

FRI-2G.307-1-AS-04

GUIDO ADLER'S IDEAS OF "MUSICAL CHIAROSCURO" AND "ACOUSTIC PERSPECTIVE" IN THE CONTEXT OF HIS CONCEPT OF STYLE AS WELL AS THEIR RECEPTION IN CONTEMPORARY MUSIC THEORY²⁴

Assist. Prof. Zornitsa Dimitrova, PhD

'Music' Department, Research Group Music Culture and Information,

Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia

Tel.: +359 888 880 402

E-mail: dimitrovazornitsa79@gmail.com

***Abstract:** This piece of research examines Guido Adler's ideas of "musical chiaroscuro" and "acoustic perspective" set forth in his work "Style in Music" regarding performance as an aspect of his concept of style. The exposition presents the author's views and comments on certain aspects of the ideas formulated while also tracing their reception in modern understanding of musical space. A conception is put forward for the application of "musical chiaroscuro" and "acoustic perspective" in the context of current developments in performance theory and performance practice.*

***Keywords:** theory of musical style, performance style, musical space, performance.*

ВЪВЕДЕНИЕ

Адлер формулира идеите за „музикалните светлосенки“ и „акустичната перспектива“ в труда си „Стилът в музиката“ („Der Stil in der Musik. I. Buch: Prinzipien und Arten des musikalischen Stils.“, 1911) (Adler, G. 1911) във връзка с коментарите относно изпълнението като аспект на стила. Този раздел от разсъжденията на автора е поместен в главата, посветена на избора на музикален материал. На пръв поглед мястото на този раздел в главата, разглеждаща въпроса за подбора на музикалния материал, изглежда нелогично. Но дали действително е така? Адлер изследва проблема за подбора на музикално-изразните средства от гледна точка на изпълнението на произведението в духа на даден стил. Този въпрос авторът проблематизира на базата на конкретни примери, коментирани първоначално от гледна точка на разбирането за стила като „начин на писане“, т.е. на базата на писмената фиксация на стила и съпоставя с възможностите за реализация на стила като „начин на изразяване“, което от своя страна също предполага подбора на конкретни изразни средства. За Адлер изпълнението е това, което „възкресява“ характера на стила. Той разграничава няколко фактора, обуславящи изпълнението, призовано в максимална степен да разкрие характера на композицията и нейния стил: динамика, фразировка и темпо. Всички те служат като база за разсъжденията му относно „музикалните светлосенки“ и „акустичната перспектива“, които той изказва по отношение взаимовръзката композиционна структура – изпълнителски прочит. В следващите редове ще проследим как те се вписват в идеите на Адлер за „музикалните светлосенки“ и „акустичната перспектива“.

ИЗЛОЖЕНИЕ

Адлер свързва идеите за „музикалните светлосенки“ и „акустичната перспектива“ с процеса на „прочита“ на музикалното произведение, което се осъществява на базата на добро теоретично познаване на принципите на стила. Изследователят заимства концепцията си за

²⁴ Докладът е представен на конференция на Русенския университет на 28 октомври 2022 г. в секция Изкуствознание с оригинално заглавие на български език: ИДЕИТЕ НА ГВИДО АДЛЕР ЗА „МУЗИКАЛНИ СВЕТОСЕНКИ“ И „АКУСТИЧНА ПЕРСПЕКТИВА“ В КОНТЕКСТА НА СТИЛОВАТА МУ КОНЦЕПЦИЯ И РЕЦЕПЦИЯТА ИМ В СЪВРЕМЕННАТА МУЗИКАЛНА ТЕОРИЯ.

пространственото разположение в музиката от теорията на изобразителното изкуство, където на теоретично ниво още през епохата на Ренесанса ясно са разграничени същността на перспективата и функцията на светлосянката като средство, реализиращо перспективата. По аналогия той въвежда понятията „музикални светлосенки“ и „акустична перспектива“. Ето как Адлер определя какво влиза в състава на понятието „музикални светлосенки“: „Както в изобразителното изкуство смяната на светлина и сянка като композиционно средство се употребява за пръв път в по-късните епохи, то такъв е случаят и с фортето и пианото, и с разделянето на светло и тъмно звуково групиране (*helle und dunkle Klanggruppierung*) като стилистично конструктивно средство, като средство за симетрично построение.“ (Adler, G. 1911: 130).

От приведения цитат значими са няколко момента:

1. Смяната на светлина и сянка за Адлер е на първо място конструктивен принцип от гледна точка на стила като „начин на писане“. Познаването на този принцип дава възможност конструкцията да се реализира в музикалното пространство адекватно при изпълнението.

2. В зависимост от конкретната историческа епоха и стиловите специфики „музикалните светлосенки“ придобиват различни параметри, проявяват се специфично. „Преходите от светлина към сянка, от лек към силен (пълен) състав, от пиано към форте се появяват в началото постепенно - първоначално доказуеми във вокалната музика и в последствие в инструменталната. Преимуществовно във венецианското изкуство била придобита „пластиката на изпълнението“ (според определението на Х. Лайхтентрит), нюансите на *Clair-Obscure* били привлечени като стилистично средство и след това понататък усъвършенствани. Н. Винченцино в 1555 говори общо за тихо изпълнение „*nella musica di camera*“, противоположно на пълния глас (*a piena voce*) в хоровото пеене.“ (Adler, G. 1911: 127).

Може да обобщим, че **нееднородното проявление на светлосенките поражда различен тип музикални пространства, резултат от специфичните композиторски конструктивни принципи.** Идеята за уникалността на музикалното пространство на всеки различен стил днес е изключително актуална и поражда редица теории и хипотези. Именно на тази характеристика на музикалното пространство се опира теорията на Марияна Булева за музикалната тектоника. В понятието „музикална тектоника“ изследователката включва: „... фундаменталния конструктивен фактор и неговата пространствена позиция; организацията на конструктивните елементи във височинен и структурен план; характеристиката на времевите вертикали и тяхното опространствяване; разгръщането на неконструктивните елементи и на тази база – тектоничния тип, съответстващ на изследваната музика.“ (Buleva, M. 2015: 159-160). Целта на издигнатата от Булева теория е „... чрез набор от критерии да се организират в системно единство височинните и структурни параметри на музиката в различни културни практики или стилове“. (Buleva, M. 2015: 159).

3. Адлер разграничава два типа „музикални светлосенки“, които формират „акустичната перспектива“: първият се обуславя от отношението тихо – силно, а вторият – от отношението светло – тъмно. Тези два типа задават и параметрите на „акустичната перспектива“ на дадена творба, които очевидно Адлер свързва с **изпълнението като акт на реконструиране на музикалното пространство на произведението в реално време по предварително зададените от композитора параметри (стила).** Ето защо според него свободата на изпълнителя е относителна – тя се подчинява на нормите на самия стил на композитора, както и на жанрово-стиловите специфики на самото произведение. Поради тази причина той посочва липсващото в някои стилови периоди внимание към писмената фиксация на насоки за изпълнение на музикалното произведение (задаване на параметри на произведението), „... когато нотописът като че ли е давал само скелета на художественото произведение и изпълнението е предоставено на изпълняващия“ (Adler, G. 1911: 127) за сериозно препятствие при разкриването на адекватния „прочит“ на композиторския стил.

Първият тип „музикални светлосенки“ Адлер свързва непосредствено с **динамиката**, която той определя като един от основните фактори за стилово изпълнение. „Всички динамични изисквания на изпълнението са взаимосвързани със заложените в своеобразието на композиционните средства (човешки глас и инструмент) условия, които повлияват стила на произведението и неговото изпълнение.“ (Adler, G. 1911: 130). Тук Адлер ни напомня за една добре известна днес зависимост между композиционния метод и техническите възможности на инструментите или човешкия глас, за който е писана дадена творба. В различните исторически периоди методите за композиране съществено се различават един от друг и увеличаването или намаляването на интензитета на звука в някои периоди се е постигало именно за сметка на композиционния метод. От тук и различните типове „акустична перспектива“, репрезентираща музикалното пространство, в зависимост от епохата, в която са написани произведенията.

Вторият тип „музикални светлосенки“, които Адлер разграничава, предизвикват редица размисли в посока на това какво разбира авторът под „светъл“ и „тъмен“. **Става въпрос за едно компилирано разбиране – от една страна „светъл“ и „тъмен“ кореспондират с „висок“ и „нисък“, от друга – с „вокален“ и „инструментален“.**

Налага се изводът, че типове светлосенки се определят от: 1) честотата на трептене на звука (височината на звука); 2) тембъра; 3) амплитудата на трептене (силата на звука).

В изложението си Адлер обръща специално внимание и на времевите специфики на изпълнението (темпо и метроритмичната организация) като необходимо условие за осъществяване на адекватен „прочит“ на композиторския стил. Авторът не обвързва директно темпо с „акустичната перспектива“ и „музикалните светлосенки“, но анализът на неговото изложение показва, че при описанието на конкретните проявления на времеви фактор отново си служи с думата „контраст“, както и при разглеждането на противопоставянето светло – тъмно по отношение на светлосенките.

От сегашна гледна точка обвързването на пространството и времето в музиката не е учудващо. От физиката е известно, че две от изведените от мен характеристики, определящи типове светлосенки (честота на трептене, амплитуда на трептене) имат конкретно времево измерване и ги обвързват трайно с времето като физична величина. Днес е добре известно, че „... времевите параметри на музикалната тъкан са „сраснати“ с пространствените, тези два аспекта – темпоралността и спатиалността в музиката – са редоположени и взаимнообусловени. ... творческата работа на композитора и изпълнителя протича едновременно в две координати – времева и пространствена.“ (Тарароев, Я. 2019: 92). Връзката между музикалното време и пространство и физическото време и пространство подбужда редица изследователи към сериозни проучвания, гравитиращи към различни междудисциплинарни научни области. Например, Щокхаузен в „Музика в пространството“ изследва влиянието на въздействието върху всеки от аспектите на тона (височина, сила, трайност и т.н.) на музикалното възприятие (вж. Stockhausen, K. 1959).

По отношение на стиловата теория идеята за музикалното време и пространство придобива в наши дни особена значимост, тъй като „... пространствената или времевата категория са фактори, влияещи на мисловните процеси и определят индивидуалността на творческия метод и стила на композитора.“ (Мозгот, С. 2007).

В по-ново време, отчитайки абстрактността на музикалното пространство и обвързаността му с музикалното възприятие, както и с най-новите авангардни музикални стилове и изпълнителски практики Кристиан Бьорзинг разграничава няколко измерения на музикалното време-пространство (цит. по Börsing, Ch. 2013):

1. Измерение на реалното слухово и изпълнителско пространство - отнася се до физико-акустичното пространство, в което звучи и се чува музика).

2. Измерение на абстрахираното пространство – акустични информации генерират у слушателите пространствено и времево обусловена абстрахирана, вътрешна, въображаема пространственост.

3. Измерение на композираното пространство – отнася се за виртуално пространство, „вградено“ от композитора в произведението, което може се чуе при изпълнение на произведението от слушателите. Измерението на композираното пространство е в тясно отношение с измерението на абстрахираното пространство.

4. Измерение на нотираното пространство – нотираното пространство намира отражение в нотацията, например в партитурата на музикално произведение.

5. Измерение на целевото (преднамереното) симулирано пространство – симулираното пространство е художествено пространство, в което характеристики на реално съществуващото акустично пространство се възпроизвеждат електроакустично (пространствена проекция).

6. Измерение на асоциативното, интуитивно пространство – тук се конституират възприятието и определянето на пространството чрез когнитивни сравнения. Например, чуваме акустичен шум и той се асоциира с море и бряг.

7. Измерение на трансформираното пространство – означава: характеристики на художествените акустични пространства се свързват с характеристики на художествените визуални пространства и се постига пространствена виртуалност.

Представените съвременни научни теории не претендират за изчерпателност по отношение на въпросите за музикалното време и пространство, но илюстрират дълбока взаимовръзка с идеите, представени от Адлер.

ИЗВОДИ

Идеите на Адлер за „музикалната светлосянка“ и „акустичната перспектива“ имат своите основания. Като се има предвид фактът, че самият Адлер не претендира за цялостна теория на стила, а си поставя целта да набележи някои проблеми, които според него съществено биха допринесли за изясняване същността на стила и откриване на нови полета за изучаване на стилова проблематика, не би следвало да се очаква една напълно издържана теория, касаеща оформянето на музикалното пространство. Но неговите идеи представляват ценност във връзка с представата на автора за разположението на музиката в пространството – и двете понятия на Адлер гравитират към един от сериозните въпроси на съвременното музикознание – музикалното пространство. В следващите десетилетия след отпечатването на труда на Адлер проблемът за музикалното пространство става обект на изследване от редица автори, изводите на които съвпадат с наблюденията на Адлер.

REFERENCES

Adler, G. (1911). *Der Stil in der Musik. I. Buch: Prinzipien und Arten des musikalischen Stils*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Börsing, Ch. (2013). *Klang als Raum – Raum als Klang. Dimensionen musikalischer Raumzeit*. URL: http://boersing.com/wp-content/uploads/2013/05/SkriptKS-NRW_V%C3%96.pdf (Accessed on 13.10.2022).

Buleva, M. (2015). *Musical Space and Time as an Idea of Music Tectonics. 53th Annual Science Conference of Ruse University, 157-162. (Оригинално заглавие: Булева, М. Музикалното пространство и време като идея за музикална тектоника. Научни трудове на Русенски университет "Ангел Кънчев", Т. 53, серия 6.3., 157-162).*

Stockhausen, K. (1959). *Musik im Raum*. URL: https://www.ak.tu-berlin.de/fileadmin/a0135/Unterrichtsmaterial/Hofmann/Stockhausen_-_Musik_im_Raum.pdf (Accessed on 13.10.2022).

Мозгот, С. (2007). Специфика исследования пространства в музыке: к проблеме включения аналитического метода. *Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2007. №2*. URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-issledovaniya-prostranstva-v-muzyke-k-probleme-vklyucheniya-analiticheskogo-metoda> (Accessed on 13.10.2022).

Тарароев, Я. (2019). Философские репрезентации понятий „пространство“ и „время“: от физики к музыке. *ВІСНИК ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ імені КАРАЗІНА. Випуск 60*, 84-94.