

РЕЦЕНЗИЯ

От доц. д-р Веселин Караатанасов

на дисертационен труд за присъждане на образователната и научна степен „доктор“
в професионално направление 1.3 – „Педагогика на обучението по...“

Автор: Марек Дяков

Форма на обучение: редовна докторантура

Научна организация: Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Факултет по науки за образованието и изкуствата

Катедра „Музика и мултимедийни технологии“

Тема:

ДРАМАТУРГИЧНО РАЗВИТИЕ И
СПЕЦИФИКА НА ОРНАМЕНТИКАТА
В ОБРАБОТКИТЕ НА АВТЕНТИЧЕН
ПЕСЕНЕН ФОЛКЛОР ЗА ФОЛКЛОРНИ
ХОРОВИ ФОРМАЦИИ

Научен ръководител: проф. Адриан Георгиев

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Факултет по науки за образованието и изкуствата

Катедра „Музика и мултимедийни технологии“

1. Материали по защитата

Предоставените документи от кандидата отговарят на съвкупността от посочените в изисквания, регламентирани в Правилника за прилагането на ЗРАСРБ, адаптиран към спецификата на горепосоченото висше учебно заведение.

Получих следните документи в дигитален формат:

- дисертационен труд;
- автореферат;
- творческа автобиография;
- списък с публикации;

Всички посочени файлове покриват необходимия набор от документи в съответствие на разпоредбите в ЗРАСРБ.

2. Биографични данни и обща информация

През 1998 г. Марек Дяков получава бакалавърска степен във ВТУ „Св. Св. Кирил и Методий“ със специален инструмент Акордеон, а след това продължава образованието си и през 2001 г. получава степен магистър от Софийския университет „Св. Климент Охридски“ – отново със специален инструмент Акордеон. В периода 2001–2005 г. посещава следните курсове със съответните преподаватели в Нов български университет:

- композиция – проф. Александър Текелиев
- симфонична оркестрация – проф. Александър Текелиев
- хармония – проф. Александър Текелиев
- полифония – проф. дн. Димитър Христов,
- хорово дирижиране – проф. Крум Максимов
- оркестрово дирижиране – проф. Александър Йосифов.

Докторантът е посочил, че притежава IV клас квалификация като преподавател по акордеон.

От 2000 г. до 2018 г. преподава акордеон в Националния дворец на децата в София. Междувременно в периода 2012–2014 г. работи в Националното училище за танцово изкуство, а от 2005 г. до 2010 г. е командирован от Министерството на образованието и науката като преподавател сред българските общности в Република Молдова. Там е диригент на хор „Родолюбец“. През последните девет години, от 2012 г. до този момент, работи като Главен диригент на Ансамбъл „Гоце Делчев“, София.

Марек Дяков е автор е на музиката към спектакъла „Овчар и самодива“, композирана специално за професионалния Ансамбъл за народни песни и танци „Пазарджик“. Премиерата се е състояла на 2 май 2018 в гр. Пазарджик по време на откриването на Прегледа на професионалните колективи в България.

Носител е на следните награди и отличия:

- 2017 г., I награда за Симфонично произведение в рамките на „НОВА БЪЛГАРСКА МУЗИКА 7/8“ за „Три симфонични картини“ по „Овчарска песен“ на Пейо Яворов в изпълнение на СОФИЙСКА ФИЛХАРМОНИЯ и Хор „ВАНЯ МОНЕВА“. Диригент: Ст. Ушев;
- 2016 г., Премиера на „Симфонична приказка“. Диригент: Григор Паликаров. Произведението е подкрепено от културния фонд на „МУЗИКАУТОР“;
- 2013 г., I награда за инструментално произведение на Международния конкурс „НОВА БЪЛГАРСКА НАРОДНА МУЗИКА 7/8“, гр. Чепеларе;
- 2011 г., I награда за инструментално произведение на Международния конкурс „НОВА БЪЛГАРСКА НАРОДНА МУЗИКА 7/8“, гр.Чепеларе;
- 1998 г., Специалната награда на Ректора на СУ „Св. Климент Охридски“ в раздел Композиция;
- Отличия от хорови конкурси с Хор „РОДОЛЮБЕЦ“, Молдова и Ансамбъл „Гоце Делчев“, гр. София;
- Автор на симфонична, хорова, камерна, оркестрова музика за различни състави от страната и чужбина.

