



SPATIAL DIMENSIONS OF POLYTONALITY IN THE OPERA GENRE

Abstract: The tendency to absolutize space in musical compositions is becoming more noticeable in contemporary art. Characteristic of polytonality – one of the emblematic techniques of twentieth-century music - is the differentiated multifaceted harmonic structure. Its inclusion in the procedural dynamics of the musical form elevates it to the rank of a dramaturgical factor. Polytonality expands spatial dimensions into rich and varied forms in the opera genre.

Author information:

Vesela Naumova
 Assoc. prof. PhD
 NMA “Prof. Pancho Vladigerov” (Sofia) Bulgaria
 ✉ v_naumova@mail.bg
 🌐 Bulgaria

Keywords:

space, polytonality, opera, twentieth-century music

Пространствени измерения на политоналността в оперния жанр

В съвременното творчество тенденцията към абсолютизиране на пространството в музикалните композиции става все по-забележима. Многоплановото разслоение на фактурата оформя представата за обем на музикалната материя посредством координатата дълбочина като измерение на звуковото пространство. Характерно за политоналността в музиката на XX век е диференцираната хармонична тъкан на самостоятелни тонално определени пластове при висока степен на автономност на гласовете, свързани с функционална многоплановост и координация в едновременност. С пространствената дълбочина, със стереоскопичност се характеризира почти всеки политонален образец, но по силата на тяхната различна образна ориентация това свойство не винаги встъпва на първи план.

Теоретичен подход към проблема за музикалното пространство

Категорията пространство заема особено важно място в съвременната научна теория. Пространството е неразделна част от всяка художествена творба в различните сфери на изкуството и в частност музиката.¹ Според изследванията на Тарароев: „Пространството в музиката – това са визуални и кинестетични образи на човешкото въображение, породени от звукови въздействия, това са вътрешни метафорични представи за свойствата на пространството, съответстващи на определен конкретен семантичен контекст.“²

Пространството и времето са иманентно присъщи на всяка музикална материя. Подреждат се в един хронотоп в различни пропорции един спрямо друг. „Всъщност, най-изявената характеристика на музикалното време, различно от обикновеното "психологическо" време, е точно неговото, така наречено пространствено, т.е.

¹ Според М. Булева: „Терминологичният израз „музикално пространство“ е въведен за първи път през 1931 г. от Надел, който разграничава слуховото пространство на звуковата локализация (*der phänomenale Raum*) от собствено музикалното пространство (*der spezifische Tonraum*)“

Булева, Марияна. Музикалното пространство и време като идея за музикална тектоника. В: Научни трудове на Русенски университет "Ангел Кънчев", 2014, с. 157.

² Тарароев, Яков. Философские репрезентации понятий „пространство“ и „время“ от физики к музыке. *Vestnik_KhNU_2019_60_Tararoev_Filosofskie_reprezentatsii.pdf* С. 95

структурирано качество. Музикалното пространство е рамката, в която и чрез която се оформя последователността на музикалните събития.“³ Музикалното пространство е субективна категория - в резултат на контакта музика и психика в съзнанието на слушателя възникват субективни пространствени асоциации. „Музикалният хронотоп характеризира фоничен образ, който възниква в човешката психика, той е продукт на музикалното мислене и резултат от творческа дейност.“⁴ Това предполага една строго индивидуална трактовка, неразривно свързана с конкретни стилови композиторски характеристики.

В изследванията си А. Шьонберг въвежда категорията **музикално пространство** във връзка с това, което той нарича „двумерното - или повече - измерение на пространството, в което се представят музикалните идеи“. Според него това пространство е по характер "едновременно" и изисква абсолютно и единно възприятие: "Всичко, което се случва във всяка точка на това музикално пространство, има повече от локален ефект. Той функционира не само в собствената си равнина, но и във всички други посоки и равнини и не е без влияние дори в отдалечени точки."⁵ Известни са две основни координати на музикалната тъкан: хоризонтал – връзка на тоновете в последователност и вертикал – свързване в едновременност. Първата координата отразява параметър на времето, втората – на пространството. Това са двата основни аспекта в организацията на музикалната тъкан – мелодия и хармония. В теория на музиката са въведени още два параметра – диагонал и дълбочина. Според Назайкински, диагоналът представлява синтез между хоризонтал и вертикал, отразявайки постепенното разкритие на вертикалните комплекси чрез последователно включване на тоновете му. Дълбочината – феномен с различна интензивност на звучене на отделните пластове на музикалната тъкан, създаващи ефект на по-близко и по-отдалечено звучене. „... Фактурата в музиката – това е художествено целесъобразна триизмерна музикално-пространствена конфигурация на звуковата тъкан, диференцираща и обединяваща по вертикал, хоризонтал и дълбочина цялата съвкупност от компоненти.“⁶ В допълнение на това Ю. Холопов разглежда закономерната поява на фактурните измерения в музиката: хоризонтал (мелодичната линия), вертикал (хармоничен контрапункт), диагонал (съчетание между първите две) и стереофоничност (звучност, динамика, дълбочина, фонизъм) не като взаимноизолиращи се измерения, а наслаждаващи се и съществуващи в едновременност.⁷ Категорично това обхваща целия комплекс компоненти, присъщи за всяка музикалнозвучова материя. Характеристиките на звука - обем и плътност в оркестровата звучност придобиват специфични очертания и нови измерения.

Двата компонента (обем и плътност) в условията на пространствените усещания в музиката са тези свойства на звука, свързани с представата за триизмерно пространство и представляват негова най-важна характеристика. Това произтича от факта, че при прозвучаването на две или повече различни музикални събития (отделни тонове, акордови комплекси или цели фрази) могат да запазят едновременно в значителна степен индивидуалност и диференцираност. Комбинацията от едновременни събития създава музикалната текстура (термин, който издава ясно пространствено пристрастие). Тя се характеризира със степен на плътност, според количеството и сложността на съставните части. Фактурното разслоение на акорда присъщо за хармоничния строеж има акустично обосноваване от самата физическа природа на звука. Височината на всеки звук дава информация за местоположението в рамките на определен диапазон на дадена тоналност. Според Р. Морган

³ Morgan, Robert. Musical Time/Musical Space. In: Critical Inquiry. The University of Chicago Press, Vol. 6, No. 3, 1980, p. 529.

⁴ Тарароев, Яков. Философские репрезентации... С. 92.

⁵ Schoenberg, Arnold. Style and Idea. Philosophical Library, New York, 1950, p. 109.

⁶ Назайкински, Евгений. Логика музыкальной композиции. Москва: Музики, 1982, С. 73

⁷ Виж: Холопов, Юрий. Об общих логических принципах современной гармонии. В: Музыка и современность, Вып. 8, 1974

този диапазон, като абстрактна индикация за обхвата на възприеманите от човека височини, играе съществена роля за различаването на музикални събития в едновременност и може да бъде определен като „**тонално пространство**“.⁸ То е част музикално пространство, включващо всички елементи на композиционната структура и техните взаимоотношения. Тоналността е тази, която структурира тоналното пространство, като всички взаимовръзки се определят главно от тяхното положение по отношение на конкретен тонален център. Морган пише: „Тоналността определя силно структурирано и до голяма степен конвенционално „музикално пространство“, в рамките на което композиторът работи.“⁹ От това следва, че въпреки възможните взаимоотношения да са до голяма степен определени в тоналната система, начините, по които тези взаимоотношения могат да бъдат реализирани и последователността (в която те възникват) са „отворени“ и могат да претърпят изменение. В изследването си Назайкински представя пространствената организация като „съчетание от няколко различни по природа пространствено-определени структури, налагащи се една върху друга и взаимопроникащи една в друга. Във всеки случай ту една, ту друга структура може да стане главна; понякога е важно тяхното паралелно и контрастно съчетание, а самата динамика на такива преходи влиза като компонент в драматургията на музикалното развитие.“¹⁰ Казаното по-горе дава основание да се застъпи тезата, че **политоналността като композиционен похват създава реална възможност за преосмисляне на звуковото пространство и значително по-големи възможности за реализиране на пространствени усещания.**

Многообразие на пространствените решения

Пространственоизобразителна функция на политоналността особено ярко проличава в *операта*, поради синтетичната природа на жанра. Сюжетът на музикалните драми се състои от няколко паралелни потока, които в диалектическа прекъснатост и непрекъснатост се комбинират и това поражда необходимостта от тяхното съчетание в едновременност и в музикалната фактура. „На многослойното време отговаря комбинираното пространство.“¹¹ За да се осъществи контраста от драматургична гледна точка, се прибегва до различни тонални сфери, като по този начин едновременно се оформят различни паралелни пластове, както по отношение на хармоничната фактура, така и в сценичното пространство.

Свързването на различни пространствени светове в оперната музикална драматургия се осъществява и чрез **съчетаването на основен оркестър и сценичен**. Пример за праобраз на пространственоизобразителна политоналност се открива в операта „Бохеми“ от Дж. Пучини още през 1895 г.. На фона на валса на Мюзета (II действие, ц. 27) E dur звучи марш в B dur. Макар и изключително кратко се съчетават две пределно далечни тоналности /тритонусово съпоставяне/, появяват се и нови инструменти. Този момент е интересен с полиметрията – три такта от марша протичат в рамките на един такт от валса. В началото на II действие на операта „Тристан и Изолда“ от Вагнер с имитацията във валдхордни на ловджийски рогове се създава поразителна автентичност на звученето. Подобни политонални епизоди вмъква Щедрин в балета „Анна Каренина“ (II действие) – контрастен дует между основния оркестър и Banda. Психологическата нееднородност и пространствената стереофонична двуплановост периодично се усилва от политоналните разслоения (B / Ges).

В отговор на зараждащите се явления на XX век **Пучини** очертава нов начин на структуриране на операта. В операта „**Турандот**“ (1924). фрагментарният подход за

⁸ Morgan, Robert. Musical.....P. 529

⁹ Ibid.: P. 530

¹⁰ Назайкинский, Евгений. О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка, 1972. С. 159

¹¹ Зубарева, Наталия. За художественото пространство-време на операта. - В: Музикални хоризонти: Информационен бюлетин. № 9. София. 1988. С. 61

изграждане на голямата музикална структура е отличителна характеристика на операта. По-голямата си част операта (най-вече II действие) е поредица от музикални несвързващи се кадри с динамичен диапазон от темпа, които се развиват поразително като кино монтаж. В концентрацията от сложни образи и ситуации композиторът комбинира кратки разнохарактерни епизоди. Възползва се от **двуплановостта на драматургията** с различни творчески цели и прибъгва до колоритните възможности на политоналността. Този **„кинематографичен ефект“** е характерен за изкуството на XX век. *„Разнородните кадри-фрагменти придобиват определен смисъл именно в съчетанието им помежду си, пораждайки верига от образи-състояния, фиксирани от семантиката на конкретния материал.“*¹² Най-голяма роля в този процес играе вертикалът (в един и същи момент съвпадение на звуковете във всички гласове на музикалната текстура). Това дава възможност за точно фиксиране на пространствените координати на отделните пластове при тяхното хоризонтално движение. Интервалното съотношение на субтоналностите също играе голяма роля при създаване на ефекта на пространственост.

Музикалната характеристика на **Трите маски** в операта се изразява не само чрез непрекъснатата смяна на тематичния материал, но и **съчетанието в едновременност**. В пример II действие, ц. 25¹³ след отзвучаване на партията на Трите маски в G dur, /представена чрез T и S/ започва марш в as moll. За много къс период двете тоналности звучат едновременно. Мелодията на марша определено утвърждава тоналност f moll, а в басовата линия - as moll. Различните пространствени линии образуват доста сложна ладово-хармоничната структура, умело предадена от композитора чрез тембровите средства на оркестрацията. Темброво съпоставяне от една страна темата на Пинг, Панг, Понг в пиколо флейта, звънчета и челеста и от друга – военната звучност на тропети и тромбони, изпълняващи марша. С въвеждането на контрапунктиращи гласове и нови ритмически фигури /ц.30/ Пучини използва нови темброви комбинации.

Кинематографичната техника оказва влияние за фрагментарната структура на *операта „Катерина Измайлова“ (1932) от Д. Шостакович*. Конфликтно-драматургичната концепция е осъществена чрез характерното за стила на композитора полифонично мислене, което е в основата на неговата политонална техника. В зоната на драматургичните кулминации на отделните картини се появяват политоналните епизоди, динамично наситени, с дълбоки вътрешни контрасти. **Политоналността изпълва музикалното пространство и е индикатор на процесуалната динамика**, без която е невъзможно развитието на конфликтните образи и картини. Подходите за нейното реализиране са различни: а) **комбинация на разнотонални мелодии** (като при техния контрапункт не винаги вертикалът позволява да се определи опорна хармония); б) **имитационно многогласие** (изградено не само чрез отделни мелодикотемброви линии, а цели фактурни пластове); в) **изобилие на оргелпункт** в различни регистри. Тематичната концентрация на музикалната тъкан е особено плътна и за това допринася и разнообразието на метроритмичните средства, допълващи поляризираните контрасти.

В по-широк план музикалната тъкан в операта се разслоява на два взаимосвързани елемента: **вокално-сценичен и оркестров**. Съотношението между тези елементи до голяма степен зависи от типа на поверения на оркестъра материал и от неговата фактурна организация. Сюжетната линия налага на оркестъра да бъде поверен различен тематичен материал от този на водещата вокална линия. Освен това, в зони на високо драматургично напрежение, типично за Шостакович е и остро дисонантното секундово (голяма или малка секунда) съотношение на субтоналните планове и това обяснява тяхното местоположение. Пример за това може да бъде

¹² Айзенщайн, Сергей. Монтажът. София: Изток-Запад. 2012. С. 417

¹³ Puccini “Turandot”. Edition: Ricordi.

1-ва картина на I действие (ц.42)¹⁴ - конфликтът на субтоналностите се възприема като съчетание на доминантовата и субдоминантовата сфера. Звучащият до този момент повтарящ се мотив в съпровода съпътства пародийната тема, характеризираща Сергей.

Пример за противоречие между „въображаемост и действителност“ в едновременност по вертикал е Сцена в спалнята на Катерина (3-та картина). Възбуждащото тревога скерцо в оркестъра и партиите на Катерина и Сергей са с различен емоционален контраст – три различни типа съотношения в музикалния текст и сценичните ситуации. В такива епизоди политоналността служи като важно средство за създаване на поразителен образен контраст в едновременност. Нееднородността на тоналната структура отразява реално образната многоплановост, а емоционална експресия е в зоната на най-висше драматургично напрежение и художествено въздействие. За това допринася и оркестровата диференцираност на поредицата епизоди, всеки от които има своя контрастна темброва характеристика, подчертавайки отделните детайли. След хармонично наситената фактура с преобладаване на струнни инструменти, в ц. 161 -165 вокалните партии са съпроводени от оргелпунт във виолончели и контрабаси, ударни и медни със сурдина. В контрапункт прозвучават соловите линии в бас кларинет и първи цигулки. Оформят се определени темброви зони със самостоятелна тонална среда, характеризиращи конкретните образи и състояния. Контрастът на плановете в музикалното пространство е постигнат чрез съпоставяне на динамики и регистри, широка амплитуда на дихания, а мащабността, обемът на обхващащото пространство - чрез непрекъснатата смяна на размери. Наблюдава се **темброво съпоставяне**, както при последователното появяване на различни инструменти, така и при тяхното едновременно звучене. По този начин ясно е илюстрирана, според Б. Абрашев, „пространствената природа на тембъра“. „Във всички случаи е налице звуково разслоение на фактурата, при което отделните инструменти се открояват не само със своя тембър, но и по отношение на плътност, теснота, регистър, динамика и т.н.“¹⁵

В операта „**Огненият ангел**“ (1927) от Прокофиев симбиозата на театъра и симфоничния жанр определя драматургичната концепция на операта и особеностите на неговия композиционен стил. Принципът на дуализма на реалното и сюрреалистичното на жанрообразуващо ниво се изразява именно чрез отношението: „**театър-симфония**“.¹⁶ Действието, което се развива на сцената, и действието, което се развива в оркестъра, образуват две паралелни семантични сфери - вокално-сценична и оркестрова. Ирационалният план е пренесен изцяло върху оркестъра. Вертикално измерение на принципа на дуализма на ниво сценография възниква в операта като сценична полифония.

Характерната за Прокофиев развита **линеарност поражда множественост на конструктивните решения**, чийто диапазон се движи в широки граници: от най-опростената акордова фактура, до усложнени многогласни и многопланови съчетания. Линеарност със строго диференцирани елементи и промяна в тяхното съотношение. Полиструктурните хармонични комплекси (ц. 52-63)¹⁷ не се обясняват с акустичното родство на съчетаните съзвучия, а се явяват като следствие на специфичното за композитора разнотематично полифонично мислене, което предполага **пълна автономност и тонална независимост на пространствените редове**. В много случаи композиторият прибегва до фонизма на малката терца и голяма секста, като отенък на умаления лад - ц. 271, 325 A dur - ges moll в съотношението на тоналните плановете. Пространството, в което е разположен звуковия

¹⁴ Шостакович „Катерина Измайловна“ (клавир). Москва: Музыка, 1985. Редакция 1963.

¹⁵ Абрашев, Божидар. Оркестрово-звукова материя. София: Музыка, 1976. С.59

¹⁶ See: McAllister, Rita. Natural and Supernatural in “The Fiery Angel”. The Musical Times: Journal.1970. P. 785 <https://www.jstor.org/stable/955299>

¹⁷ Прокофьев С. Огненный ангел (клавир). Москва: Музыка, 1981.

материал е точно разпределено и се намира в пряка връзка с драматургичното развитие и изграждане.

Провеждането на темите във вокалните партии е съпроводено с неизменен **остинатен ритмосонорен фон** в различни инструменти. Образуват се самостоятелни фактурни пласта, контрастни по своя характер. **Остинатото** се оказва универсално средство¹⁸, което предполага значително разширени конструктивните функции и с помощта на което Прокофиев пресъздава крайни емоционални състояния – безумия, активни волеви импулси, а също и хумористични моменти. В повечето случаи това е остинатно повтаряемата ритмична формула, използвана като самостоятелна ритмична линия, която Д. Шульгин определя като „ритмичен педал“.¹⁹ Този ритмичен педал контрапунктира на останалите слоеве на фактурата със съвършено различен ритъм. Интонационното и ритмично несъвпадение на отделните отделните линии усилва тяхната автономност и способства за диференциране на музикалната тъкан.

Контрастът на различни гледни точки на една и съща ситуация Прокофиев представя чрез **разнотонални мелодикоритмични остинатни линии проведени в едновременност**. Тенденцията към тематизиране на остинатните пластове довежда до възникване и съчетание на контрастни тематични линии. **Полиостинатото** характеризира типичната прокофиевска „моторност“ - съединяване в контрапункт на различни силно ритмизирани остинатно организирани линии и пластове (ц. 217), както и редуващи се остинатни конструкции в разгръщането на музикалната форма (ц.325). Тази полиостинатност може да се прояви във вариантно-контрапунктично развитие, във връзка с предаването на множество художествени значения/ смисли. Различните остинатни пластове са разположени в различни пространства, всеки от които с различна тембровоколеристична характеристика. Степента на плътност по отношение на вертикалната координата на оркестровозвуковата материя е различна, според драматургичните решения на композитора. Ц. 333 е интересен пример за звукова полиплановост – вокална партия, дисониращи медни духови и сложни полифонични модели в струнните групи, в съгласуваност с конкретния драматургичен момент. *“Разслоението на вертикала на ясно очертани фактурни планове предполага възприемането им като обеми с различна субстанциална наситеност, благодарение на различни фактори от акустично естество – тембър, регистър, теситура и динамика.”*²⁰

Хорът на послушниците от V действие е ярък пример за полифонично многогласие. Прокофиев създава полиметричен ефект чрез постепенно встъпване на един и същи текст на различно метрично време (ц. 535-539). Градацията достига момента когато всички партии встъпват едновременно със своя самостоятелна остинатна линия, както по отношение на интонационния мотив, така и в словесния текст, ритмиката и динамиката (ц. 545-546). В резултат на използваната кинематографична техника звуковата плътност на многогласието е със строга разчлененост на елементите. **Художественото единство на цялото произведение е постигнато чрез ритмично-интонационно и смислово полиостинато.**

¹⁸ Обикновено под остинато се разбира повторение на материал в непроменена форма, което позволява да се поддържа изобразителната стабилност. Според Паисов една от най-важните коренни предпоставки за подготовката на политоналността е оргелпунктът и *ostinato* като форма на проявление на многослойност на хармоничната структура. Виж: Паисов, Юрий. Политоналность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. Москва: Советский композитор, 1977.

¹⁹ Шульгин, Дмитрий. Теоретические основы современной гармонии, Москва: Информполиграф, 2013, с.709.

²⁰ Абрашев, Божидар. Оркестрово-звукова... с. 75

Заклучение

Пространствените асоциации, ефектите на обемност, стереоскопичността придават оригинален и важен семантичен аспект на политоналната хармония. Политоналността разширява пространствените измерения в богати и разнообразни форми. Включването ѝ в процесуалната динамика на музикалната форма я издига в ранг на драматургичен фактор, който стимулира развитието и формирането на система с висок коефициент на синтетичност и вместимост. И тъй като музикалното пространство е пространство на взаимоотношения, синтезът на театралното, инструментално и вокално начала достигат художествено единство в оперния жанр, можем да се доверим на Н. Зубарева, която пише: „Съчетаването на многослойното време с полипространството и с множествеността в позициите на слушателя-зрител съдейства за разностранното, "обемно" отражение на действителността. Отбелязаният тип пространство-време, свойствено за операта, бе осъзнат от науката и усвоен от другите видове и жанрове на изкуството през XX век.“²¹

References:

1. **Buleva, Mariyana., 2014:** Muzikalното prostranstvo i vreme kato ideya za muzikalna tektonika. V: Nauchni trudove na Rusenski universitet "Angel Kanchev",
2. **Tararoev, Yakov.** Filosofskie reprezentatsii ponyatiy „prostranstvo“ i „vremya“ ot fiziki k muzike. Vestnik_KhNU_2019_60_Tararoev_Filosofskie_reprezentatsii.pdf ([poseten 21.11.2021](#))
3. **Morgan, Robert., 1980:** Musical Time/Musical Space. In: Critical Inquiry. The University of Chicago Press, Vol. 6, No. 3
4. **Schoenberg, Arnold., 1950:** Style and Idea. Philosophical Library, New York
5. **Nazaykinski, Evgeniy., 1982:** Logika muzikalnoy kompozitsii. Moskva: Muziki
6. **Holopov, Yuriy., 1974:** Ob obshtih logicheskikh printsipah sovremennoy garmonii. V: Muzyka i sovremennosty, Выр. 8
7. **Nazaykinskiy, Evgeniy., 1972:** O psihologii muzykalnogo vospriyatia. Moskva: Muzyka
8. **Zubareva, Natalia., 1988:** Za hudozhestvenoto prostranstvo-vreme na operata. - V: Muzikalni horizonti: Informatsionen byuletin. № 9. Sofia
9. **Ayzenshtayn, Sergey., 2012:** Montazhat. Sofia: Iztok-Zapad
10. **Abrashev, Bozhidar., 1976:** Orkestrovo-zvukova materia. Sofia: Muzika
11. **McAllister, Rita.** Natural and Supernatural in “The Fiery Angel”. The Musical Times: Journal.1970. P. 785 <https://www.jstor.org/stable/955299> ([poseten 21.11.2021](#))
12. **Paisov, Yuriy., 1977:** Politonalnosty v tvorchestve sovetskih i zarubezhnykh kompozitorov HH veka. Moskva: Sovetskiy kompozitor
13. **Shulygin, Dmitriy., 2013:** Teoreticheskie osnovy sovremennoy garmonii, Moskva: Informpoligraf

²¹ Зубарева, Наталия. За художественото... С.67