

Nikolay Gradev

(Bulgaria, National Academy of Music Prof. Pancho Vladigerov)

Dimiter Nenov and Alexander Scriabin – a Provoked Parallel

Abstract: The paper is dedicated to the parallels in the compositional technique of Scriabin's mature, late period and the music of Dimiter Nenov with respect to the way the two composers employ the octatonic scale, which I call the hemiditonic symmetric mode. Analyses of examples of piano music by each of them reveal that Nenov's individually rediscovered compositional system based on a modern neomodal symmetrical scale which can act as a basis for entire works or may be present as a subsystem component in the musical forms of major genres, has no genetic relationship with the symmetrical scale derived from the tonal basis that is evident in the mature, late works of Alexander Scriabin. Engendered by historically asynchronous artistic tendencies, the musical language and the musical thinking of the two composers differ in both compositional technique and stylistics. Their undeniable artistic individuality can be distinguished along at least three lines of inquiry – in terms of the genesis of the symmetric mode phenomena, according to the harmonic logic of the music, and at the level of genre archetypes.

Keywords: Alexander Scriabin, Dimiter Nenov, compositional techniques, octatonic scale, hemiditonic symmetric mode

Николай Градев

(България, Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“)

Димитър Ненов и Александър Скрябин – един предизвикан паралел

Поводът за насочването ми към този изследователски проблем е фактът, че в българското историческо музиковедие неаргументирано се лансира идеята за влияние-то на Скрябин върху музикалната стилистика на Димитър Ненов.

Ето какво пише по този въпрос самият Ненов в своето автобиографично писмо до Константин Зидаров (1938):

Някои намират у мене известно влияние на Скрябин – единствено и само в масовата звучност на моите оркестрови композиции. Нищо по-далечно. Скрябин като име и компонист узнах едва 22-годишен, след първата ми симфония, и то с 5-та соната. Вече бях далеч в работата си с III симфония, когато чух за първи път II симфония и „Поема на екстазите“. II-та не ми направи никакво впечатление. Поемата ме порази. Познати, включително и Бичев, ми казаха нея вечер, че „чули мене“. Свършвайки Третата си симфония се запознах с много други неща на Скрябин и тогава разбрах колко е опасен той за мене. Не защото ще ми повлияе и ще го копирам, а защото вървя (несъзнателно дотогава) по същите пътища. И го заряхах. С изключение на I етюд цели 10 години не свирех нищо от него (Ненов 1969: 128-129/Nenov 1969: 128-129).

Естествено, творецът Ненов, издигнал в качеството на свой основен естетически принцип търсенето на новото, неказано дотогава (Ненов 1969: 123/Nenov 1969: 123),

безапелационно отхвърля всеки опит за отъждествяване на неговата оригинална музикална стилистика, достигната изцяло по индивидуален път, с която и да е друга, включително и с тази на Скрябин. Същевременно Димитър Ненов, освен че се запознава в Германия още в младежките си години с етапни Скрябинови творби, формира и трайни интерпретационни интереси към клавиричната музика на Скрябин, самоопределяйки своя тип клавирна техника като продължение на традициите на истинската пианистична техника от рода на Шуберт, Шопен, Лист, Скрябин (Ненов 1969: 125-126/Nenov 1969: 125-126). И тъй като с основание Димитър Ненов е съзирал в музиката на Скрябин близък до своите творчески търсения начин на музикално мислене, композиторът категорично се стреми да избегне всякакъв застрашаващ творческата му самостоятелност художествен контакт.

Към избраната тема може да се подходи от различни гледни точки. Цел на настоящата студия е да се изведе паралел между Димитър Ненов и Александър Скрябин от композиционно-техническа гледна точка въз основа на начина, по който двамата композитори използват звуковия материал на характерния и за музиката на Ненов, и за късния Скрябин симетричен лад тон-полутон, назован от мен *хемидитонов симетричен лад*.¹ Избраната изследователска гледна точка е базирана на формулирания от Юрий Холопов общ композиционен принцип за „връзката между структурата на системата и свойствата на нейния централен елемент“ (Холопов 1974: 30-38, 161-281/Kholopov 1974: 30-38, 161-281; Холопов 1988: 179/Kholopov 1988: 179), която е основание за предлагане на хипотезата, че обективните свойства на използвания и от двамата композитори идентичен звуков материал дават възможност да бъдат постигнати и типологично сходни творчески резултати. Така предметът на изследването – начинът на употреба на хемидитоновия симетричен лад в произведения на двамата автори – може да се превърне в своеобразен „лакмус“ за потвърждение или отхвърляне на тезата за влиянието на Скрябин върху музиката на Ненов. За обект на изследването е избрана клавиричната

¹ Въведената от мен терминология *хемидитонов симетричен лад* се основава на термина *хемидитон* (*hemiditon*), който е с древногръцки произход (от *hemi* – половина и *ditonos* – интервал с величина два цели тона). Жан-Жак Русо дава следната дефиниция за хемидитон: „Хемидитон (*Hemiditon*) в гръцката музика е бил интервалът на голямата терца, умален с полутон до малка терца. Хемидитонът не е, както би могло да се сметне, половината от дитона, или цял тон, а е дитон, от който е извадена половината от целия тон, което е напълно различно.“ (Rousseau 1975: 193). Като терминологичен еквивалент на триполутоновия интервал Холопов използва терминологично неиздържаното понятие „полудитон“, съдържащо езиково противоречие, поради което то е неприемливо (Холопов 1988: 133; 1996: 58/Kholopov 1988: 133; 1996: 58).

Симетричноладовата терминология, с която работя, е изложена за пръв път от Градев 2006/Gradev 2006, срв. и Градев 2012б/Gradev 2012b. В качеството на универсална теория на симетричните ладове тя се използва като методологична база за изследването на симетричноладовите творчески открития на композиторите от този музикалноисторически период (Градев 2014/Gradev 2014). В първа глава на изследването („Теоретични възгледи за симетричните ладове“) са представени основните възгледи и концепции по проблема (на Н. А. Римски-Корсаков, О. Месиан, З. Гардони, Ю. Холопов, Р. Тарускин). Във втора глава („Универсална теория на симетричните ладове. Терминологичен апарат на изследването“) е представена авторовата нова музикалнотеоретична система с оригинален терминологичен апарат, която може да бъде приложена към различните исторически и стилистични прояви на симетрично-ладовото музикално мислене от първите музикални образци от края на 20-те години на XIX век до съвременната музика, включително и към творчеството на българските композитори. Въз основа на хармонически анализ на множество музикални примери, чрез тази универсална теоретична система в трета глава („Симетричноладови творчески открития в музиката на XIX век“) е проследено постепенното зараждане, формиране и утвърждаване като самостоятелен музикалноисторически феномен на симетричноладовата линия в романтичната хармония, която се извежда от музиката на основните ѝ представители (Фр. Шуберт, Фр. Шопен, М. И. Глинка, А. С. Даргомижски, Ф. Лист, П. И. Чайковски, Н. А. Римски-Корсаков).

