото човекът е смисъл, изразен в свързаността си и отнесеността си към другите и общностното битие. Поради това като цяло, за епическия герой е характерна стереотипността и схематизма – епическите герои обичайно са стандартни и архетипални, т.е. са повтарящи се герои с малки вариации в легендите, макар и от различни култури. Затова и в епическото музикализиране не рядко се откриват схематични и тавтологични форми и способности на осъществяване с близки художествени резултати.

Мястото и времето на действие в музикалния епичен образ представя героите и събитията, чрез „достоверно” (според условностите на стила, разбиранията на епохата и авторовото своеобразие) наподобяване на реалността на една минала история с адекватната и разпознаваема география (което прави епоса коренно различен от чудатите и самобитно капризни наративни модели в митовете и приказките, които сами по себе си са особени образни тълкувания-обяснение на природни явления, нравствени концепти и духовни идеи, вплътени в чудновати персонажи, които по правило са като цяло лишени от достоверност и са откровено нереалистични). Епическият музикален образ обаче също не може да бъде осмислен като напълно реалистичен, въпреки че се основава на реални събития и конкретни действително съществували или поне достоверни образи. В него безспорно художествената редукция също се изразява в къде повече, къде по-малко искана или схематично продуцирана идеализация и скрита вътрешна митологизация.

Обяснението на този факт особено при епическото музикализиране – превеждане на конкретна действителност на абстрактния тонов език, дори и в най-пряката оноματοпеея (часовник, ходене, битка, тичане, слизане по стълби, тостове и т.н.) е многостранно и вътрешно противоречиво, но безспорно е свързано с естественото свойство на човешката памет, което селектира, аранжира, т.е. режисира, чрез избора си нагледността и пряката действителност и в този паметов разказ вече има субективна и емоционална конотация, дори и при съзнателен и решителен опит за удържане на безпристрастност и обективност. Съзнанието в селективната си работа неминуемо трансформира реалността на миналото преподглежда я, преаранжира събитията по значимост, избира акцентите и потиска маловажните елементи като ги оттласква на заден план или изцяло ги пренебрегва като по този начин разказът спонтанно се охудожествява и естетизира, т.е. се стилизира според необходимостта на наративното изложение и неговата естествена логика и вътрешен повествователен закон. Затова и музикалният епически образ, както и всички форми на музикалния образ, е условен,

абстрактен и неясен в конкретността си и същностно спонтанен и непосредствено ясен, чрез емоционалната си емпатийност и картинна изразителност.

*Основни свойства на епическия музикален образ:*

Условно ще направим опит да очертаем особеностите на музикално епическите образи в десет основни качества, съобразявайки се с дефиницията на най-съществените характеристики на епоса, открити от известните литературни теоретици Хармън и Холмън:

1. Епическият музикален образ най-често започва *in medias res* („в разгара на нещата“) и ясно ни сочи значимостта.
2. Епическият музикален образ притежава ясно доловима мащабност и обширност, които често се превръщат в обобщения, обхващащи някаква даденост - характер, цяло, народ, светоглед и т.н.
3. Започва с изложение на темата.
4. Включва използването на оноματοпеични и живописни дескриптивни техники.
5. Представява герои, които олицетворяват ценностите на цивилизацията.
6. Проследява перипетиите на героя издържани в героичен, възвишен стил.
7. Изразява саможертвата – победата или гибелта на героя и неговата слава.
8. Често използва исторически детайли.
9. Търси се мащабност и обобщеност.
10. Достоверността се извежда до мирогледно ниво – пряко естетическото или красивото, следва да изразява истинността и общностния идеал за човек и живот.

Епичните образи в музиката обаче не само на герои и митологични личности, но също така и на действителни исторически или легендарно-митологически/въображаеми знакови събития, дори на топови - конкретни места – реални или символни пространства като Елдорадо, Валхала, Ада, Рая, Островът на блаженните или Градината на Хесперидите и т.н., които също се изразяват като музикално епически фигури. На епическо музикализиране подлежи не само човек, неговите действия, характер и идеи, но конкретни исторически събития, места и реалности. Могат да се омузикализират своеобразни символни изображения на природата, представящи абстрактни концепти-символи в определена историческа епоха като: Родина, Кръст, Война, Революция („Гътенът на съдбата“ от Пета симфония и „Одата на радостта“ от Девета симфония на Бетовен, „Маршът на войната“ от Седма симфония на Шостакович, „Руската шир“ от Първа симфония на Гречанинов; „Зимната фъртуна“ от Първа симфония на Чайковски или пък такива лесно разпознаваеми за нас интонационни образи като Балкът, Дунава, Черно море, Розовата долина, Тракия, Добруджа и т.н. като ги откриваме обрисувани в партитурите на българските композитори класици като Любмир Пипков, Паршек Хаджиев, Петко Стайнов, Марин Големинов и др.).

Тъкмо в подобни музикални образи се съдържа и основната разлика между музикалния епос, лирика и драма – при епическия музикален образ, и епическото омузикализиране на първо място не е героят с неговите лични преживелици, отношение и проблеми, а общото универсално светоусещане и мироглед, до което се добираме, посредством неговата фигура. Епически музикалното не се съсредоточава нито върху неговите действия, нито върху причините за драматичните колизии и мотивите за сблъсъците му с другите, а се съсредоточава спокойно върху панорамния поглед към историята и концентрирания общостен естетически идеал, репрезентиран посредством повествувателните елементи.

### 3. Драматически музикален образ

Драматическия музикален образ е свързан със създаването на омузикализирани трагически, комически и малодраматически музикални образи. Понятието се създава на основата на един от трите основни литературни рода, заедно с епоса и лириката. Драмата (от старогр. ез. δράμα-означава „действие“, от глагола - δραω – правя, върша, действам) предполага изобразяването на събития като цялостен процес от поредица свързани едно помежду друго действия, които се предават чрез монолозите и диалозите на героите. В основата на драматичната творба е драматичната колизия - конфликтът, основан на вътрешно или физическо противопоставяне. Сблъсъкът обичайно има социални и духовни корени, които се разкриват между протагонистите като противоречия, оформени в драматургически стълкновения. Драматическият музикален образ се открива и в чистата концертна несценична музика като симфония, концерт, симфонична картина, увертюра и т.н, но разгръща цялостния си характер най-добре във взаимовръзката си със сценичното изпълнение и с неговите преки изисквания за време, пространство, сценични способности и театрална техника. Драматичното действие е различно както от епическото, така и от лирическото поради факта, че е вместено в потесни ясноосезаеми време-пространствени граници, а персонажите се разкриват в момент на крайно противопоставяне. Драматичното действие най-често спазва традиционните линии за установяване на обстоятелствата, които пораждат художественото стълкновение: начало, завръзка, нарастване на конфликта, временно намаляване на напрежението, върхна точка – кулминация, развързка – край и разрешаване на антитетичната конфронтация. В драмата действието се развива основно чрез речта на актьорите, омузикализирани – основните движещи елементи: диалог, монолог и полиелог се разгръщат като – ария, речитатив, дует, терцет, квартет...и т.н., хор, безсловесна картина и др.

Посредством драматическото омузикализиране в музиката намират място не просто човешките страсти, а техните най-ярки прояви, достигащи до крайна експресивност и водещи до съдбовни обрати, тъй като те изначално се считат за основен предмет на драматичното изображение. Драматичното омузикализиране е пластично и вариативно и за целта си може да подчини всички форми на музикалната изразност от преките песенно-словесни – ария, дует, терцет, хор и т.н., до чисто инструменталните музикални - интерлюдии, танци, увертюра, девертисмент и т.н. (например: Танцът със седемте воала на Саломе от едноименната опера на Р. Щраус, Арията и екстаза на Електра от едноименната опера на Р. Щраус, Смъртта на Тоска от едноименната опера на Пучини, Измъчването и предсмъртната ария на Лиу преди самоубиството ѝ от „Турандот“ на Пучини, Клетвата за вярност между Дон Карлос и Родриго маркиз Поза и от „Дон Карлос“ на Верди, Видението на Макбет и сцената на вечерята от едноименната опера на Верди, и т.н.; в аспекта на комическото като голямата ария на надзирателя Осмин и Финалният терцет между Белмонте, Педрило и Осмин от „Отвлечане от сарая“ Моцарт, Арията на Папагено от I действие и дуета му от II действие с Папагена от „Вълшебната флейта“ на Моцарт, встъпителната ария на Фигаро, арията на клеветата на Дон Базилио от „Севилския бръснар“ на Росини, Арията от I действие на Норина от „Дон Паскуале“ на Доницети, наздравецата в кръчмата „При жартиерата“ от „Веселите уиндзорки“ на Ото Николай и т.н.).

Драматичното омузикализиране представя човека в динамиката на персоналното развитие от неустойчивост към устойчивост – комическо развитие – утвърждаване, успех, житейско тържество, или от устойчивост към неустойчивост – трагическа деградация – срив, крах, смърт. По този начин драматичният персонаж е охарактеризиран своеобразно, за разлика от саморазкриването, изповедността и

съзерцателността в лириката или дескриптивната уталоженост на епическото показване, тук на преден план е състоянието на онтологическа промяна мислена в качеството на схватка с даденото, където на персонажа се налага да осъществява избори, да взема решения и да се бори като в резултат на тази борба или побеждава и се утвърждава, или се проваля и загива, но сблъсъкът – колизията, се изразява като динамика – напрежение, нервност, несигурност и нестабилност, независимо от комическото или трагическо драматично представяне – омузикализирането е темпераментно, експресивно, наситено с нерв и стремителност. В драмата на преден план не са чувствата, а действията. Разбира се, омузикализирането представя най-добре дълбоката причина за мотивацията за всички действия – те имат винаги една единствена причина – чувствата, емоционалната реакция към контекста на реалността, в която е потопен персонажът, но тук актуалността на преживяването е белязана от съдбовна мощ, която репрезентира крайна интензивност на чувството, прераснало в съдбовна спасителна или губителна страст. Героят тъкмо под напор и в тока, във вихъра на тези чувства, решава активно съдбата си. Драмата и в комичен и в трагичен аспект е немислима без драматичен герой: той е нейният нерв, фокус, източник. Животът буквално закипява и около него, той е фокусът на събитийните обстоятелства. Тъкмо героят осъществява порядъка на драматичното мирозданието, което буквално зависи от него и от обратите на неговите решения и съдбоносни избори. Дори и ако героят парадоксално изглежда нарочно статичен и неактивен (като Хамлет), това въздържание от действие е експлозивно, неговото бездействие се превръща в спусък за действията на другите. Героят се стреми към сблъсък, той търси катастрофата, борбата, противоборството, колизията измерването на сили, без остротата и напрежението на конфликта той би изгубил аурата на своето очарование. Колизията разгръща неговия характер и изразява същността му. Без надвисналата катастрофа неговата фигура е невъзможна – невъзможен е и облекчаващия смях при комическото разведряване, както е невъзможно и крушението при трагическото опустошение и гибел или просияването на катарзистичното удовлетворение. Очевидно драматичният персонаж е роб на страстта, която влече след себе си последствията на съдбата. Сам по себе си той не търси нито своето тържество, нито своето опустошение, те са следствие на собственото му развитие, което води или към успех или към бедствие, драматичният герой е насочен единствено към себеизразяване и реализиране на своя смисъл, което означава постигане и осмисляне на своята изключителна чувствителност, на своята съдбоносна страст.

*Основни свойства на драматическия музикален образ:*

1. Личността и нейните действия са предадени чрез ярки запомнящи се експресивни звукови способности, подчертаващи нейния характер и дейност. Персонажът е даден във вихъра на действието в трудна или неудобна, странна или комична ситуация, която му се струва безнадеждна или патова и той е принуден да вземе решение, да действа и да влезе в конфронтация;

2. Драматичният музикален образ е даден в развитие – той действа, за да намери шанс за спасение, търси изход от така създалата се ситуация, стреми се да постигне някакво ново равнище на спокойствие, мир и удовлетворение;

3. Персонажът неминуемо влиза в колизия, в битка – или с враговете си, или със самата ситуация, дори със самия себе си. Независимо как е обогрено положението трагически или комически, целта е неминуемата развързка – разрешението, а то е или положително или отрицателно.

#### 4. Приказен музикален образ

Макар и приказният музикален образ да е възможно теоретически да бъде подчинен на епическия музикален образ, от който по някакъв начин е част и с който има отчетлива близост, все пак в музикалната специфика приказното начало притежава редица своеобразни черти, които могат да запазят теоретично и едно подобно самостоятелно тълкувание. Още повече, че приказното омузикализиране създава собствени музикални форми и произвежда оригинални самостоятелни произведения със собствени оригинални находки. Ето защо следва да се обърне известно внимание върху приказния музикален образ, който може да има както самостоятелно лидиращо значение за изграждането на творбата, така и да бъде само елемент, детайл или част от композиционното цяло като нарочен ефект или акцент със собствено значение.

Самото название лесно ни подсказва характера и вида на наративното развитие и особеностите, които приказният музикален образ предполага. То подсказва произхода от специфичната повествователна форма – „приказка” от глагола приказвам, т.е. разказвам, разправам, говоря, казвам. Макар и да се откриват още в бароковата и класическата музика, през епохата на Романтизма придобиват особено значение и художествена роля и дават неочаквани плодове.