3. Дисертация

Допуснатият до защита дисертационен текст е със заглавие „Драматургично развитие и специфика на орнаментиката в обработките на автентичен песенен фолклор за фолклорни хорови формации“. Той е развит в рамките 195 страници и съдържа увод, 4 основни глави и заключение. В този обем са включени нотните примери, които следват описанието в текста, както и пълните партитури на песните „Полегнала е Тудора“, обр. Филип Кутев и „Години, усилни години“ из репертоара на Верка Сидерова, обр. Марек Дяков.

В увода е описана целта на изследването – да бъде предложен практически похват при работа с фолклорни хорови формации за постигане на музикално-драматургично развитие и изграждане на обработките за народен хор. Като обект на изследването са посочени акапелните обработки на български народни песни, а предметът е т.нар. музикална драматургия като крайна художествена цел и основание на цялостната постановъчна работа в народния хор. Задачите са комплексни и в по-голямата си част са свързани с работата на диригента, чиято творческа концепция и педагогическа работа се превръщат в решаващ фактор за художественото изграждане на творбата. Тук намират място постановъчната работа в хоровия колектив, изследването на орнаментиката с нейната стилизация и най-вече изясняване на понятието „музикална драматургия“.

Хипотезата на изследването гласи, че ако се създадат необходимите условия за осмисляне на драматургичното изграждане на обработките за народни хорове, може да бъде постигната качествена промяна при звученето на народния хор като вокален ансамбъл посредством подходящи методически подходи при творческия акт на постановъчна работа и интерпретация на творбите. В тази връзка предложената методологията се уповава на аналитичния и квалитативния подход, музикалния анализ, систематизацията на емпиричните данни и др. Заявеният диагностичен инструмент е анкета-интервю с три експертни групи.

Първата глава е посветена на постановката на проблема и опита за широко експониране на понятийната база, свързана с обработката на народните песни. Учудващо, но тази глава е сериозно разширена и променена спрямо оригинала, представен за гласуване в Катедрата за преминаване към т.нар. външна защита. Според протокола от заседанието, не е имало каквито и да било забележки или препоръки по текста в точка 1.1. Това, което прави впечатление обаче, е, че в рамките на само няколко последователни страници – от 9-та до 12-та, се появяват цели 6 цитирания на проф. Найденова. Само като уточнение – в предишните версии на дисертацията, обсъждани пред Катедрата, нейното име не присъства дори в библиографията. В допълнение, тя единодушно бе предложена като външен рецензент на катедреното заседание в присъствието на докторанта Дяков, точно когато беше дадена зелена светлина за присъстване към защита пред научно жури.

Освен въвеждане на допълнителни цитати, тук е прибавен значителен по обем текст – над две страници, който като лексика, конструкция на изреченията, съдържателна наситеност и пунктуация, се откроява пред останалия. Остава неразгадана енигмата, придружена от съмнение дали има наличие на (не)споделено съавторство от анонимен, но високо образован и писмовен субект. Освен това установих, че фрагменти от същата тази Първа глава се оказаха преместени във Втора, както и обратното, но слава Богу, на съвсем подходящите за целта места. Остава отворен въпросът дали научният ръководител е бил информиран за тези рокади и редакционни изменения, тъй като забележки или препоръки от страна на членовете на Катедрата при последното обсъждане на работата по тази част на текста липсват. Лично проверих протокола от заседанието. Нека не забравяме, че прибавянето на толкова обемен текст поставя под съмнение валидността на процедурата по антиплагиаризъм. Затова след представянето на рецензията, изисквам докторантът да обясни причините за всичко описано по-горе и съответно ще помоля научния ръководител да осветли комуникацията си с докторанта – пак по същия казус.