музика на Ненов и Скрябин, която в най-голяма степен позволява провеждането на този паралел.

Индивидуалната композиционно-техническа еволюция на Александър Скрябин тръгва от късноромантичката следвагнеровска хармоническа система и по пътя на вътрешното ѝ развитие и творческо трансформиране резултативно достига до звуковисочинните ресурси на хемидитоновия симетричен лад (наречен от Болеслав Яворски, първия сериозен изследовател на Скрябиновото ладово мислене, *дважды лад* – *двоен лад*²), примери за употребата на който могат да бъдат намерени в творчеството на късния Скрябин.³ Затова и достигнатата от късния Скрябин, като плод на личното му творческо израстване, индивидуална височинна система, по силата на самата му по-ранна музикално-историческа позиция, „снима“ в себе си предшестващото развитие на европейската тонална система и в известен аспект изчерпва определена нейна вътрешна художествена насока, като същевременно я извежда на друго организационно равнище.⁴ В композиционотехнически аспект особено показателна в това отношение е широко разпространената и последователно развивана от Скрябин в произведенията от средния му творчески период хармоническа техника на *тритоновите замени*⁵ и произтичащите от тях *функционални дубли* (Холопов 1988: 362-371/Kholopov 1988: 362-371). В пример 1, където са представени началните три такта на „Поема“ *Три пиеси* op. 52, могат да бъдат наблюдавани тритонові функционални дубли (вж. в пример 1 връзките *C – Ges* и *Ces – F*, отбелязани със свързващи черти), в които е съхранено класическото квартово-квинтово съотношение (вж. в пример 1 връзките *C – F* и *Ges – Ces*, отбелязани със стрелки).

² За музикалнотеоретичните схващания на Болеслав Яворски вж. следните по-важни изследвания: Яворский 1908/Yavorsky 1908, Протопопов 1930/Protopopov 1930, Холопов 1971/Kholopov 1971, Файн 2006/Fayn 2006; Файн 2011/Fayn 2011, Ровнер 2009/Rovner 2009, както и енциклопедичните статии за Яворский (Музыкальная энциклопедия 1982: 608-610/Muzykal'naya entsiklopediya 1982: 608-610) и за „Ладовый ритм“ (Музыкальная энциклопедия 1976: 143-146/Muzykal'naya entsiklopediya 1976: 143-146).

³ Проучването на закономерностите на музикалния език на Александър Скрябин е сложна задача, на която редица крупни фигури в руското музикознание посвещават множество изследвания, сред които ще посоча специално трудовете на Дернова 1968/Dernova 1968; Дернова 1988/Dernova 1988, Холопов 1974: 30-38, 161-281/Kholopov 1974: 30-38, 161-281 и Rovner 2000; Rovner <http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/a-rovner-protopopov.htm>.

⁴ За тенденциите в развитието на романтичката хармония вж. Рачева 1976/Racheva 1976. Авторката извежда две основни тенденции в развитието на късноромантичната хармония: линията Вагнер – Шьонберг, насочена „към все по-голяма динамизация на музикалния процес“ (Рачева 1976: 89-93/Racheva 1976: 89-93), и линията Мусоргски – Дебюси, свързана със стремежа „към все по-адекватно изразяване на индивидуално-неповторими настроения, към все по-голяма качествена конкретизация на музикалния образ“ (Рачева 1976: 93-106/Racheva 1976: 93-106). Чрез задълбочен теоретико-исторически анализ на музикалното мислене през XIX в. И. Рачева научно обосновава много важната за изследването на съвременната музика на XX в. теза, че „в каквато и посока да се развива класическата хармоническа система, на даден исторически етап това развитие необходимо води до конструктивното господство на мелодическите връзки, въпреки голямото различие на структурите, в които то се осъществява“ (Рачева 1976: 93, 106-107/Racheva 1976: 93, 106-107).

⁵ За единство на въведената от мен симетричноладова интервалова терминология (Градев 2014/Gradev 2014) вместо утвърдения в българската музикална теория термин *тритонус* използвам приетия в редица чужди езици (английски, френски, руски) термин *тритон*.

Пример 1. Ал. Скрябин – „Поема“ из *Три пиеси* op. 52, т. 1-3



Подобни хармонически решения, изключително активно проявени в творчеството на композитора, впоследствие довеждат до т. нар. от Ю. Холопов по с т - а л т е р а ц и о н е н к ъ с е н С к р я б и н о в с т и л (Холопов 1983: 130-136/Holopov 1983: 130-136; Холопов 1988: 362-375, 458-463/Kholopov 1988: 362-375, 458-463; Холопов 1996: 79-89/Kholopov 1996: 79-89), където новите функционални закономерности вече се автономизират до равнището на н о в а в и с о ч и н н а с и с т е м а от съвременен тип, но с късноромантически генезис, за която са характерни у с л о ж н е н и тоналнофункционални и общокомпозиционни закономерности. В нея важна роля започва да играе хемидитоновият симетричен лад, достигнат в късната Скрябинова музикална стилистика по пътя на т р и т о н о в о т о д у б л и р а н е на тониката на дисонантната тоналност (меко дисониращ, „доминантообразен“ от класическа гледна точка акорд с тритон и малка септима) и пренасянето на този тип закономерности на равнището на цялостната тоналнофункционална организация, което води до коренното преобразуване на късноромантическата хармоническа система при неизменното запазване на една „чиста, стройна и красива музикална звучност по вертикал“ (Холопов 1983: 130-136/Kholopov 1983: 130-136) (вж. пример 2).

В приведения нотен пример е дадена главната тема на *Соната за пиано № 9* op. 68 от Ал. Скрябин, структурирана като период с повторен строеж. В нейното първо полуизречение специално внимание заслужават двете маркирани възходящи мелодически линии в т. 5-7, нотираны на горното и средното петолиние. В тях е д н о в р е м е н н о е проведен звуковият материал на хемидитоновия симетричен лад, който може да бъде проследен мелодикозвукоредно, като в нотираната като най-висок глас на второто петолиние мелодия на средния глас тоновете му са изложени в последователен ред ($e^1-f^1-g^1-as^1-b^1-h^1-cis^2-d^2$), а в най-високия фактурен глас, хемидитоновият звукоред може да бъде изведен комплементарно ($b^1-cis^2-des^2-d^2-e^2-f^2-g^2-gis^2-b^2$). Прави впечатление, че и в двете форми на мелодикозвукоредна изява, звуковият материал на лада е представен от Скрябин в последователност полутон-тон (1.2 в полутонове) еднотранспозиционно в трета транспозиция на хемидитоновия симетричен лад II.3 (2.1: C+V), като двете мелодически линии се провеждат паралелно на интервал тритон, произведен от интерваловия строеж на лада. По много оригинален начин Скрябин разграничава ритмически двете мелодически линии, като придава на всяка от тях различна еднотипна симетрична мотивна ритмическа организация и по този начин ги прави ясно разпознаваеми. Същевременно композиторът звуковисочинно ги обединява, като извежда на симетричните метрически подчертани силни части на раздробените времена и в двата гласа тоновете на едноструктурната група C ($d-f-as-h$), на която придава опорно значение, а третира като подчинени на нея тоновете на другата хемидитонова едноструктурна група B ($cis-e-g-b$), провеждайки ги също така симетрично на слаби ритмически части.