*Приказка* (англ. ез. - fairy tale, fairytale, wonder tale, magic tale, fairy story, фр. ез. - conte merveilleux, conte de fées; нем. ез. - Märchen; рус. ез. - сказка) наричаме кратък повествователен разказ с фантастични, вълшебни елементи, посветен на чудновати събития. Те имат многовековен дори хилядолетен произход, съхранени в анонимна форма в устната народна традиция, срещащи се във всички култури, а по-късно и с оригинален, художествен произход и конкретен автор. Обобщеното название "приказка" ("conte de fées") е дадено за първи път от френската писателка мадам Мари-Катерине д'Олуа (Marie-Catherine d'Aulnoy 1697/98) някъде в края на XVIII век, която издава 8 тома събрани и преразказани народни приказки (Les Contes des fées, Contes nouveaux ou Les Fées à la mode) и се приема за съдател на художествения жанр авторска приказка.

За разлика от сказанията, легендите, преданията и сагите, приказките са фиктивни и сюжетът им не е фиксиран нито във времето, нито в мястото. Характерно за приказките е, наред с други неща, появата на фантастични елементи под формата на животни, които говорят и действат като хора; на магия с помощта на вещици, вълшебници или магьосници, на великани и джуджета, призраци и митични животни (змей, хала, еднорог, дракон и др.) и вълшебни същества (русалки, вили, самовили, самодиви, феи, елфи, таласъми, гноми и мн. др.). В същото време редица приказки (по тип биват вълшебни, за животни, битови; според други класификации тук се присъединява и формата наративни, легендарни и анегдотични) имат социално-реалистични или социално-утопични черти и разкриват много от социалните условия, обществените нагласи и мироглед (напр. за господството, свободата и робството, за бедността, глада и изобилюето и т.н., както и за дълбинните семейни структури в акта на тяхното формиране и осмисляне).

Приказното омузикализиране е характерно още за акустичните образи и картини в бароковата музика, особено в светските развлекателни инструментално-сценични жанрове и алегоричните и идилични изображения в тази музика откриваме ги при Сайнт Коломб, Марен Маре, Дхулио Качини, Антонио Вивалди, Пиетро Локатели, Георг Филип Телеман, Георг Фридрих Хендел, Жан-Батист Барьер, Хенри Пърсел и редица други. В епохата на класицизма при Моцарт, при това не само във „Вълшебната флейта”, но дори и в „Дон Жуан” и „Идоменео” и др.

Разбира се, в епохата на Романтизма приказното омузикализиране е част едва ли не от художествената норма и дори се появяват специфични музикални форми, жанрове, които са изградени на принципа на приказното музикализиране – атемпорални, изпълнени с екзотизъм и мотиви, създадени от въображението на композиторите, обрисувачи чудновати същества, ситуации и дори светове. Поради специфичната естетическа норма се появява представата за отвъдното, небесно, вълшебно ту демонично, ту серафично пространство, което се омузикализира от приказния акустичен образ. Всякакви митологични и приказни същества и герои намират своите акустични превъплъщения. Примерите, които могат да бъдат посочени са безчетни, при това във всички сценични жанрови разновидности на оперните форми: от класицистичните „Орфей и Евридика“, „Ехо и Нарцис“ от Глук, „Вълшебната флейта“ от Моцарт, до чисто романтичните творби като „Вълшебният стрелец“ от К. М. фон Вебер, „Пепеляшка“ от Росини, „Пръстенът на нибелунга“ от Вагнер, „Русалка“ от Дворжак, „Робер Дяволът“ от Джакомо Майербер, „Ариадна и Синята брада“ от Пол Дюка, „Лакме“ от Лео Делиб, „Руслан и Людмила“ от Михаил Глинка и още неизброимо много приказни оперни произведения. Разбира се, балетното изкуство е особено чувствително към приказката. Сред приказните балети следва да открием емблематичните: „Силфида“ от Херман Льовенскьолд, „Жизел“ от Адолф Адам, „Лебедово езеро“, „Спящата красавица“ и „Лешникотрошачката“ от П. И. Чайковски, „Баядерка“ от Лудвиг Минкус, „Раймонда“ от Ал. Глазунов и т.н., оперите-приказки „Снежанка“, „Приказката за цар Салтан“, „Златното петле“ от Н. Римски-Корсаков, „Турандот“ от Пучини, инцидентна музика „Сън в лятна нощ“ от Менделсон, „Пер Гинт“ и „Процесия на джуджетата“, „В пещерата на планинския крал“, „Танцът на елфите“ или „Шествието на гномите“, от Е. Григ, „Бурята“ от Чайковски, дивертисмента „Покана за танц“ от Вебер, както и в обновените преосмислени от програмността жанрове като симфонията още от първата изключително важна в дързостта и новаторството си работа на Хектор Берлиоз и причудливата му изповед-автобиография „Фантастична симфония“, през не по-малко смелите по форма симфонични картини „Картини от една изложба“ или „Нощ на голия връх“ от Модест Мусоргски, симфоничните прелюдии „Прелюдии“ от Ференц Лист, симфоничната увертюра „Хибриди“ от Менделсон, „Крал Лир“ от Берлиоз, симфоничната поема „Орфей“, „Плачът на героя“, „Идеал“, „Празничен звън“, „Орфей“, „Мазепа“, „Прометей“, от Фр. Лист, „Лебедът от Туолнела“ от Сибелиус, „Еолиди“, „Психея“ и „Джин“ от Цезар Франк; „Фаетон“, „Чекръкът на Омфала“ и „Танц на мъртвите“ от Сен-Санс, „Омагьосаното езеро“ от Анатолий Лядов, скерцото „Фантастично скерцо“ от Йозеф Сук или „Чиракът-магьосник“ от Пол Дюка, симфонична приказка „Ла Пери“ от Пол Дюка, „Кикимора“, „Баба Яга“ от Анатолий Лядов, симфоничната сюита „Шехерезада“ по приказките „1001 нощ“ от Н. Римски-Корсаков и др. Тук като приказан формат място за интимно музикално вълшебство, разбира се, са и така характерните песни, балади и романси като емблематичния цикъл „Зимен път“ (Winterreise), или „Лебедова песен“ (Der Schwanengesang) от Шуберт, песенния цикъл „Прелестната Магелона“ от Брамс, песенния цикъл „Снежанка“ от Чайковски и др.

Любопитен факт е, че едни от най-значимите немски ранни романтически композитори като Карл-Мария фон Вебер, Феликс Менделсон-Бартолди, Е.Т.А. Хофман, та до ксния романтики Рихард Вагнер търсят фантастични акустични елементи за собствените си музикални образи в наследството на средновековната музика и в характера на нейната специфично-разпознаваема интонация. На основата на първичната скарална монодия и грегорианските диатонични ладове и на ранноренесансовото *ars nova*, се предава не просто старинна и причудливо-непозната

готическа атмосфера, но чрез преконтекстуализиране и престилизиране се изграждат неочаквани вълшебно-фантастични и имагинерни приказни елементи, които вече са изпълнени с надвремево усещане, импозантна старинност и сакрално-мистичен привкус.

Стилизацията на готическо-роматическото приказно е тясно преплетено с водещата за Романтизма тема за конфронтацията между човек и свят, субекта и заобикалящата го действителност, за противопоставянето между обичайното и мистичното, скуката и необикновения свят на идеите. Докато, например, Чайковски използва като матрица за музикално приказното преди всичко фолклорни, не само руски, немски, но и френски и италиански мотиви както и някои авторски музикални теми от епохата на барока и рокоото в лицето на композитори като Й. С. Бах, Жан-Батист Люли и Жан-Филип Рамо, докато Лудвиг Минкус сам измисля екзотичните фантастични образи като ритмични и мелодични елементи в илюстрация на историите от индийския епос, както прави и Л. Делиб, преразказвайки легендарния староиндийски поет Калидаса. Макар и в доста по-реалистичен, но очевидно „приказен” мотив, при ранните италиански романтици Росини, Белини и Доницети приказното се изработва посредством мотиви от народопесенната традиция, преимуществено от региона на Неапол и тамошната кантилена. При Доницети вълшебния мотив на любовното вино се преобразява неколккратно веднъж по начина, по който реагира на прескъпата любовна напитка Адина („Della crudele Isotta“ („На жестоката Изолда“), меланхоличният Неморино („Una furtiva lagrima“ („Една скрита сълза“) и остроумния, лукав доктор-шарлатанин Дулкамара („Udite, udite, o rustici“ („Слушайте, о, селяни“).

Омузикализирането на фантастичните и вълшебни образи включва наред с музикално-живописни и приказно-фантастични елементи, и черти от външния вид и характера на реалния човек, тук щедро работи въображението на твореца и се използват далечни и екзотични музикални мотиви, народни песнопения, странни мелодични съчетания и оркестрация, за да се предаде чудноватата атмосфера на откъснатост, надвремевост и приказна сладост. Тази многостранност придава на музикалната измислица особена оригиналност, разпознаваема характерност и осезаема поетично-философска дълбочина. Мелодиите от чисто инструментален тип, обичайно са със сложна мелодично-ритмична структура, отличават се с подвижност и особена виртуозност, което им придава внушителност, особена експресивност и уникалност, които демонстрират гениите на творците, тяхната изобретателност и богато въображение.

Не би било пресилено да признаем, че „музикалната фантастика” създава едни от най-ярките музикални произведения. Приказният музикален образ всъщност има много дълбока история, тъй като "фантастична музика" е една от най-старите явления в света на музиката и нейната история. Защото към нея безспорно могат да се присъединят всички старинни песни и балади от фолклора, които са събрани от различни народи по цялата земя, за да възхвалят легендарни герои и различни старинни паметни събития. Когато започват авторизираното омузикализиране на вълшебни, легендарни и митологични образи някъде през първата четвърт на XVII век и те намират своето адекватно място в опери, балети и различни симфонични произведения, базирани на различни устни предания и стародавни легенди и сказания, се появява и авторският приказен музикален образ. Същественото проникване на художествената литература в музикалната култура задълбочено започва в ерата на Романтизма с концепцията за музикалната програмност и експресивно-живописната и драматургично-наративна способност на музиката, която буквално станала способна да „разказва” истории и приказки и да „вижда” пейзажи и пространства, да изобразява „лица”, градове и т.н.

*Основни свойства на приказния музикален образ:*

1. Създава чудновата атмосфера и събужда сложни и странни чувства.
2. Използват се фолклорни или чужди авторски мотиви, които се преобразяват и преструктурират по любопитен и неочакван начин, за да предадат подходящата вълшебна атмосфера.
3. Съзнателно се стига до оригиналност, уникалност и екзотизъм посредством неочакван ритъм и мелодически характер на композицията.
4. Приказното начало може да се открие както в инструменталната, концертно-симфонична, камерна, или сценична – оперна, балетна, театрална, така и във всички форми на вокалната музика – химн, песен, романс, вокален цикъл, кантата, хор и т.н.

## **5. Абстрактен музикален образ**

Абстрактните музикални образи са не само чистите музикални конструкции, немотивирани от никакъв разказ или описателност, това са сложни ритмично-мелодични идеи, които подлежат на свободна асоциативност и са лишени от буквална конкретност в действителността. Под абстракция (на латински: *abstractio* – отвлечен) се разбира специфичен вид мислене, които предполага цялостен процес на ментално отсяване, отделяне и обобщаване само на съществените признаци и свойства на предмети и явления от цели класове, серии предмети и явления, едно търсене на общото и на уникалното, на най-характерното, на най-чистите свойства, които са общи за всички. Абстрактното мислене постига отвлечено, обобщено понятие, което е резултат от тази редукция на единичното и своеобразното.

Съвременното значение на термина се постига в началото на XX век, когато се допуска, че абстрактното мислене е по-висша форма на мислене от непосредствено логическото мислене. За да разбере човек абстрактното изкуство, трябва винаги да може да го погледне от две различни гледни точки, от две различни позиции. Макар и да е ирационално понятие, интелектуална фикция, сама по себе си абстракцията да е принципно „нереална”, схематична и концептуална представа за действителността, тя е особена духовна форма за опознаване на същата тази реалност, от която са ексцерпирани собствените ѝ елементи. Разбира се, спекулативната философия доказва, че абстракцията поначало не е ориентирана към свързването на умозаклученията с феноменалния свят, а само с проследяването и структурната особеност на вътрешната последователност на самата мисъл, следователно тя притежава преди всичко игрови, съзерцателен и интелигибилен характер.

Не е прекалено да се твърди, че част от причините за възникването на атоналността се дължат на общата криза на музикалния образ, въпреки че това е сложен, бавен и комплициран процес, от който експресията на музикалния образ е само една малка част, но все пак именно усещането за застои и еднообразие в начина, по който изобщо се изграждат и функционират изразните средства на класическата музика и тяхното радикално преосмисляне, някъде в последната четвърт на XIX век, води до появата на явлениято *атоналност*<sup>1</sup> и еманципирането на абстрактния музикален образ от групата на фантастичните и приказни образи. Атоналността е следствие веднъж от желанието да се наруши строго установената система от тонални йерархии, характеризиращи европейската класическа музика между седемнадесети и

---

<sup>1</sup> Терминът „атоналност” е предложен за първи път през 1907 г. от Джоузеф Маркс в неговото научно изследване на тоналността, което по-късно е разширено в докторска дисертация. Вж.: Haydin, Berkat, and Stefan Esser. 2009 (Joseph Marx Society). Chandos, liner notes to Joseph Marx: *Orchestral Songs and Choral Works* (accessed 23 October 2014).



деветнадесети век, и втори път от съзнателното търене на разширяването на тоналността, поради превалирането на хроматизма, една функционална инверсия, която се изразява в появата на „странични доминанти“, на „блуждаещи“ полисемантични акорди и други по-специфични явления на хармонията в късната романтична музика най-напред при Ф. Лист и неговата симфонична и клавирна музика („Bagatelle sans tonalité“ от 1885 г.), по-късно при Р. Вагнер и цялостната му концепция за нова опера; действително случайно и спорадично, но акцентно при Дж. Пучини („Тоска“ и „Турандот“), ярко експресивно при М. Мусоргски, а също доста по-систематично при Малер, А. Скрябин и др. Използването на атонални елементи откриваме в композиции на К. Дебюси, А. Онегер, П. Хиндемит, Ф. Пуленк, И. Стравински, С. Прокофиев, а също и в такива склонни към експериментирание автори като Б. Бритън, О. Месиен, Б. Барток, Л. Яначек, Едгард Варез, Ч. Айвс и редица други.

Музикалната абстракция, подобно на същинската абстракция и на приказните образи, е лишена от всяка времева и пространствена конкретност, но ако за приказния музикален образ можем да говорим за фантастично всевремие и фантастично пространство, то тук музикалният образ в своята трансгресия спрямо хронотопа се опитва да въплъти невъплътимото, да „изобрази неизобразимото“, ако си позволим закачка към Лиотар и основното му тълкувание на абстрактното и неговото философско-естетическо осмисляне.

Атоналната музика, додекафонията<sup>2</sup> и алеаториката<sup>3</sup> повдигат въпроса за абстрактната музикална образност на съвсем ново не само формално ниво, което е коренно различно от общото схващане за абстрактния музикален образ през епохата на барока, класицизма и романтизма. Тогава под абстрактно до голяма степен се мисли нещо, което е относително тъждествено на концепцията за трансцедентното и мистично

---

<sup>2</sup> Д о д е к а ф о н и я – (от стргр. – δώδεκα – дванайсет и φωνή – звук) – радикална техника за музикална композиция, разновидност на сериалния подход и атоналността, при който се използват серии от „дванадесет тона, съотнесени единствено едни между други“ (нем. „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“), т.е. изгражда се лад, който се състои от 12 равноправни степени (хроматичната гама). За всяко музикално произведение се избира една 12 степенна редица (серия), която включва всички 12 тона от хроматичната гама, подредени произволно, с условието да не се повтаря тон, докато не се изреди цялата редица (с цел да се избегне слухово допускане на устойчиви степени). Тази редица играе ролята на главна тема. Тя може да бъде пренесена и от друг тон. Първата додекафонична творба е „Пет пиеси за оркестър“ от Арнолд Шьонберг, от 1922 г. Според създателя си този метод предполага строга рационалност, яснота на правилата за композиция, но запазва неограничените възможности за изразяване. Негови адепти стават учениците му - Антон Веберн, Албан Берг.

<sup>3</sup> А л е а т о р и к а – (от лат.: alea – „зар“, „жребий“) е характерно за Модернизма течение в европейската музика, при което някои елементи от композирането са оставени на моментната преценка на изпълнителя, въпреки че в своята цялост музикалната композиция е строго детерминистична, но в изявата на детайлите си тя играе със случайността. Възниква в края на 50-те години на XX век. По традиция за нейни предшественици се приемат т.нар. Musikalisches Würfelspiel (музикални игри със зарове), придобили особена популярност в салонната музика от края на XVIII-XIX в., при които подредбата на тактовете се определяла посредством хвърляне на зарове. Алеаторният похват означава смяна на техниката, смяна на поредността на частите на произведение при изпълнението му. Това е строго фиксирана музика в нейните главни параметри, която се разпада на дялове, в които гласовете са с фиксирани параметри, освен един, а понякога и повече, без обаче да се засяга тембър, регистър, динамика. Вертикалните съчетания с това стават мобилни. Получават се трептящи, вибриращи конструкции, непостижими с обикновена нотация, която изисква нови типове нотирание. Съществуват две разновидности: полска (Кшищоф Пендереcki и Витолд Лютославски) и макроалеаторика (Карлхайнц Щокхаузен, Пиер Булез).

необяснимото; т.е. онова, което се отнася до отвъдността или, казано на философски език, до изобразяването на лишеното от образ, на невъплътеното, на онова, което не може да бъде видяно с очи като душата, разума и Бога. Процесът на откриване и употреба в естетически режим на абстракцията в западното изкуство е постепенен и бавен. Неговото начало се открива някъде в средата на деветнадесети век като едно от художествените открития на Романтизма в областта на живопистта. Тогава за първи път художественият способ и концептуалните елементи в изображението започват да имат формоопределящо значение и ясно художествено предимство пред обичайната компаративна достоверност и рационалните стандарти, зададени от опита с наблюдаваната реалност. Същият процес започва относително по същото време и на територията на музиката, само че това включва постепенното откриване на ефектите от атоналността и преодоляването на тоналността.

Художественото дедуциране и анализиране на абстрактните музикални образи е трудно, тъй като техният език е твърде условен, освен това абстрактният музикален образ по определение е конгениален на дефиницията на цялостното понятие музикален образ, тъй като съвпада със самата естетическа същност на музикалното и неговата *diferentia specifica* като чисто акустично и тоново изкуство.

Вече бе подчертано, че от теоретична гледна точка художественият звук е наситен с особен полисемантизъм, динамична емоционална експресивност и принципна неконкретност, които се тълкуват като своеобразието на имплицитната субстанциална музикална „неяснота“, за разлика от епифеноменалната конкретност и логическа консеквентност на звуковете-шумове. Следователно, за да бъде разбрана една творба на изкуството е необходимо да се проведе мигновено вътрешно дедуциране на музикалния образ от поне две гледни точки, за да се стандартизира и да се осъществи неговото разбиране-осмисляне. Първата, обичайно свързана с класическото наследство и възприемана като „естествена и спонтанна“, е пряката непосредствена „реалистичната“ препратка, която се прави спрямо картината, изображението, т.е. смисълът на творбата се осъществява като компаративно свързване с елементите от действителността по един или друг начин. Така схематично осъщественото съответствие с някакъв общ стандарт за природата на реалния свят, позволява по-лесно и по-ясно да се идентифицира естеството на музикалния образ. По този начин предметът на изображение в картината, словесния или дори музикален материал придобива контекстуална конкретика и вътрешна йерархичност. Втората отправна точка за удостоверяване на природата на музикалния образ е именно абстрактната, която е принудена да работи, т.е. да играе, разбира и осмисля само принципите на взаимодействие на вътрешните елементи, съставлящи експресивния художествен образ – визуален или слухов в пределите на самата творба, без оглед на непрестанната компаративна референция към детайлите от феноменалната реалност; или изобщо към нещо външно спрямо атомарно завършения и самодостатъчен свят на самото произведение, т.е. на неговата пряка наличност – за картина: линии, цветове, маса, формални особености, или за музиката: тона, тембъра, времетраенето и т.н.

Тоналната музика, залегнала в основата на класическата музика, се основава на определено тоново развитие спрямо точно определен ключ, т.е. набор от ноти в ясно дефиниран хармоничен масив. Когато се слуша тонална музика, тя постига лесно асиоциативно разбиране, тъй като акустичната картина се свързва и разпознава по ключа, който предполага и тонална гама, върху която се основава. Така че, когато се слуша произведение от тонална музика, то се осмисля като се свързват в единно цяло звуците, които се долавят от слуха. Те се ориентират двупосочно: на първо място към спонтания рефлекс на стандарта, наложен от ключа, и на второ място, в съзнанието

вътрешно се постига представа за архитектурната им последователност. Музикалната структура се основава на непрекъснат линеарен и строг консеквентен принцип, тоест проследява се вътрешната конструкция на произведението като се наблюдава тоналното развитие във времето, през което творбата излага акустичното си събитие. Докато при атонализма липсва предварително зададен ключ и ако творбата се слуша като произведение, написано в този маниер, то всеки опит да се свържат звуците в някаква тонална скала, ще е обречен на неуспех и единственото, което ще бъде доловено, ще е неорганизиран шум. Смесеният начин да се слуша творба от този вид е това да се осъществява посредством разбирането на атонална музика като проследяване на връзката между всяка нота с останалите ноти, от което възниква и самият художествен ефект.

Следователно атоналността и абстрактността изискват нов начин и култура на слушане, също както и абстрактната живопис, освободена от непрестанната репрезентация спрямо конкретността на някакъв разпознаваем образ, към който непрекъснато се отправя мисълта. Напротив тук съзнанието проследява самата презентация на цвета и формите, на техния ритъм и подредба и в тази съзерцателна игра постига естетическа радост и смисъл от наблюдаването на един буквално „невиждан“ нов и неповторим образен свят, който не препраща към нещо друго, а призовава към вътрешно обитание-съзерцание на собственото му пространство-битие. Следователно и абстрактната музика и абстрактният музикален образ, изграден на принципа на атоналността, не препраща към логиката на тоновата система и нейните стереотипи, а се съсредоточава върху единствения аспект на музиката – вътрешни взаимоотношения между тоновете.

Музиката и живописата в абстрактната си форма всъщност са следствие на духовната промяна на самото мислене на модерния човек в един по-широк културно светогледен смисъл. Модерният човек живее в свят без ясна йерархия, той се е усъмнил в общовалидността на истината и е свалил от върха на системата божествената санкция, която му е дарявала не само сигурността на една неопровержима истина, но и последната овъзмездяваща разумно критическа сила на съдната справедливост, която гарантира както космологичната, така и междучовешка хармония и към която всичко следва да бъде ориентирано. Следователно в атоналността долавяме най-вече кризата на модерното съзнание, лишено от величието на глобалния метафизичен дискурс, от една страна, а, от друга, рунирането на истината, която сега става по-скоро епифеноменална и интерпретативна и това довежда до дезориентация и загуба на естетическия идеал на установените стандарти и устойчивостта на универсалиите. Може би затова Ричард Хукър не без болка признава:

Вместо стандартите имаме само логиката на вътрешните взаимоотношения и вътрешната подредба. В такъв светоглед има малко усилия за интегриране на една сфера на човешкото разбиране с друга; съвременното човешко съществуване е съществуване във фрагментация. Съотнасяме се към общността на човечеството и подхождаме към собствения си живот като към нещо съставено от безброй независими фрагменти, всеки от които функционира по своя собствена логика. От всички културни тревоги на XX век тази абстрактност и фрагментираност постоянно се признава за най-сериозната криза на модерността. (Hooker 1996)

Въпреки това, възникването на атонализма довежда не само до еманципирането на абстрактния музикален образ, но и до своеобразното му естетическо префункционализиране, и то не само по отношение на сложните духовни идеи и представи, които високата култура и художествена музика се опитват да постигнат, но

също така и до най-прагматичната употреба на абстрактното в масовото вседостъпно забавление-зрелище. Днес не е трудно да се открие дори софистицираната възвишената форма на абстракция преобърнатата и преозначена в най-дълбоките недра на еднозначния художествен схематизъм, подхранван от елементарната тривиалност на попкултурата и шаблонния ѝ функционализъм. Неочаквано любопитно мнение изказва американският композитор пианист и аранжор Скот Брадли (26. XI. 1891-27. IV. 1977), известен с комерсиалната си музика за хитовите анимационни сериали като „Том и Джери“ и „Друпи“ („Droopy“), където парадоксално свободно се възползва от художествените открития на додекафонията и успешно ги прилага като комически, гротескови или причудливи акустични ефекти в своите композиции. Брадли усвоява този композиционен метод още в младостта си, докато е ученик на Арнолд Шьонберг. Според него художествената експресивност, създадена посредством 12-тоновата техника е особено подходяща за сложния неевклидов свят на анимационните изображения:

Системата с дванадесет тона осигурява развитието „извън този свят“ на редица събития, така необходими за обрисуване на фантастичните и невероятни ситуации, които се съдържат в съвременните анимационни изображения. (Morris, Peter (2007): Cartoon Composer Scott Bradley)

Така неочакваното художествено откритие на Скот Брадли ще ознаменува и една нова роля на музикалния абстрактен образ, която ще завладее не само анимацията, но и футуристичната опера и кино естетика като неизменен експресивен похват и досаден акустичен стереотип от края на ХХ и началото на ХХІ век с ефектното си своеобразие на спейс естетика и музикализирането на причудливо-плашещото и непознатото, при обрисуването на транскосмическите пространства, вселенската безграничност и футуристичните светове, така необходима акустична среда за киномузиката и новите музикални форми и образи, създадени и по електронен път. Думите на Брадли се оказват не само остроумно-прагматична костатация, а пророческа художествена концепция за десетилетия напред.

В началото на ХХ век абстрактният музикален образ намира адекватно художествено превъплъщение в творбите на един дързък експериментатор Алесксандър Скрябин, апологет на идеята за художествена синестезия (от гр. συναίσθησις < σύν `съвместно` + αἴσθησις `усещане`) – постигането на единно синтетично изкуство, в чиято основа лежат светлината и музиката, т.нар. „светомузика“. Новаторският и експериментаторски характер на произведенията се приема почти като истинска революция. Например в своите симфонични партитури руският модернист изписва партията на светлината в отделен ред. Сред творбите му се откриват произведения като „Божествената поема“ (III-та симфония, 1904), „Поема на огъня“ (Симфония „Прометей“, 1910), „Поема на екстаза“ (1907) – всички те са изпълнени както с невероятни фантастични, така и със загадъчно-неясни лишени от физическа конкретност музикални образи.

Модернизмът превръща музикалната абстракция не просто в ярък художествен експеримент, но и в цялостна художествена стратегия за обновяване на музикалния език. Така тя става нещо повече от вид троп, от някакъв инструмент за творческо производство и се натоваарва с нови сложни смислово-символични функции и значения, за постигането на нееднозначни внушения и особена експресивност. Откриваме абстрактни музикални образи дори при такива признати тонови „реалисти“ като симфониците Дмитрий Шостакович и Дмитрий Кабалевски и много повече при неопост-романтичните интенции на Сергей Рахманинов, неокласицистичните търсения на Сергей Прокофиев, а нерядко при Николай Мясковски и съвсем целенасочено при

Стравински, които щедро използват акцентно абстрактните музикални образи, не по-малко от тях се възползват майстори като Клод Дебюси, Морис Равел, Паул Хиндемит, Артур Онегер или Оторино Респиги. Най-чудновато е присъствието например на Ерик Сати, съчетаващ музикална абстракция и музикална фантастика ведно. Своевременно втората половина на XX век променя генерално акустичното мислене с откриването и развитието на компютърните технологии, като се появява нов предизвикателен акустичен производител, захранван с електричество – музикалният синтезатор.

Своеобразен разцвет на „музикалния абстракционизъм” бихме могли да открием в сериализма и появата на музикалния постмодернизъм и минимализма през 70-те години с възникването, а по-късно и със смесването, на електронни и акустични звуци и експериментите на електронната музика и развитието и усъвършенстването на компютърните технологии и комерсиализирането на експерименталната музика в жанра на киномузиката и появата на блокбъстър и спейс фантастични сериали като „Космична одисея от 2001” на С. Кубрик (тук съвместно прозвучават електронни семпли и класически произведения от Рихард Щраус, Рихард Вагнер и Йохан Щраус) и "Соларис" на А. Тарковски, където той заедно с композитора Е. Артемиев, един от първите руски експериментатори, с ефектите на „синтезаторната” техника, тематизират и интерпретират мотиви от произведенията на Й. С. Бах). Безспорно следва да се открият и многосерийните филмологии на Джордж Лукас "Междувездни войни" и дори "Индиана Джоунс" (заснета от Стивън Спилбърг, но по идея на Лукас) със смелите аранжimenti на мащабно симфонично стилизираната киномузика, развиваща Вагнеровата и Малерова оркестрова традиция и налагайки модата на една субстанциално пастишна и стилово всеядна функционално ориентирана чисто прагматична естетика без каквито и да е било художествени скрупули. Нова електронна и цифрова техника отваря безбройни възможности и акустични съчетания и форми, напълно невероятни и неочаквани перспективи пред композиторите и тяхното въображение. Най-сетне е напълно възможно да се постигне почти абсолютна акустична свобода, която да следва всяка приумица на въображението и да се моделират, т.е. буквално да се изобретяват невероятни, напълно нечувани абстрактни и магически звуци, да се създава музика с тях и да се постигат неподозирани резултати.

*Основни свойства на абстрактния музикален образ:*

1. Конкретна неопределимост, откритост на разбирането и тълкуването.
2. Свежест, новост, причудливост, усещане за модерност и актуалност.
3. Множественост на асоциативните връзки и разгръщане на свободата на въображението.
4. Психологическо-интелектуална задълбоченост и многозначност.
5. Ярка експресивност и експериментаторска провокативност до шокост и отрицание.



Изкуството е специфична духовна дейност на човека, която разкрива в своите многобройни специфични форми: музика, литература, театър, танц, живопис, архитектура, кино, фотография и др., многообразието на човешкото съществуване. Разбира се, основанието за отделните форми на изкуството и разделянето му на различни видове и типове е, от една страна, разнообразието от видове на човешката социална практика в сферата на художественото осмисляне и усвояване на мирозданието, основана на естетическото разнообразие на екзистенцията, а, от друга, на неизчерпаемостта на чисто човешкото преживяването на действителността. Така въз

основата на хилядолетното развитие на световно-историческата художествена практика се натрупва както мирогледна рефлексия, така и една специфична саморефлексия на човешкия дух, едно четимо в образи богатство, една истина от образи, която става достъпна посредством непосредственото естетическо преживяване и способността за естетически чувства у човека. Ето защо музикалното ухо, е също и око, и ръка, и съзнание, което умее да се наслаждава на красотата и да съзерцава възпеления смисъл. В този аспект музикалният образ е подобен на всеки художествен образ – смисловата експресивност на творбата. Следователно и той е насочен към комуникативната непосредственост и необходимостта за духовен обмен и споделяне на духовни съдържания.

Терминологизирането и тематизирането на спецификите на музикалния образ е особено предизвикателство не само от чисто музиколожка, но и от често философско-естетическа гледна точка. Веднъж, защото не е възможно да се използва непредвидливо аналогията с литературния образ и с членението на различните литературни родове и то дава само условна ориентация, но и също така би било погрешно и напълно самостоятелното структурно наблюдение върху музикалните елементи, които в художествената си проява като музика безспорно придобиват способност да се изпълват с различни значения и да влизат в контекстуални семиотични конфигурации. Обикновено под музикален образ се възприема някакво пределно обобщено, отвлечено понятие, което има преди всичко условен, допълнителен характер, свързан с необходимостите на музикалния анализ и функционирането на музикалния тематизъм. Все пак следва да се отчете, че в основата на музикализирането, т.е. превръщането на преживявания, образи и представи в музика, винаги се опосредства от музикалния образ, който се изгражда като характер и възпелчава интенцията на своя създател, като я предва на интерпретацията на рецепиента. Именно активната актуална и адекватна комуникативна споделимост и разбираемост на музикалния образ го правят не само теоретично необходим, но и прагматично функционален по отношение на осмислянето на музикалния феномен и очевидното разгръщане на музикалното мислене и разбиране. Всяка музика (разбира се, преимуществено художествената) създава в съзнанието особени идеи, усещания, внушава редица чувства, асоциации, спомени и дори представи. Емоционалната емпатийност и интелектуално-символната асоциативност имат своите дълбоки корени в субективната способност на индивида, но все пак е открита за споделимост с другите, поради универсалността на изначално безкористната естетическа природа. Съществуването на обща естетическа способност и на всеобщата споделимост на естетическото, в аспекта му на непринудена свободна игра, аргументира и наличието на общи, взаимосподелими и цялостно сетивно-интелектуално доловими музикални образи, податливи на собствена интерпретация.

Музикалните образи са създадени с чисто музикални средства, въпреки че в създаването им могат да участват асоциации с други видове изкуство. Въпреки това музикалният образ би следвало да се разглежда като сложен комплекс от музикални средства, използвани от композитора в произведението и насочени към предизвикване у слушателя на определена гама от емоции, представи и асоциации. От своя страна, съдържанието на която и да е композиция се разкрива чрез последователността и взаимодействието на отделните музикални образи, от които се състои, и именно така се стига до излъчването и възприемането на целия музикален смисъл и общото разбиране – усвояване-преживяване на художественото произведение.

## ЛИТЕРАТУРА

- Аристотел 1979: Аристотел. За поетическото изкуство. Превод от стргр.: Александър Ничев. София: Наука и изкуство, 1979. Част V. (Aristotel 1979: Aristotel. Za poeticheskoto izkustvo. Sofia: Nauka i Izkustvo. Chast V)
- Йончев 2009: *Йончев, И.* Музикална онтология. София: Рива, 7-8 (Yonchev 2009: *Yonchev, Iiya.* Musicalna ontologia. Sofia: Riva, 7-8).
- Кант 1992: *Кант, Имануел.* Критика на чистия разум. София: Издателство на БАН, 1992 (Kant 1992: *Kant, Imanuel.* Kritika na chistia razum. Sofia: Izdatelstvo na BAN).
- Кант 1993: *Кант, Имануел.* Критика на способността за съждение. София: Издателство на БАН (Kant 1993: *Kant, Imanuel.* Kritika na sposobnostta za sazhdenie. Sofia: Izdatelstvo: BAN).
- Лиотар 1999: *Лиотар, Ж.-Ф.* Не-човешкото. Превод от френски Росица Пиронска. София: Сонм (Liotar 1999: *Liotar, J.-F.* Ne-choveshkoto. Prevod ot frenski Rositsa Pironska. Sofia: Sonm).
- Ницше 1992: *Ницше, Ф.* Раждането на трагедията от духа на музиката. Превод от немски Харитина Костова-Добрева. София: Наука и изкуство (Nietzsche 1992: *Nietzsche, F.* Razhdaneto na tragediata ot duha na musikata. Prevod: Haritin Kostova-Dobrev. Sofia: Nauka i izkustvo).
- Пламенов 2019: *Пламенов, Петър.* Обещанията на интересното. София: Издателство на СУ „Св. Климент Охридски” (Plamenov 2019: *Plamenov, Petar.* Obeshvaniata na interesnoto. Sofia: Universitetsko izdatelstvo “St. Kliment Ohridski”).
- Пламенов 2018: *Пламенов, Петър.* Тялото текст. София: Издателство на СУ „Св. Климент Охридски” (Plamenov 2018: *Plamenov, Petar.* Tyaloto text. Sofia: Universitetsko izdatelstvo na SU “St. Kliment Ohridski”).
- Шопенхауер 1997: *Шопенхауер, А.* Светът като воля и представа. София: Издателство на СУ „Св. Климент Охридски” (Shopenhauer 1997: *Shopenhauer A.* Svetat kato volya i predstava. Sofia: Universitetsko izdatelstvo na SU “St. Kliment Ohridski”).
- Avison, Charles (1752). An Essay on Musical Expression. London: C. Davis.
- Bandur, Markus. 2001. Aesthetics of Total Serialism: Contemporary Research from Music to Architecture. Basel, Boston and Berlin: Birkhäuser.
- Baroni, Mario (1983). "The Concept of Musical Grammar", translated by Simon Maguire and William Drabkin. Music Analysis 2, no. 2: 175-208.
- Bartlette, Christopher, and Steven G. Laitz (2010). Graduate Review of Tonal Theory. New York: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-537698-2.
- Brandt, Anthony (2007). "Musical Form". Connexions (11 January; accessed 11 September 2011).
- Davies, Stephen (1994). Musical Meaning and Expression. Ithaca: Cornell University Press. ISBN 978-0-8014-8151-2.
- Grant, M[orag] J[osephine] (2001). Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe. Music in the Twentieth Century, Arnold Whittall, general editor. Cambridge and New York: Cambridge University Press. ISBN 0-521-80458-2.
- Green, Douglass M. (1979). Form in Tonal Music. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers; New York and London: Holt, Rinehart and Winston. ISBN 0-03-020286-8.
- Harmon, William; Holman, C. Hugh (1999). „Epic poetry” in: A Handbook to Literature (8th ed.). Prentice Hall.
- Hooker, Richard. Abstraction. Цитирано според: /web.archive.org/ Enlightenment Glossary

- Classical Mechanics 1996, Updated 7-14-1999/; достъпен на:  
<https://web.archive.org/web/20070911121123/mailto:hinesric@wsunix.wsu.edu>.
- Kramer, Jonathan D. (1988). *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer Books.
- Laurie, Timothy (2014). "Music Genre as Method". *Cultural Studies Review* 20, no. 2: 283-292.
- Lerdahl, Fred, and Ray Jackendoff (1985). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. ISBN 0262260913
- London, Justin (n.d.), "Musical Expression and Musical Meaning in Context. ICMPC2000 Proceedings Papers.
- Lussy, Mathis (1892). *Musical Expression: Accents, Nuances, and Tempo, in Vocal and Instrumental Music*, translated by Miss M. E. von Glehn. Novello, Ewer, and Co.'s Music Primers 25. London: Novello, Ewer and Co.; New York: H. W. Gray
- Middleton, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes and Philadelphia: Open University Press. ISBN 978-0335152766, 978-0335152759 (cloth & pbk).
- Moore, Allan F. (2001). "Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre". *Music & Letters* 82, no. 3 (August): 432-442.
- Morris, Peter (2007): *Playing Cat and Mouse in BBC Music Magazine*, March 2007. p44-48. British Broadcasting Corporation.: *Cartoon Composer Scott Bradley* (7 January 2017). „The Twelve-Tone. System provides the ‘out-of-this-world’ progressions so necessary to under-write the fantastic and incredible situations which present-day cartoons contain“. Цитирано от сайта: <https://tralfaz.blogspot.com/2017/01/cartoon-composer-scott-bradley.html>
- Morris, Peter (2016): *Humour Between the Keys in Sounding Funny* (2016). Equinox Publishing.
- Nattiez, Jean-Jacques (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, translated by Carolyn Abbate of *Musicologie generale et semiologie*. Princeton: Princeton University Press. ISBN 978-0-691-09136-5 (cloth); ISBN 978-0-691-02714-2 (pbk).
- Scholes, Percy A. (1977). "Form". *The Oxford Companion to Music*, tenth edition. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Smith Brindle, Reginald (1987). *The New Music: The Avant-Garde Since 1945*, second edition. Oxford and New York: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-315471-1, 978-0-19-315468-1 (cloth & pbk).
- Sorantin, Erich (1932). *The Problem of Musical Expression: A Philosophical and Psychological Study*. Nashville: Marshall and Bruce.
- Stein, Leon (1979). *Structure and Style: The Study and Analysis of Musical Forms*. Princeton, New Jersey: Summy-Birchard Music. ISBN 978-0-87487-164-7.
- Thompson, William Forde (n.d.). *Music, Thought, and Feeling: Understanding the Psychology of Music*, second edition. New York: Oxford University Press. ISBN 0-19-537707-9.
- Touma, Habib Hassan (1996). *The Music of the Arabs*, new expanded edition, translated by Laurie Schwartz. Portland, Oregon: Amadeus Press. ISBN 0-931340-88-8.
- van der Merwe, Peter (1989). *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Oxford: Clarendon Press. ISBN 978-0-19-316121-4.
- Whittall, Arnold (2008). *The Cambridge Introduction to Serialism*. Cambridge Introductions to Music. New York: Cambridge University Press. ISBN 978-0-521-86341-4, 978-0-521-68200-8 (cloth & pbk).