Точка 1.2 се спира на историческите предпоставки за възникването на „жанра обработка за народен хор“. По време на всички обсъждания категорично изразих становище, че нито обработката, нито аранжирването или оркестрацията са жанрове, т.к. те представляват мисловен процес – на претворяване, в основата на който лежат образователни компетенции, композиционни умения, в т.ч. специфични техники и похвати, които могат да бъдат усвоени.

И тук прави впечатление, че отново има добавен текст, представляващ обаче върволица от три цитата на проф. д.изк. Агапия Баларева. Разсъждения, анализи и обобщения по тях няма. По-нататък в дисертацията (в курсив) четем *„първите професионални български композитори... изнасят самобитното ни творчество на сцена. Този процес в далечна перспектива дава отражение и върху жанра обработка за народен хор“*. Абзацът обаче спира до тук, по-нататъшна логическа връзка не следва, изводи и аргументи не се излагат. В края на точка 1.2 е добавена още една гирлянда от три последователни цитата, които, както при Баларева, така и тук са оставени без всякакъв коментар. Те са от *Добри Христов. Музикално-теоретическо и публицистическо наследство. Том първи. София: БАН, чиито съставител е Венелин Кръстев.*

В точка 1.3 се проследява възникването на професионалните народни хорове и ансамбли, а в 1.4 авторът обръща внимание на поредица от теоретични изследвания на избрани автори върху обработките за народен хор и методическата работа с фолклорни хорови формации. Изследването се допълва от точка 1.5, в която попада темата за бъдещите посоки за развитие на жанра „Песен за народен хор“, наред с репертоара, концертната дейност, управлението, в т.ч. въпроси, свързани с професионалната гилдия и образованието на нейните членове.

Втора глава се очертава като централната в теоретичен аспект, опитвайки се безрезултатно да даде определение на понятието *музикална драматургия*, въвеждайки повече от една страница цитати на Далгаус, Дийн и Примоуз, които преди това липсваха в разработката. Тук е добавен и Готхолд Лесинг като автор, макар че още на първото обсъждане на дисертацията предложих на докторанта да хвърли един поглед на „Хамбургската драматургия“, както и на философията на немския театровед Готфрид Фишборн, откъдето можеха да се извадят аргументирани изводи, отколкото дисертацията в този си вид да се задоволи по неизбежност с цитирането на Плотников, че „природата на това понятие остава по-скоро метафорична“. Определението, взето от руския музикален речник, също не е приложимо към обекта на дисертацията, защото то, както може да се предположи, визира сценичните жанрове – опера, балет и оперета. Т.е. това са все жанрове, в които са налице процедурни и структурни дейности, пространствено-времеви и комуникативни актове. За жалост обаче докторантът вероятно е пропуснал да се фокусира именно върху тях, още повече че в редки случаи наченки на такива могат да се проследят в този вид творчество (има предвид обработките), особено при изпълнение на живо, като сценичното присъствие е водещото, тъй като в него също могат да се открият последователности от събития и процеси, били те речеви, символни, двигателни, социални и др. Е, все пак те не са основни при представата ни за народна песен, в т.ч. и в обработка за фолклорна формация. Дори и най-доброто сценично поведение не може да замени акцента, които гравитира около музицирането, още повече че тук често преобладава куплетно-вариационна структура и за краткото време, през което тя се разгръща, трудно би могла да се отъждестви с описаните по-горе условия. Да не забравяме и факта, че по отношение на формата, освен в бързите и

умерените песни, наличието на т.нар. „органична неквадратност“, която като понятие може да послужи при обрисване на структурата на безмензурните мелодии, е в същото положението като посочената преди нея структура.