Пример 2. Ал. Скрябин – Соната № 9 ор. 68, I част, главна тема, т. 1-21

*Moderato quasi andante
legendaire*

pp

poco cresc.

mysterieux

sement murmuré

pp

mp

p

poco cresc.

mp

p

cresc.

Ако продължим детайлния анализ на ладовата организация на останалите гласове на фактурата, ще установим, че и всички други тонове, формиращи хармоническия вертикал, с изключение само на четирите най-ниски тона, които образуват мелодията на басовата партия, принадлежат на същата тази едноструктурна група В, която ги обединява интердименсионално (и по хоризонтал, и по вертикал). От тези гласове по-специално внимание заслужава мелодическата линия на втория по височина глас, изписан на горното петолиние, която се намира между двете основни мелодии. Изградена секвентно на възходящ хемидитон по принципа на скритото многогласие от низходящи тритонове

скокове, свързани чрез възходящи скокове на големи сексти, тази мелодическа линия, в която на два тритоново отстоящи плана, паралелно изчерпаваша, се изреждат всички тонове на едноструктурната група В, внася разноструктурен елемент на силните части на всяко време, на които двете водещи мелодии са обединени от едноструктурната група С, а на слабите, съответно, се постига едноструктурно единство на целия хармонически вертикал въз основа на принадлежността на всичките му тонове към едноструктурната група В.

В „симетричноладов дисонанс“ с всички останали гласове на фактурата, разгледани дотук, се намират четирите най-ниски тона на хармоническите вертикали на всяко от времената, които формират непринадлежащата към звуковия състав на хемидитоновия симетричен лад в трета транспозиция едноструктурна група А – тоновете *es-c-A-Fis*, заградени в нотния текст на пример 2. Вследствие на тяхното участие обаче се достига до пълната дванайсетстепенна хроматична система, продукт на която са и самите симетрични ладове, а заключителният акорд на това първо полуизречение на главната тема е базиран върху тритона *IA-Es* и съчетава по вертикал три от тоновете на едноструктурната група А (*a*, *es* и *g*) с тона *b* от едноструктурната група В, което след три-тактовата фиксация върху тоновете на хемидитоновия симетричен лад в трета транспозиция създава ефект на звуково обновление.

Интерес представляват и хармоническите вертикали на всяко от четирите времена в т. 5-7 на пример 2, които имат еднотипен интервалов строеж и могат да бъдат представени като типичните за Скрябиновия стил мекодисониращи „доминантообразни“ по фонизма си акорди с тритон и малка септима, които на силната част от всяко време прозвучават като мажорномалки големи нонакорди с малка секста, а на слабите им части двукратно се редуват мажорномалък септакорд и малък нонакорд.

По-нататък, в т. 15-19 на пример 2, на аналогичното място във второто полуизречение на темата, анализираната симетричноладова музикална идея на Скрябин от т. 5-7 вече е проведена двукратно – първо, отново в трета транспозиция на хемидитоновия симетричен лад II.3 (2.1: C+V), както в първото полуизречение, и веднага след това секвентно на възходящ полутон в първа транспозиция II.1 (2.1: A+C). В резултат на това разнотранспозиционно симетричноладово хармоническо развитие, разгледаният структурен фрагмент от първото полуизречение на главната тема във второто полуизречение увеличава мащаба си от три на пет такта и по този начин композиторът естествено постига предполагащото се в такива случаи композиционноструктурно изграждане.

Освен отбелязаната звуковисочинна форма на музикално развитие, специално внимание заслужава и това, което се случва с музикалната фактура, защото този път Скрябин избира друг начин на фактурно изложение на същия музикален материал – провежда октава по-ниско като средни гласове горните два гласа от експозиционното изложение на симетричноладовата музикална идея, а двата ѝ средни гласа превръща в горни, запазвайки първоначалната им височинна позиция. При това ново фактурно разположение на четирите основни мелодически линии, резултат от четворен октавов превратен контрапункт, при който горните и средните гласове се обръщат по двойки, композиторът постига нещо изключително съществено от художествена гледна точка: превръщайки тук строго мелодикозвукоредно издържаната мелодическа линия на средния глас от т. 5-7 в най-висок глас, той значително усилва симетричноладовия ефект и по този начин постига много ярко слухово усещане за симетричноладово развитие. Това ново контрапунктично симетричноладово композиционно решение протича при запазването на внасящата „симетричноладов дисонанс“ мелодическа линия на басовата партия като неизменен придружаващ глас, в резултат на което при прозвучаването на музикалната идея в трета транспозиция II.3 (2.1: C+V) като бас на хармоническите верти-

кали се излагат три от тоновете на незастъпената в нея хемидитоновата едноструктурна група А, а при възходящото полутоново транспозициониране на същия музикален материал в първа транспозиция II.1 (2.1: A+C) с достигането на заключителния акорд в долния фактурен слой вече се явяват всички тонове на хемидитоновата едноструктурна група В и с това още „по-плътно“ се овладява пълният звуковисочинен ресурс на хроматиката. Избраният подход на разнотранспозиционно секвентно развитие на симетричноладовата идея във второто полуизречение на главната тема, експонирана еднотранспозиционно в първото ѝ полуизречение, в съчетание с контрапунктичното ѝ изменение, свидетелства, че при опората върху класическия тип формообразуване Ал. Скрябин постига в късното си творчество музикално развитие по нов, индивидуален звуковисочинен път.

За разлика от вертикално мислещия Скрябин, при Димитър Ненов вече става дума за съвсем друг, до известна степен противоположен, х о р и з о н т а л н о обусловен подход към усвояването на хемидитоновите симетричноладови ресурси. Ненов с а м избира хемидитоновия симетричен лад като музикален материал за създаването на своя модерна индивидуална неомодална композиционна техника, чрез която осъществява естетическия си порив за „търсене на новото, неказано дотогава“ (Ненов 1969: 123/Nenov 1969: 123). Ако Скрябин достига до хемидитоновия симетричен лад в резултат на вертикалната логика на хармоническото си мислене, то при Д. Ненов е налице възможността за композиционотехнически *избор*, който за композитора на XX век вече може да бъде различен, принципно множествен, в зависимост от композиционните задачи, които творецът сам си поставя, пристъпвайки към създаването на музикалното произведение.⁶ Именно съзнателният и целенасочен творчески избор на хемидитоновия симетричен лад, който Д. Ненов третира подчертано модално⁷, е в основата на създаването от композитора на собствен музикален език. Основният принцип на музикално мислене, характеризиращ модалната употреба на хемидитоновия симетричен лад в музиката на Д. Ненов, е строгото съблюдаване на ладовия звукоред. На фактурно равнище този принцип на организация на височинността е проведен от композитора и н - т е р д и м е н с и о н а л н о⁸, а на композиционно-структурно равнище изпълнява ролята на константна музикалноезикова опора при изграждането на музикалната форма на цели произведения или на завършени техни структурни части. И тъй като Димитър Ненов индивидуално преоткрива художествените възможности на симетричноладовия

⁶ „Освободена музика“ – „Entfesselte Musik“. Свобода, свободен израз, волност, чистота, дълбочина, ясна, здрава конструкция, желязна логика, необходимост, форма, която изниква от самото произведение, изящност, звучност, съгъстена повишена чувствителност, една пълнота, широко волно изпяване на себе си с всички преживявания – към това съм се стремил съзнателно или инстинктивно. Без баналност, без предъвкване казаното от другите. Не съм мъчен за разбиране – напротив, много съм ясен, но трябва да се вдълбочи човек малко в моята музика. Моите неща се харесват при първия път, но се разбират на десетия“ (Ненов 1969: 135/Nenov 1969: 135). За музикалния език и музикалното мислене на Д. Ненов вж. специално статията на Градев 2012a/Gradev 2012a и първи раздел от първа глава на дисертационния му труд (Градев 2012b: 43-67/Gradev 2012b: 43-67).

⁷ Анализирайки Концерта за пиано и голям оркестър от Д. Ненов, Марияна Булева отбелязва, че „композиторът мисли модално, като създава една крупна форма с мащабно симфонично развитие при твърде опосредственото действие на функционалния фактор“ (Булева-Петрова 1988: 42/Buleva-Petrova 1988: 42). Използваната за пръв път тук квалификация на Неновото музикално мислене като модално година по-късно срещаме по повод на конкретен хармонически похват и в анализ на откъс от Концерта за пиано в студия за Д. Ненов на Е. Аврамов (Аврамов 1989: 61/Avramov 1989: 61).

⁸ Понятието *интердименсионалност* (междуйзмерност) въвеждам като терминологичен еквивалент на присъщото за музикалното мислене на Димитър Ненов строго следване на интерваловосистемния модален принцип на ладовозвукоредно единство *едновременно* и в двете измерения на музикалната фактура – и по хоризонтал, и по вертикал. Терминът е въведен от Градев 2000: 108, 121/Gradev 2000: 108, 121.

музикален материал, възприема го като свое собствено творческо откритие и, развивайки системно неговите композиционно-технически свойства, изглежда му придава в съзнанието си значението на своеобразна индивидуалностилова алтернатива на тоналното музикално мислене, то в неговия случай може да се търси една най-обща аналогия не с това, което прави Скрябин, а по-скоро с откриването на додекафонията от Шьонберг (Япова 2011/Ярова 2011). Това именно прави индивидуалния композиторски стил на Д. Ненов синхронен на новите тенденции в европейската музика от началото на XX век. Затова още тук искам да подчертая, че индивидуално преоткритата от Д. Ненов съвременна неомодална трактовка на хемидитоновия симетричен лад няма никакво генетично родство с достигнатото резултативно на тонална основа симетрично ладово музикално мислене в зрялото и късното творчество на Ал. Скрябин. Породени от несинхронни от музикалноисторическа гледна точка художествени тенденции, музикалният език и музикалното мислене на двамата автори са различни и в композиционно-технически, и в стилистичен аспект.

Проучванията ми върху творчеството на Димитър Ненов разкриват, че композиторът за пръв път използва хемидитоновия симетричен лад в мелодикозвуковедна форма в последование тон-полутон в юношеското си *Рондо за пиано ор. 8 № 1 с moll* (1916). Забележително е, че музикалното мислене в това неиздадено произведение на четиринайсетгодишния композитор се разгръща в условията на тонална организация, която може да се определи като своеобразна енциклопедия на класико-романтическия и импресионистичен тип музикално мислене, и то на основата на главна тема с фолклорен характер. За наличието на „ладова формула тон-полутон“ в *I симфония в cis moll-dur* (1921) на Димитър Ненов споменава Светлана Нейчева (Нейчева 1982: 54-55/Neycheva 1982: 54-55). В първата част на *II симфония* (1922-1923)⁹ вече е налице индивидуална симетричноладова техника, посредством която хемидитоновият симетричен лад е тематизиран и има концептуална роля в разгръщането на сложна симфонична драматургична концепция. Хемидитонов симетричен лад среща и в някои от частите на *Кино-сюита* (1924-1925)¹⁰. Със симетричноладова техника, третирана интердименсионално, Димитър Ненов изгражда и цялостни музикални произведения – *Етюд за пиано № 1* създаден в периода *април-2. Май 31-18. Юли 31* и *Токата за пиано* (създадена в периода *17.XII.1932–14.X.1939* с незначителни корекции през 1940 и 1942 г.). Съществена драматургична роля композиторът ѝ отрежда и в едни от своите най-крупни произведения – *Концерт за пиано и голям оркестър* (1932-1936), *Балада концертанте за пиано и оркестър* (1942-1943) и *Расходична фантазия за симфоничен оркестър* (1938-1940) – все творби, чийто художествен замисъл възниква в началото на 30-те години на XX в. Хемидитоновия симетричен лад Д. Ненов използва и в средния дял на *Танц за пиано* (озаглавен в някои Ненови ръкописи и като *Хоро, 7 и 10.VI.1941*). Обръща се отново към него и в миниатюрата *Стакато* от последния му публикуван приживе опус *Пет миниатюри за пиано* (1945). Тази композиционна техника не е характерна само за вокалните и вокално-инструментални опуси на Д. Ненов – факт, причините за който

⁹ До този момент не можах да се сдобия с нотен материал на двучастната *II симфония* от Димитър Ненов. Изводите, които представям, са изцяло въз основа на слухов анализ на произведението в единственото известно ми изпълнение – на Софийска държавна филхармония под диригентството на Константин Илиев (28.05.1982), осъществено съобразно реконструирания по чернови скици на Д. Ненов вариант на *II симфония*, довършен (1981-1982) от неговия ученик Иван Стайков.

¹⁰ В авторски списък на творчеството на Д. Ненов, съхранен в архива му, творецът споменава за *шест атонални пиеси*, за които се счита, че представляват неговата *Кино-сюита*, в автобиографичното писмо до Константин Зидаров той отбелязва, че на концерт през 1926 г. в Телишвар (днешна Тимишоара) е изпълнил своите *3 атонални пиеси*, които очевидно са част от нея (Ненов 1969: 130/Nenov 1969: 130).

заслужават специално проучване. Всичко това е безспорно свидетелство, че симетрично-ладовото музикално мислене на Д. Ненов е своеобразна композиционно-техническа емблема на художественоестетическите разбирания на твореца за „търсене на новото, неказано дотогава“ и еманация на Неновото музикално мислене.¹¹

Като пример от творчеството на Д. Ненов ще представя анализ на експозиционния дял (т. 1-16) на неговия *Етюд за пиано № 1* (1931) (вж. *пример 3*), въз основа на който ще изведе някои принципни разлики в начина на функциониране на хемидитоновия симетричен лад в неговата музика в сравнение с този, който наблюдаваме в музиката на Скрябин.

Пример 3. Д. Ненов – Етюд за пиано № 1, експозиционен дял, т. 1-16



¹¹ „Главното е да творя „неновски“. Щом е Неново, то е и българско. [...] Не обичам нито да подражавам, нито да заимствувам“ (Ненов 1969: 127/Nenov 1969: 127).

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of staves. Each system typically includes a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. Key features include:

- System 1:** Treble staff with a melodic line; bass staff with a supporting line. A '3' indicates a triplet in the bass.
- System 2:** Continuation of the melodic and supporting lines.
- System 3:** Includes a 'poco' marking above the treble staff, indicating a tempo change. A 'f' (forte) marking is present at the end of the system.
- System 4:** Features a '3' marking above the treble staff, indicating a triplet.
- System 5:** Continuation of the musical piece.
- System 6:** Final system on the page, ending with a double bar line.



Първо ще се спра на втория дял (т. 9-16) на безрепризната проста двуделна форма с функцията на експозиционен дял на сложната триделна форма, в която е изградена пиесата. В противовес на първия дял на тази проста двуделна форма (т. 1-8 на етюда), изграден разнотранспозиционно при непрекъснат стремеж към звуково обновление и развитие, насочено към цялостното овладяване по комплементарен път на хроматиката, целият втори дял, от ладовохармоническа гледна точка, е пример за еднотранспозиционно музикално развитие единствено в рамките на II транспозиция на лада тон-полутон П.2 (2.1: B+A), в която интердименсионално е издържана цялата музикална фактура. Тази строго издържана еднородна ладово-тематична основа създава слуховото усещане за типичното за модалното музикално мислене височинно „застиване“ в една звуковисочинна област. Адекватен на това е и начинът на хармоникоструктурно изграждане на този период с повторен строеж, чието второ полуизречение (т. 13-16) Д. Ненов изгражда като точно тритонов дублиране на цялото първото полуизречение (т. 9-12) – едно съвременно модално композиционно решение, което се корени в ресурсите на симетричноладовата музикална субстанция.

До интересни изводи може да се достигне, ако този структурен момент бъде сравнен с аналогичното място в първата чернова скица на етюда, озаглавена „III Etude

(*Етюд, а не трети*)“ (скицата е датирана от Д. Ненов *април-2.Май 31*).¹² Става дума за втория ѝ фрагмент, който представлява дванайсеттактова мелодия, нотирана на сол ключ на два нотни реда в долния десен ъгъл на страницата. При такова сравнение ще установим, че вместо нотен текст на това място в тази чернова скица фигурира следната ремарка на Д. Ненов: „въ друга тоналност същитъ 4 такта“. От музикалнотеоретична гледна точка това е свидетелство, че композиторът осмисля по класически начин, с утвърдения в музикалната теория термин „тоналност“, нещо, което композиционнотехнически прави некласически, „модално“. Противоположно, по некласически начин, Ненов вероятно си е представял фактурното изложение на горния глас в прехода към репризата, където над нотния текст на тактове 5-6 и тактове 7-8 на с. 2 във втората скица, която представлява чернови вариант на окончателния нотен текст на Етюд за пиано № 1 от Д. Ненов, озаглавен „*III Etude*“ (скицата е датирана от него *18. Juli 31*), композиторът е написал: „два такта надолу и 2 т. нагоръ“, т.е. в този момент Д. Ненов мисли архитектурно, чрез посоката на движение, а не чрез тоналности, функции, теми.

Коментиранияте две композиционни решения разкриват, според мен, че в съзнанието на твореца по специфичен „синкретичен“ начин безконфликтно си съжителстват категории от традицията и съвременността – белег на музикално мислене, който ми дава основание да защитавам тезата за изработването от Димитър Ненов на собствен начин на изразяване, базиран композиционноструктурно върху „квазикласически“ музикални опори.¹³

Заслужава специално внимание и въпросът за взаимодействието на абсолютно строго интердименсионално издържаната отначало докрай в произведението модална симетричноладова техника с тоналните закономерности. Д. Ненов много балансирано подлага на фино тонално нюансиране симетричноладовия музикален материал, централизирайки го на дисонантна интервално-системна основа с помощта на т.нар. от Ю. Холопов „техника на центъра“ (Холопов 1983: 130, 159/Kholopov 1983: 130, 159). В случая това е индивидуално избраното от Димитър Ненов остродисониращо съзвучие с тритон и голяма септима¹⁴, а в заключителния акорд – в съчетание и с акустически най-силния интервал, чистата квинта над основния тон на акорда с. Функционирането на този

¹² Черновите скици на произведението и разшифровките им са публикувани за пръв път от Градев 2008а: 51-61/Gradev 2008а: 51-61.

¹³ „Овладеяването средствата на музиката, създаването на свои светове и тяхното превъплъщаване в тонови възприятия изискват огромни усилия; още повече, че всеки музикален творец е длъжен да говори на свой език; едно най-малко отклонение от логиката на муз. мисъл вече е опорочаване, окарикатурване, или безсмислица; един случаен намек на нещо вече чуто обезценява твърде много една композиция; най-малкият неразрешен проблем, възникнал поради липса на достатъчни изразни средства прави от едно богато откъм идеи произведение само скица, която в най-добрия случай може да служи за суров материал или да бъде курioз, но в никакъв случай не може да представлява обект за изпълнение. С други думи, никъде не е необходимо такова съвършено обладаване на средствата, както в музиката, и затова нейното развитие не винаги съвпада с развитието на другите изкуства. Докато творчеството на другите изкуства върви по някакъв начин заедно с културния живот, то музиката често изгубва малките си връзки с него; резултатът е, че често гении остават непознати и чужди на живота за столетия. [...] И ако днес у нас има едно индивидуално творчество, стоящо на твърде високо ниво за краткия му развой и в сравнение с другите наши изкуства, то това се дължи тъкмо на това, че едно ново поколение е подготвено технически и е овладяло тоновия език, за да си сложи други проблеми от вече съвсем нов характер; в разнища от едно по-старо поколение, което още се бори с тези средства. Обладването на изразните средства на музиката е въпрос на дълга и усилена работа“ (Ненов 2000: 26-29/Nenov 2000: 26-29). В цитирания текст е запазена ортографията на Д. Ненов.

¹⁴ Валтер Гизелер, изследвайки музиката на Арнолд Шьонберг от неговия „свободноатонален период“ (1908-1923), привежда шест акордови типа, определени от него като „гръбнак на атоналната музика“ (Gieseler 1996: 9). Първият от тях, наречен от него „голямосептимово съзвучие с тритон“, съвпада с дисонантната тоника на Д. Ненов. Тези примери са цитирани и от Япова 2003: 21/Yapova 2003: 21.

акорд като тонален център на произведението е форма за постигане на единство и смислова връзка в музикалната композиция по пътя на тематизацията на височинните закономерности.¹⁵ Забележително е, самият Ненов ни е оставил писмено свидетелство, че е мислил етюда си тонално. В „Списък на композициите на Димитър Ненов“ творецът лаконично е отбелязал:

5. Два етюда за пиано (1931-1932). 1. в до мажор – 1'45. Изпълнители: Авторът, Люба Енчева, Тамара Янкова, Марчела Фурне-Немска и др. (Куюмджиев 2002: 23/Kuyumdzhiiev 2002: 23).

Изследвайки симетрията като феномен в творчеството на композитора и архитекта Димитър Ненов, достигнах до извода, че всички изказани от него мисли за формата, за физиономичността, за еднократността ѝ (както в природата), за нейната архитектуроника и логика – „стремежът на всеки творец е формата; но тази форма трябва да бъде еднократна, както е в природата – и физиономична“ (Каранлъков 1996-1997: 158/Karanlakov 1996-1997: 158) – ще го водят чрез силния му творчески дух и архитектурна интуиция именно към различните прояви на симетрията. Същевременно кинетичният аспект на явлението е пряко свързан и с клавирната техника на Д. Ненов, с позиционността върху клавиатурата, което на практика може да бъде илюстрирано чрез всички клавирни произведения на композитора.¹⁶

Ще се отклоня за момент от паралела Ненов – Скрябин, за да отбележа още един интересен факт. Първото произведение на Оливие Месиан, което, ако се съди по заглавието му – *Esquisse modale* – е написано с модални композиционни средства, се появява през 1927 г. (Холопов 1971: 292/Kholopov 1971: 292), т. е. 11 години след *Рондо за пиано оп. 8 № 1 с moll* на Димитър Ненов и 4 години след създаването на неговата *II симфония*. А теорията си за „ладовете с ограничени транспозиции“ (*modes à transpositions limitées*) Месиан за пръв път съвсем синтезирано излага през 1935 г. в предговора към деветчастния си органов цикъл *Рождество Господне* („*La Nativité du Seigneur*“) и почти десетилетие по-късно я развива в „Техника на моя музикален език“ (Messiaen 1944).

Връщайки се отново към паралела Д. Ненов – Ал. Скрябин, от гледна точка на симетричноладовото музикално мислене на двамата композитори, искам да подчертая една изключително съществена композиционнотехническа разлика в употребата на хемидитоновия симетричен лад с решаващи последствия върху логическата организация на музикалното мислене на двамата творци: Скрябин използва хемидитоновия симетричен лад в мелодикозвукоредния вариант „полутон-тон“, който именно е бил назоваван от руските музиканти от това време „гама на Римски-Корсаков“, а Д. Ненов – в противоположния мелодикозвукореден вариант „тон-полутон“. Сравнението на интерваловия състав на тези два мелодикозвукоредни варианта разкрива коренно различния им хармонически потенциал от гледна точка на отношението им към тоналността: при звуко-реда полутон-тон над първата степен на лада се получават интервалите м. 2, м. 3, г. 3,

¹⁵ На цялостния симетричноладов анализ на творбата излязо са посветени студиите на Градев 2008a/ Gradev 2008a; Градев 2008b/Gradev 2008b и третата глава на дисертационния му труд (Градев 2012b: 177-245/Gradev 2012b: 177-245).

¹⁶ „Аз сам мъчно мога да кажа дали първо търся образи у пианото, или то ги налага – пише творецът; у мене то е вече напълно срасло – творчеството и пианото у мене вече са неразделни. И не само „пианистичността“, а вече самите хармонии, самата тази специфична боя, дори когато пиша за оркестър, или пеене, или хор, въобще неща, които нищо общо нямат с пианото“ (Ненов 1969: 126/Nenov 1969: 126). За симетрията като философско-естетически проблем и конкретните ѝ проявления в *Танц за пиано* от Д. Ненов (7 и 10.VI.1941) вж. по-специално Градев 2013/Gradev 2013 и втори раздел от първа глава на неговата дисертация (Градев 2012b: 67-80/Gradev 2012b: 67-80).

ув. 4, ч. 5, г. 6, м.7 и ч. 8 (*c-des-es-e-fis-g-a-b-c* от тона *c*), а при звукореда полутон-тон над първата степен на лада се получават интервалите г. 2, м. 3, ч. 4, ув.4 $\cong$ ум.5, ув. 5 $\cong$ м.6, г. 6, г. 7 и ч. 8 (*c-d-es-f-fis-gis-a-h-c* от тона *c*).¹⁷ Общи за двата мелодикозвукоредни варианта са тоновете, формиращи умалено четиризвучие над първата им степен (в приведените хемидитоновы симетричноладовы звукореди от тона *c* това са тоновете *c-es-fis-a*, които образуват хемидитоновата едноструктурна група А), затова тоналният потенциал на двата мелодикозвукоредни варианта на лада изцяло зависи от останалите четири тона от ладовия звукоред, които образуват различни умалени четиризвучия (при звукореда полутон-тон от тона *c* това е умаленото четиризвучие *des-e-g-b* – хемидитоновата едноструктурна група В, а при звукореда тон-полутон от тона *c* – умаленото четиризвучие *d-f-gis-h* – хемидитоновата едноструктурна група С). Фактически става въпрос за две различни транспозиции на хемидитоновия симетричен лад (в случая втора транспозиция II.2 (2.1: В+А) при звукореда полутон-тон от тона *c* и първа транспозиция II.1 (2.1: А+С) при звукореда тон-полутон от тона *c*), започването на които от един и същ тон обаче ги натоварва с различни тонални свойства.¹⁸ Аналитичното им сравнение разкрива, че звуковият материал на хемидитоновия звукоред полутон-тон заради интервалите м. 3, г. 3 и ч. 5 притежава свойствата да излъчи върху първата степен на лада и двете консонантни тризвучия – мажорното и минорното – което е предпоставка за тоналнофункционалната му трактовка, докато в хемидитоновия звукоред тон-полутон не се съдържа интервалът чиста квинта и това го прави подходящ за нетонална трактовка на хемидитоновия симетричен лад. Затова именно музиката на зрелия и късния Скрябин, основана на хемидитоновия симетричен лад полутон-тон, дава възможност композиторът да запази тоналните основи на стила си, докато изборът от Д. Ненов на хемидитоновия симетричен лад тон-полутон е композиционнотехническата причина неговата симетричноладова композиционна техника да предполага модална трактовка. До интересни резултати би довело и сравнението според композиционнотехническия критерий тоналност – модалност на симетричноладовото музикално мислене на Д. Ненов и на О. Месиан, чийто втори лад с ограничени транспозиции – най-широко употребяваният от

¹⁷ Поради принципното равноправие на енармоничните интервали в условията на симетричните ладове като продукт на хроматичната интервалова система ортографията им в музикалното творчество е свободна.

¹⁸ По повод на музиката на Римски-Корсаков Ричард Тарускин (1985) отделя специално внимание на двете възможни форми на хемидитоновия симетричен лад, който в английската музикална теория най-често е наричан „октатоника“. Назовавайки гамата тон-полутон мелодическа гама, а гамата полутон-тон – хармоническа гама, изследователят им дава подробна характеристика. За мелодическата гама, дефинирана от него като „октатонова конфигурация, в която първият интервал е цял тон, а не полутон“, той пише: „Тази гама, която може да бъде разглеждана като ретроградна спрямо Листовото последование в баса, в което се корени октатонизмът (става дума за началото на *Планинска симфония* – бел. моя, Н.Г.), има своите собствени специални качества, които Римски-Корсаков е забелязал веднага. Бивайки по-малко хармонически гъвкава от онази, започваща с полутон [...], тази гама е била много по-използвана мелодически, защото е била конструирана така, че да напомня в много по-голяма степен диатоничен лад. Гамата, започваща с полутон, тръгва като че ли във фригийски лад, но на четвъртия ход губи всякаква прилика с който и да било диатоничен лад, освен ако с малко преувеличение не приемем степените 7–1–2–3 на хармоничния/ мелодичния минор като диатонична конфигурация [...]. От друга страна, гамата [...], която започва с втора степен (т.е. гамата тон-полутон, *мелодическата гама* според Тарускин – бел. моя, Н.Г.), съвпада с диатоничната (минорна) гама, докато не стигнем до петата ѝ степен. Това съвпадение е било нещо, което, както ще видим по-късно, руският композитор бързо е забелязал и използвал.“ (Taruskin 1985: 103-104) Подчертавайки, че „Римски-Корсаков е бил напълно наясно, че двете форми на октатоновата гама са отделни същности с различни свойства, едната по-подходяща за хармоническа употреба, а другата за мелодическа“, Р. Тарускин заключава: „Това именно е приносът на Римски-Корсаков за развитието на октатонизма. Това е направило възможна употребата на всички 12 тона на хроматичната гама в рамките на явен октатонов контекст.“ (Taruskin 1985: 104)

седемте Месианови лада – също както при Скрябин е със структура полутон-тон (Messiaen 1956: 59-60).¹⁹

Накрая ще отбележа и още едно много съществено разграничение между симетричноладовото музикално мислене на Д. Ненов и Ал. Скрябин, което много ясно може да бъде изведено на жанрово равнище. Произведенията на Димитър Ненов, в които хемидитоновият симетричен лад намира широка и ярка употреба, имат предимно токатно-етюден и танцувално-игрови жанров архетип (например *Танц за пиано*, *Токата за пиано*, *Етюд за пиано № 1*, *Стакато*, съответните като темпо и тип движение раздели от *Концерт за пиано и голям оркестър* и пр.). За разлика от него, Скрябин разгръща своите хемидитонов симетричноладови композиционни решения в съзерцателно-лирични образни сфери, докато при Димитър Ненов именно тези музикални внушения не отключват симетричноладови идеи. Това наблюдение не може да стои встрани от фундаменталния въпрос за микроорганизацията на музикалното време и за съществено различния тип метроритмична организация при Скрябин и Ненов, свързани и с усещането за различен смисъл на екстатичното у двамата композитори – „н е б е с е н“ при Скрябин и „з е м е н“ при Ненов.

Следователно ако възприемем симетричноладовото музикално мислене като композиционнотехнически критерий, според който да осъществим сравнение между двамата творци, то несъмнената им творческа индивидуалност може да бъде оразличена поне по три линии:

1. според генезиса на симетричноладовите явления;
2. според хармоническата логика на музикалното мислене;
3. на равнището на жанровите архетипи.

Представените анализи на откъси от произведения на Скрябин и на Д. Ненов от различни жанрове неоспоримо свидетелстват в подкрепа на тезата за самостоятелното родословие и съвременната специфика на симетричноладово музикално мислене у Д. Ненов, изведено до равнището на собствена, индивидуално съчинена неомодална композиционна система, която може да бъде основа на цялостни творби или да присъства като подсистемен компонент в разгърнатите музикални форми на големите жанрове. Нейната модерност ни дава основание да открием Димитър Ненов като водеща творческа фигура в българската музикална култура от 20-те-40-те години, чието оригинално композиторско творчество е синхронно вписващ се художествен феномен в разноликата панорама на европейската музика от XX век.

ЛИТЕРАТУРА

- Аврамов 1989: *Аврамов, Е.* Характерни черти в хармоничния стил на Димитър Ненов. – В: Димитър Ненов. Съст. Л. Николов. София: Музика, 50-105 (Avramov 1989: *Avramov, E.* Harakterni cherti v harmonichnia stil na Dimitar Nenov. – In: Dimitar Nenov. Sast. L. Nikolov. Sofia: Muzika, 50-105).
- Александрова 1995: *Александрова, Л.* Порядок и симметрия в музыкальном искусстве: логико-исторический аспект. Новосибирск НГК (Aleksandrova 1995: *Aleksandrova, L.* Poryadok i simmetria v muzykal'nom iskusstve: logiko-istoricheskii aspekt. Novosibirsk NGK).

¹⁹ Най-общо сравнение между трактовката на хемидитоновия симетричен лад в музиката на Д. Ненов и О. Месиан е налице в дисертационния труд на Градев 2012б: 154-156/Gradev 2012b: 154-156.

- Булева-Петрова 1988: *Булева-Петрова, М.* Наблюдения върху лада „тон-полутон“ в сюитата „Бай Ганю“ от В. Стоянов и в Концерта за пиано от Д. Ненов. – В: Музикални хоризонти, № 8, 40-50 (Buleva-Petrova 1988: *Buleva-Petrova, M.* Nablyudenia varhu lada „ton-poluton“ v syuitata „Bay Ganyu“ ot V. Stoyanov i v Kontserta za piano ot D. Nenov. – In: Muzikalni horizonti, № 8, 40-50).
- Градев 2000: *Градев, Н.* „... И търсене на новото, неказано дотогава. Част I. Към изработването на хармонико-структурен метод за изследване творческото мислене на Димитър Ненов. – В: Българско музиковедие, № 1, 99-126 (Gradev 2000: *Gradev, N.* „... I tarsene na novoto, nekazano dotogava. Chast I. Kam izrabotvaneto na harmoniko-strukturen metod za izsledvane tvorcheskoto mislene na Dimitar Nenov. – In: Balgarsko muzikoznanie, № 1, 99-126).
- Градев 2006: *Градев, Н.* Теоретична система на симетричните ладове (терминологичен апарат). – В: Нови идеи в музиковедията 2006. София: СБК – Секция „Музиколози“, 79-93 (Gradev 2006: *Gradev, N.* Teoretichna sistema na simetrichnite ladove (terminologichen aparat). – In: Novi idei v muzikoznaniето 2006. Sofia: SBK – Sektsia „Muzikoloji“, 79-93).
- Градев 2008а: *Градев, Н.* Симетричноладовото музикално мислене на Димитър Ненов в Етюд за пиано № 1. Част I. – В: Българско музиковедие, № 1, 39-61 (Gradev 2008a: *Gradev, N.* Simetrichnoladovoto muzikalno mislene na Dimitar Nenov v Etyud za piano № 1. Chast I. – In: Balgarsko muzikoznanie, № 1, 39-61).
- Градев 2008б: *Градев, Н.* Симетричноладовото музикално мислене на Димитър Ненов в Етюд за пиано № 1. Част II. – В: Българско музиковедие, № 2, 3-29 (Gradev 2008b: *Gradev, N.* Simetrichnoladovoto muzikalno mislene na Dimitar Nenov v Etyud za piano № 1. Chast II. – In: Balgarsko muzikoznanie, № 2, 3-29).
- Градев 2012а: *Градев, Н.* Музикалният език като композиционно-стилистичен и теоретичен проблем (върху музикалното и словесното наследство на Димитър Ненов). – В: Ars musica и изкуството на образованието. 90 години държавно висше музикално образование в България. София: Марс 09 ЕООД, 317-332 (Gradev 2012a: *Gradev, N.* Muzikalniyat ezik kato kompozitsionno-stilistichen i teoretichen problem (varhu muzikalното i slovesното nasledstvo na Dimitar Nenov). – In: Ars musica i izkustvoto na obrazovaniето. 90 godini darzhavno visshe muzikalno obrazovanie v Bulgaria. Sofia: Mars 09 EOOD, 317-332).
- Градев 2012б: *Градев, Н.* Метод за изследване на симетричноладовото музикално мислене на Димитър Ненов. Дисертация (ръкопис). София: ИИ, БАН (Gradev 2012b: *Gradev, N.* Metod za izsledvane na simetrichnoladovoto muzikalno mislene na Dimitar Nenov. Disertatsia (rakopis). Sofia: II, BAN).
- Градев 2013: *Градев, Н.* Симетрията като феномен на музикалното мислене на Димитър Ненов. – В: Кръгла маса „Димитър Ненов и Лазар Николов – аспекти на модерността в българската музика“. Пловдив: АМТИИ, 35-47 (Gradev 2013: *Gradev, N.* Simetriyata kato fenomen na muzikalното mislene na Dimitar Nenov. – In: Kragla masa „Dimitar Nenov i Lazar Nikolov – aspekti na modernostta v balgarskata muzika“. Plovdiv: AMTII, 35-47).
- Градев 2014: *Градев, Н.* Хроматични форми на звуковисочинна симетрия в музиката на XIX век. Хабилизационен труд (ръкопис). София: НМА (Gradev 2014: *Gradev, N.* Hromaticzni formi na zvukovisochinna simetria v muzikata na XIX vek. Habilitatsionen trud (rakopis). Sofia: NMA).
- Дернова 1968: *Дернова, В.* Гармония Скрыбина. Ленинград: Музыка (Dernova 1968: *Dernova, V.* Garmoniya Scryabina. Leningrad: Muzyka.)

- Дернова 1988: *Дернова, В.* Последние прелюдии Скрябина. Исследование. Ленинград: Музыка (Dernova 1988: *Dernova, V.* Posledniye prelyudii Scryabina. Issledovanie. Leningrad: Muzyka).
- Каранлъков 1996-1997: *Каранлъков, Л.* За някои основни философско-естетически възгледи на Димитър Ненов. Хабилитационен труд (ръкопис). София: НМА (Karanlakov 1996-1997: *Karanlakov, L.* Za nyakoi osnovni filosofsko-esteticheski vazgledi na Dimitar Nenov. Habilitatsionen trud (rakopis). Sofia: NMA).
- Куюмджиев 2002: *Куюмджиев, Ю.* Уникален документ. – В: Музикални хоризонти, № 8, 22-28 (Kuyumdzhiev 2002: *Kuyumdzhiev, Yu.* Unikalen dokument. – In: Muzikalni horizonti, № 8, 22-28).
- Ненов 1969: *Ненов, Д.* До Константин Зидаров. Самоков, 26.VIII.1938 г. – В: Димитър Ненов. Спомени и материали. Съст. Л. Николов. София: Наука и изкуство, 120-136. (Nenov 1969: *Nenov, D.* Do Konstantin Zidarov. Samokov, 26.VIII.1938 g. – In: Dimitar Nenov. Spomeni i materiali. Sast. L. Nikolov. Sofia: Nauka i izkustvo, 120-136.)
- Ненов 2000: *Ненов, Д.* 19.V.35. – В: Българско музикознание, № 1, 26-29 (Nenov 2000: *Nenov, D.* 19.V.35. – In: Balgarsko muzikoznanie, № 1, 26-29).
- Нейчева 1982: *Нейчева, Св.* За първа симфония. – В: Българска музика. № 1, 53-58 (Neycheva 1982: *Neycheva, Sv.* Za parva simfonia. – In: Balgarska muzika. № 1, 53-58).
- Протопопов 1930: *Протопопов, С.* Элементы строения музыкальной речи. Под редакцией Б. Яворского. В двух частей. Москва: Государственное издательство. Музыкальный сектор (Protopopov 1930: *Protopopov, S.* Elementy stroeniya muzikal'noy rechi. Pod redaktsiey B. Yavorskogo. V dvukh chastei. Moskva: Gosudarstvennoye izdatel'stvo. Muzykal'nyj sektor).
- