

Рецензия за дисертационния труд
"Музикални аналогии в абстрактното изкуство"
на Аксиния Александрова Пейчева
от проф. д-р Нева Кръстева

Уважаеми колеги,

Темата на тази докторска работа навлиза в самата същност на понятието "абстрактно" изкуство, защото музиката като изкуство на последователно появяващи се и изчезващи точки на "абсолютните" тонови височини е без материален носител; партитурата, двумерна като графична творба, е само отпечатък на сложната звукова конструкция, а инструментите, реално присъстващи в тримерното пространство, винаги съвършени като форми и майсторска изработка – са само средства. С това музиката се родее с математиката и философията. Leibniz: *"Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerate animi."*¹ Версията на Шопенхауер на това определение в *Светът като воля и представа* е: *"Musica est exercitium methaphysices occultum nescientis se philosophari animi.* Парадоксът е в това, че музиката като най-"абстрактна", въздейства най-непосредствено и най-силно върху това, което векове наред е било наричано "душа", "нрав", "вътрешен свят" на човека; това е голямата тема за музикалния етос. Въпреки строгата специфика на изкуствата, те непрестанно надхвърлят себе си: поезията "пее", музиката "говори", скулптурата предизвиква сетивото за движение, дори за метаморфоза, както при "Аполон и Дафне" на Бернини, "архитектурата е замръзнала

¹ "Музиката е скрито аритметично упражнение на душата, която не знае че брой". Шопенхауер: "... не знае, че философията." Може би в писмо до Кристиан Голдбах 17.април, 1712

музика"(Шлегел), живописиста прониква в тайните на светлината и тъмнината (Търнър и импресионистите), както и на възприятието (цветовата перспектива на Леонардо) и т.н. Но изкуствата търсят да се изразят и чрез синтеза си и общите термини на описание: в музиката това са: музикална поема, музикална картина, музикален образ, Gesamtkunstwerk и т. н.

Искам да изразя моето удовлетворение от това, че дисертантът Аксиния Пейчева си дава сметка за сложностите на тази специфика, на която е посветена нейната първа глава *Научно основание за аналогията между звук и цвят*. Релефът на плоскостта на съпоставимост между двете изкуства е представен от нея като многообразен и в очерците на втората глава *Визуалният превод в абстрактното* изкуство, както и в обобщаващата трета глава *Теория на визуалния превод*, този подход дава своите плодове. Веднага ще дам пример с коментар: концепцията на Паул Клее е разглеждана по-нататък от авторката като "*фундаментален визуален превод*, тъй като засяга фундаментални за двете изкуства категории като ритъм (време), категоризиране на елементите на двете системи по *важност* идеите за "структурните или "разделимите" ритми, които той въвежда". (с. 148 на дисертационния труд, курсив на автора).

На езика на "образното", творческото, формообразуващо мислене – *Das bildnerische Denken*² на Клее именно това са понятията: "Cardinalprogression", individueller и dueller Rhythmus, освен често използваната от него музикална лексика като понятията полифония или фуга. Ритъмът на цветните полета, образуващи цветови редове са видими в символиката на главния магистрален

² <https://ride.i-d-e.de/issues/issue-4/klee/?pdf=1689>

път и лъкатушещите странични пътища в картината "*Hauptweg und Nebenwege*" от 1929г.. В осемте лекции, напечатани в книгата на Антон фон Веберн от същия период под заглавие *Der Weg zur neuen Musik* (1932) се изразява същата увереност в исторически предопределения път на новото в изкуството. Прогресията, както в античността, се свързва у Клее с музикалните числа, както и обобщените космологични схеми: "Kosmisches Farbschema", "Totalitätsstern" по отношение на възприятието на цвета.³ Казано на музикологичен език това съответства на йерархията, субординацията при аналогични музикални формообразуващи принципи – например, проявеният чрез диригентския жест метрум, тактът с неговите силни и слаби времена, произлязъл от и съответстващ на поетичната стъпка; групата тактове с точни числови измерения (Клее е предпочитал Бах и Моцарт) като класическото уравнение $2+2+1+1+2=8$ с раздробяване и кулминация в третата четвърт, около точката на златното сечение; явления, наричани и с граматични и реторични термини като период, изречение, полуизречение или експозиция, реприза, заключение и т.н...

Дадох този пример от дисертацията, за да илюстрирам задълбочения и едновременно с това конкретен подход към индивидуалните художествени стилове на ХХв., които търсят отказ от "мимезис"-а на изобразителното изкуство в посоката на "абсолютното", "абстрактното", "концептуалното". От своя страна музиката на ХХв. също търси изход от конвенционалната, quasi-природна зависимост от звука, в посока на "инженерните" решения като в 12-тоновото равноправие на тоновете на равномерната

³ Ср. с Zöllner, Franz, Hauptwege und Nebenwege S. 272-277,276

https://www.researchgate.net/.../277091976_Paul_Klee_Hauptweg_und_Nebenwege_1929...

темперация в додекафонията, "еманципацията на дисонанса", или в електронния звук и "спектралната музика".

Дисертацията на Аксиния Пейчева, в обем от 188 страници се състои от; Увод, три глави, заключение, приложение с 80 цветни илюстрации, приноси и цитирана и използвана в достатъчен обем литература, която съдържа както извори от разглежданите автори, така и от областта на точните науки и изкуствознанието.

В I-ва глава се аргументира понятийният апарат, в който влизат най-напред музикалните аналогии и аналогичните научни модели – аналогията в нейните значения още от античността (1.1.1.) и подходите – мулти-, интер- и транс-дисциплинарни. (1.1.2). Много внимателно е описана опасността от "превръщането на трансдисциплинарността в "свърх"категория посредством "освобождаване" на понятията... или "неосъзнато отнемане или прибавяне на смисъл..."

Веднага след това аргументация изисква основното понятие "визуален превод".(1.1.3.) Използван е подходящ цитат за преводите на Платон от Карл Попър и се цитира труд на Ричард Брислин от 1976г., който, за съжаление, не е посочен в библиографията⁴. След това са привлечени автори, имащи приноси към теорията на словесния превод – Хофстатър, Льофевр, Нида и Табер и др., преди да се търсят аналогии в отношенията музика – образ. Удачно са подбрани примерите през Роджър Фрай, автор на термина от 1912г. "визуална музика" (липсващ в литературата⁵) и на Питър Върго като случая с "Картинките от една изложба" на Мусоргски, където става дума за "музикален" превод на художествени творби, но преведени обратно от Кандински "в дизайна му за една почти абстрактна

4 Вероятно става дума за: **Brislin, Richard W. Translation: applications and research.** Gardner Press : distributed by Halsted Press,1976

5 Ср.с. **Rekvelde. Joost.** The Origin of the Term Visual Music at [Light Matters](http://LightMatters.com) www.joostrekveld.com

постановка през 1928г в Десау." (с,17) Терминът "превод от музика" понякога е заявен от художниците, можем да допълним с информацията за Паул Клее през статията на Режи́н Бонфоа "Паул Клее и изкуството на "правенето видима" на музиката", ("Sichtbarmachens von Musik")⁶, където се съобщава, че 10г. преди Клее, този термин се среща у Райнер Оскар (1880-1941) като създател на "музикална графика" и на обратния експеримент – от линии към звуци. Подобни сведения за нагласата на периода само потвърждават удачния избор на Аксиния Пейчева на "визуалния превод" като централен термин на нейното разглеждане.

В този раздел се извеждат концепциите за репрезентативния синтез на изкуствата като Gesamtkunstwerk на Вагнер и се проявява личния интерес на авторката към монументалното в контекста на "тоталното произведение на изкуството". Нека споделя моята лична симпатия към теоретичното осмисляне на жива практика, (още от средновековието – Боеций, Гвидо Д'Арецо – намираме да се препоръчва сливането в една личност, наричана *musicus* (от гр. μουσικός) на двете "музики" – *musica practica* и *musica speculativa*). В случая визирам Аксиния Пейчева и нейната специалност "стенопис", когато поставя като тема за обсъждане т.нар. "монументално изкуство"; най-напред само в рамките на една страница (с.19), по-нататък, обаче е намерен конкретен проблем – за "темпоралното" в монументалното изкуство", който е илюстриран чрез фризовата мозайка на Олег Гочев (с.76-77). Опирайки се на Кандински, тя успява да предифинира едно натоварено с идеологизми понятие и да му възвърне "демократичния" блясък :
"*...вид изкуство, което представлява отворена система за*

⁶ Bonnefoit. Regine. Paul Klee und die Kunst des "Sichtbarmachens" vom Musik, Archiv von Musikwissenschaft, 65Jg., H2 2008, S.121-151; *Übersetzung*, S.137-138.

комуникация – както по отношение на непосредствената връзка между произведението на изкуството и зрителя, така и в смисъла на общото съжителство на различни форми на изкуството в една и съща среда,"(курсив на автора, с.19).

В тази първа глава следва разделът, който доказва историческата проекция на проблема (1. 1.2); тук особено ценни са работите на Йорг Йевански, който е цитиран с труда си от 2005г. "Farbe – Licht – Musik: Synästhesie und Farblichtmusik"⁷(с. 183) Поставянето на синестезията като централен феномен от изследователя на историята на цветомузиката призовава към по-задълбочено изкуствоведско изследване (може би извън рамките на този труд) на резултатите от тази изумителна способност на съответстващите си сетива, според знаменития "манифест на символизма" – Correspondances на Шарл Бодлер. Засега синестезията скромно се помещава в края на главата само като физически феномен, но е обсъждана широко в разделите, посветени на художниците. Синестезията, както и абсолютният слух са белези на несъмнен музикален и художнически гений като при Римски-Корсаков, Скрябин, Кандински...

В доктората физичната проява на връзките между звук и цвят е развита в пет раздела. Проведена е отлична работа при откриването и вписването на тези явления в контекста на темата, като изследователката се позовава на научна литература от последните три века: Нютон, Хюйгенс, Максвел, Айнщайн, Там, Хладни, Джени и др. Тук бих искала да добавя изследвания, които доказват съвпадение на каменните резби по кубовете в Розлинската капела в Шотландия с фигури на Ернст Хладни, благодарение на което

⁷ В превод: Цвят – светлина – музика: Синестезия и музика на цветната светлина

Томас и Стюард Митчъл реконструират "мотета от Розлин".⁸ Това става възможно, защото формите на резбите показват точната тонова височина, независеща от строевете на инструментите; докторантът от Музикалната академия Мила Наумова публикува тази хипотеза в статията си "Розлинският мотет: декодиране на емпиричния звук на инструмент от 15-ти век"⁹

В централната втора глава на дисертацията емпиричният материал е удачно структуриран в три основни раздела. Най-същественният, с приноси на български език относно заявления трансдисциплинарен дискурс към литературата за авангарда е *Визуалният превод на музика в живопис*, където влизат Кандински, Албъртс, Чурльонис, Клее, Купка, Делоне, Итън, Файнингер, Нойгеборен, синхромистите (Морган Ръсел, Стантъм Райт). Тук е попаднал Александър Скрябин с неговата величествена музикално-цветна космология – едва сега, с лазерните технологии, тази "музика на бъдещето" може да прозвучи пълноценно, окъпана в лъчи, строго следващи партитурата на светлинния щим, наречен *luse*. Този глас не илюстрира тонови височини, а е комплементарен спрямо оркестровите гласове, една полифония от равноправни музикални и светлинни линии. Тук, по повод на Скрябин е споменат и "цветният орган" на Александър Римингтън и неговата книга *Colour Music: The Art of Mobile Colour*.

Очерците за художниците и документалният материал са предадени с жив интерес и обективно важни акценти като разделите

⁸ **Mitchell**, Thomas J. Rosslyn Chapel 'The Music of the Cubes', A musical score realized after 500 years by nature's visual representation of sound and vibration. Diversions Books. <https://www.therosslynmotet.com/>
https://www.youtube.com/results?search_query=the+rosslyn+motet

⁹ В Докторански четения 2018 . Сборник с материали от научна среща на докторанти. НМА "П.Владигеров", София 2019, под печат

от очерка за Лионел Файнингер, посветени на *Вдъхновението Бах* или конкретни решения като *Опит за визуален превод на ракоходния канон*. Духовното наследство на Лионел Файнингер резонира и върху неговия син, Лоренс Файнингер, музиколог, който има огромни заслуги за разбирането на контрапунктичната техника на ренесансовата музика; терминологията от неговата дисертация "Die Frühgeschichte des Kanons bis Josquin dez Prez (um1500)", издадена в Хайделберг през 1933г. е приета за основа на европейските музикално-медиавистични изследвания¹⁰. По отношение на изобразителното решение на канона от с.67-71 от дисертацията, където се получава един безкрайно нарастващ фрактал, то музикалният и визуалният резултат интересно се допълват. От своя страна безкрайният канон в музиката – *canon perpetuus*, използван, например от Моцарт в *Introitus* от Реквиема с думите *Lux perpetua*, дава теоретичната възможност за безкрайно повторение и образът би бил на змия, захапала опашката си, При рачешкият канон от *Das musikalische Opfer* мелодията, в случая съдържаща ритмически променената "кралска тема", се провежда едновременно във двата си варианта – от началото към края и от края към началото, Ракоходният вариант на мелодията създава "обратно" течащо време, и заменя метричната пулсация с противоположната. Примерите на ракоходно провеждане след Моцартовата реприза със стрето в рак във финала на последната му симфония и Бетовеновата fuga в сонатата "Hammerklavier", в течение на 19, и особено на 20в. нарастват до ракоход на цели форми като при Хиндемит. Точно Лоренс Файнингер определя за музикологията, отчасти със свои термини, формите на канона като словесно правило, което е ключ към музикално-математическите изобретения. Иначе определението за канона като *regula* може да се

¹⁰ Ср. с **Кръстева** Нева. "Контрапунктичната техника в месите на Жоскен де Пре" в Музикално-теоретични изследвания, том II, Leading Technology, София 2003

намери в първия музикален речник от 15в. на Тинкторис: Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quodam ostendens.¹¹ (Terminorum musical diffinitorium, Treviso,1495) На практика, също както в другите изкуства и архитектурата, големите открития на полифоничната техника се явяват често като завуалирано символно, най-често библейско послание, като напр. акростихът в поезията, и принадлежат именно на епохата на Ренесанса.

Може би дисертантката е била подведена от игривата и все пак невярна и несръчна (защото освен всичко липсва и факторът метрум, който предопределя хармоничния вертикал още от ранните канони) изходна дефиниция за канон и фуга, взета от Дъглас Хофстатър,¹² а не е намерила достъп до самата полифонична музика. По-удачна е догадката, че безкрайният канон и палиндромът са сходни; тази идея в поезията съм аргументирала с "Две хубави очи на Яворов"¹³. Но с този пример на дисертантката се доказва, че интересният фрактал и вдъхновението от музиката на Бах, което остава при работата с нея, са един красив резултат, една нова артистична творба. Само че на този фон напълно отричам изречението от с. 67: "Каноните на Бах могат да бъдат разглеждани по-скоро като упражнения, като пъзели и кръстословици....., техники, които могат да бъдат прилагани впоследствие при композирането." *Das Musikalische Opfer* е абсолютен Meisterwerk, а "впоследствие" остава само незавършената *Kunst der Fuge*, чиято последна тема е Баховото име – ВАСН. Понятието "упражнение" в

¹¹" Канонът е правило на волята на композитора, явяващо се като нещо скрито ". Това означава, че канонът – regula се дава в символна словестна форма, която е ключът към добавянето на неизписаните гласове и може да означава различни контрапунктични форми, напр. по Файнингер – пропорционен канон, формален канон , многократен канон, а не само каноническа имитация. При Бах в "Музикалното приношение", където спрямо "кралската тема е приложена най-изискана канонична техника е употребено известното библейско мото, използвано и в тайните общества: "Търсете и ще намерите",...хлопайте и ще ви се отвори...

¹² . Hofstadter Douglas R. Gödel, Escher, Bach. A metaphorical fuge of minds and machines in the spirit of Lewis Carroll p.16. <https://www.physixfan.com/wp-content/files/GEBen.pdf>

¹³ Ср. с **Кръстева**, Нева. "Мелодия неземна сред нощта" в Музикално-теоретични изследвания, т. III, Leading Technology, София 2003, с.255-266

тази епоха има смисъл на висока духовна практика; "*Clavier-Übung*" – така Бах нарича четирите си най-значителни си цикли от клавишни съчинения, сред които и Органовата меса – "*III. Teil der Clavier-Übung*".

В 2.2. "Визуална музика" намирам за подходящо извеждането на редица модерни идеи от широк спектър от модели, синхронни или исторически: византийските мозайки в Равена, експерименталното кино, джаза, алеаториката и намирам за много удачни формулировките на разделите. В 2.3. "Елементи на визуалния превод" се навлиза в дълбочина на предложението основен термин и се търси сублимиране на есенцията на абстрактната творба, напр.: "Когато се мисли за имплементирането на аналогията като метод за визуален превод, тя може да бъде наблюдавана от същата позиция като евристичните задачи –необходимостта от решаването на определен проблем по нов начин, аналогично на вече решен такъв – а именно музиката, която постига това, което абстракцията цели – достигането на измеренията на *духовното*. (с.96, курсив на автора)

Използването на термини от информатиката подготвя практическото им приложение в III-та глава "Теория на визуалният превод", където съвременното изкуство се описва като трансдисциплинарно и където музиката може да бъде органично въвлечена в самата репрезентация: 3.1.4.Саунд арт, 3.1.5.Звукови скулптури и инсталации., 3.1.6. Визуален звук. В последния голям раздел "Визуалният превод" (3.3.) е предложена методика, основана на пет етапа, с помощта на които може да бъде декодирано съобщението, което се разбира като: *творческо послание*, а информационната система е тази на *творческото съзнание* (с.158, курсив на автора). Намирам за много основателни

тези "протекти от дехуманизация" в изкуствоведския език, защото също като Кандински смятам "духовното в изкуството" за реалия в платоническия смисъл.

Заключението, приносите и авторефератът отразяват вярно основното съдържание, което има концептуални и информативни достойнства. Смятам този труд за успешно и плодотворно навлизане едновременно в проблематиката на абстрактното изкуство и на музиката, която, видимо, е ценност за младия изследовател. Задачата е сложна и е решена успешно.

На основата на всичко казано убедено препоръчвам на уважаемата научна комисия да присъди на Аксиния Александрова Пейчева образователната и научна степен "доктор" по – 8.2."Изобразително изкуство от област на висше образование" и 8."Изкуства".

21.3.2019г. София

Проф. д-р Нева Кръстева