Мога да допусна дори, че ако в настоящата разработка словосъчетанието „музикална драматургия“, което през цялото време обикаля само в стратосферата на естетическия и отчасти изкуствоведчески контекст, се замести с „композиционно развитие“, „композиционна структура“ или „комплекс (от точно посочени) изразни средства“ (в зависимост от нивото на абстракция и аналитичната конкретика), съдържанието на дисертацията с нищо не би пострадало, освен да се отърси от ненужната натруфеност, която на места служи за мимикрия на необиграния терминологичен изказ, възпрепятстващ достигането до дълбинна конкретика.

По-нататък авторът се задълбочава върху съзидателната дейност на композитора, който: *„твори, поставяйки в основата на своето произведение един завършен автентичен образец с оформени мелодийни редици в определен лад и с повтарящ се във всяка строфа финалис, а вариантността се постига по импровизационен път и касае преди всичко орнаментиката“*. В този пасаж от дисертацията внезапно се появява терминът „мелодийни редици“, който в предишната версия на разработката липсва и който, според запознати, е особено предпочитан като термин и характерен за речниковия фонд на изключително тесен кръг етнологизи у нас.

Синкретизмът и синтеза на словото и мелодията на песните, наред с изразните средства за интерпретация вече насочват разработката към вече силните ѝ страни. В точка 2.3.1 авторът се спира на ладовите и мелодични основи на народните песни, а по-долу вече навлиза в темата за взаимовръзките между хармонизацията и нейната обусловеност от интерваловата специфика на интонационния материал.

На 54-та страница Дяков в непринуден и епистоларен тон пише, че *„след 16-17 век хармонизацията започва да се налага като композиционна техника“*, без обаче да стъпва на конкретика, пропускайки дори да посочи най-яркия трактат по темата от тази епоха „Le Istitutioni Harmoniche“, 1558 г., (Основи на хармонията) на Царлно. Няколко изречения след това... и вече се прави връзка с „еволюционни(те) процеси в развитието на хармонията, в световен план (без да се посочва епоха), (които) стават солидна основа за развитието на жанра „Песен за

народен хор“ и обработката на български народни песни, хора и инструментални мелодии“. Стремехът за създаване на връзки с телеграфното споменаване на исторически факти и създаването на препратки към темата би било добре, стига обаче да беше посочено „как по-точно“.

Изследването продължава с насочване на вниманието върху тоналния план, извеждайки го до ниво на структурно-изграждащ процес в обработките. За пример е дадена песента „Драгана и славея“ в орб. на Ф. Кутев. Следва разглеждане на функционалната вариантност в хармонизацията на мелодията като отражение на комбинативното и вариантното мислене на композитора в *„една постоянно развиваща се звуково-хармонична среда, предлагаща на слушателите различни емоционални възприятия и въздействия“*. В тази ред на мисли авторът вече навлиза в същината на проблематиката със задълбочаването си върху *„Структурата на акордите“*, определяйки ги като *„важен признак за композиторския стил и в голяма степен определя успешното предаване на емоционалните послания на хоровата музика“*. Нотните примери тук илюстрират различните видове вертикално „раздаване“, отчитайки значението му за общото акустично излъчване и емоционалното възприятие, което се създава, в т.ч. и при наличието на дивизи в отделните гласове.

Тук обаче попадаме на следното *„Модулацията на мелодията и нейното провеждане в други тонални центрове е един от най-често използваните композиционни подходи“*. Подобно изложение е противоречиво, още повече че модулацията като понятие се свързва с определени функционални процеси, с конкретно хармонично въздействието, целящо „промяна в спектъра“ и допълване на мелодията, водещо до промяна в тоналността. Тук обаче авторът не споменава и дума относно това кои от обичайните осем вида модулационни прийоми най-често се използват в народните обработки (има предвид измежду: модулация на базата на общ акорд, енхармонична модулация, хроматична модулация, модулация посредством задържан тон, директна модулация, т.е. със скок, секвенционна модулация, верижна модулация, или паралелна модулация). За сметка на това обаче е посочен единствено интервалът на транспониране и нищо повече за същинския маниер на работа.

В точка 2.3.3 разработката се спира на полифоничните похвати. Приемам позитивно формулировката, че *„като полифонични определяме онези произведения, които се състоят от многогласна фактура и всеки от гласовете (мелодичните*

линии) е с равноправна функционална роля в многогласието“, тъй като в Западноевропейската музикална теория думата „полифония“ не е особено на мода и вместо нея в немско-говорящите държави се използва *Mehrstimmigkeit*, т.е. многогласие, а в англосаксонския свят – предимно *Counterpoint* (контрапункт). В този раздел се дава базова информация за възникването на многогласието, което от структурна гледна точка не е необходимо, предвид факта, че всички в Катедрата, както и членовете на научното жури, са с академично музикално образование и подобен текст с нищо не допринася за научната тежест на разработката, а по-скоро се служи само за пълнеж. Същото се отнася и за почти цялата 67-ма страница.

Динамиката е следващата шепа размисли по отношение на звукоизвличането при пеенето в народните хорове. Тук разработката успява да обвърже анализа с практичната работа на диригента и композитора. На 72-ра стр. обаче се излага становището, изразено в твърде директен тон, че тъй като в старите партитури липсват динамични обозначения, то *„това само по себе си показва, че в началото на тяхното съществуване те са възприемани като състави с недобра динамична рефлексия.“* Това изказване за жалост не се позовава на каквито и да било извори и аз бих го приел само по допустимост.

Разработката преминава към основен раздел 2.3, където попадаме на описания, свързани с темпоритъма и неговото въздействие по отношение на релефа на песните, след което авторът вече пристъпва към описание на формата в точка 2.4.

На стр. 82-ра са посочени *„творческите практики, с които започва използването на двуделни и триделни форми, които се оформят като такива по разнообразни начини“*. И тук са предложени 4 способа *„за обособяване на втори дял“*. С категоричност мога да заявя, че нито един от посочените варианти не може да изпълни тази функция, тъй като при всички тях е налице вариране, а не развитие, особен вид трансформация или поява на нов тематичен материал. П. Стоянов определя тези форми като *„куплетно-вариационни структури“*, като всяка от тях може да притежава изброените белези на развитие, но повторението на куплетите и възникването на очертаните фактурни изменения не поражда двуделност, нито са предпоставка за изграждане на триделна форма, каквито неоснователни претенции за постигането на подобен резултат има в написаното на стр. 83-та.

На следващата страница авторът цитира какво пише в Голямата съветска енциклопедия за *кодата* в литературата и музиката, щедро разводнявайки текста с още 20-тина реда.

Точка 2.5 разисква орнаментиката и нейните етнографски специфики и тук вече Дяков наистина е в свои води, очертавайки многообразието от релефни орнаменти в мелодията на песните, като вече обосновано навлиза в детайлите и особеностите на приложението им. С точка 2.6 се преминава към завършека на тази основна глава. Тук богатият опит и широк естетически кръгзор на Дяков му позволяват да се възползва от благодатната перспектива за експониране на интересни изводи въз основа на проверени практики. В ползването на разработката му попада звукообразуването и звукоизвличането – отново един силен раздел в дисертацията с проследяване на процесите и предлагането на практични решения, основани на многообразни творчески експерименти.

Трета глава е най-новата в изследването, макар и да не е последна като поредност, защото има и четвърта, като трябва да се отбележи, че нейното наличие предполага допустимостта на тази защита в конкретното направление 1.3. Тя е посветена на методическата работа на диригента с народния хор по отношение на постановъчния процес. Цялата точка 3.2.1 е идентична с публикацията на кандидата и носи заглавие *„Диригентът – посланик и претворител на творческата идея на композитора“*, като в самата дисертация се включва допълнението *„и неговата многофункционална роля в състава“*. Правят се генерализации и съпоставки при използването на методическия подход за работата по сравняваните песни *„Години, усилни години“* и *„Полегнала е Тудора“*. В приложенията са включени нотни примери, илюстриращи орнаменталните модели на разучаване, след което работата по партии, изграждане на динамиката, вкл. представяне на диференциран и иновативен педагогически подход, описан на стр. 125-та, последван от педагогически дейности, които са разпределени в две графи (на таблицата). В съответствие с направените препоръки по време на обсъждането, главата е разширена с приложение на модела в училищното музикално образование – в извънучилищна среда, във факултативни учебни часове и занимания по интереси, включен е и в обучителния процес по предмета музика. Новото допълнение в края на тази глава спрямо предишната версия на дисертацията се изразява в

поместените на стр. 136-та два цитата на проф. Вълчинова, които макар по обем да не са в паритет спрямо 6-те на проф. Найденова, все пак могат да се приемат за проява на богобоязлива смиреност от страна на претендента за докторска степен, вероятно с цел по-гладкото протичане на процедурата по защитата и сбъждане на неговите пожелателни очаквания.

Четвърта глава е последната в това изследване и представя резултатите от прилагането на методическия модел, обобщавайки апробацията. Тук е посочен диагностичния инструментариум, използван при събирането на мнения от наши видни диригенти на народни хорове, композитори на обработки, музиколози, изпълнители, журналисти в областта на фолклора, които изказват своите становища по ключови въпроси, свързани с изследваните процеси, представляващи обект на настоящия дисертационен труд. Групите са разделени на три, като анализите на резултатите са описани в точка 4.3. Използвания графичен начин на изобразяване е прецизен и дава точна представа за нивата на проблемите и положителните тенденции, които се отчитат. Главата е достатъчно обемна и ясно оформена.

4. Критичните бележки са описани още при разглеждането на отделните глави в текста, а препоръките ми към докторанта включват: подобряване на лексиката, проява на критичност и задълбоченост, разширяване на използвания терминологичен апарат и попълване на познанията по музикален анализ и останалите теоретични дисциплини, усъвършенстване на пунктуацията – като това се отнасят и за останалите писмени материали – творческа биография и публикации.

5. Финални обобщения и оценка

Разгледах в детайли предоставените от Марек Дяков документи. Прочетох внимателно и неколккратно дисертационния труд, в това число сравнявайки го с по-старите му версии. Затова смятам, че защитата може да се приеме за успешна, въпреки направените строги забележки и препоръки, т.к. кандидатът проявява желание за работа и на този етап има необходимите базови теоретични познания, и

в контраст на посочените слабости, притежава изявен композиторски и диригентски талант, както и безспорно желание за развитие и творчески устрем.

В по-голямата част от дисертацията текстът се чете без особени спънки, въпреки че трудно може да бъде определен като дълбоко-аналитичен, с логическа и смислена връзка между отделните части. Стилът е поносим — без излишни повторения, макар и с подчертан уклон към прекомерни цитирания и пълнежи. Що се отнася до нотните примери — те илюстрират точно разглежданата проблематика, а графиките са експлицитни.

Въз основа на гореописаното, макар и с изразените сериозни резерви по отношение на използвания понятиен апарат, спорна терминология и подход при разбора на фактологичния материал, както и с обяснимата проявата на колегиално снизхождение от моя страна, смятам, че предоставените материали и текст на разработката покриват минималните езикови, естетически и педагогически очаквания от страна на катедра „Музика и мултимедийни технологии“, и съответно давам задоволителна оценка и зелена светлина на защитата на настоящия дисертационен труд.

6. Заключение

Предвид разгърнатите методически насоки, обобщения и приноси на композиционно равнище, препоръчвам на научното жури да се обедини около присъждането на образователна и научната степен „доктор“ на Марек Дяков по професионално направление 1.3, „Педагогика на обучението по...“.

София

9 май 2023 г.

Представил рецензията:



доц. д-р Веселин Караатанасов
СУ „Св. Климент Охридски“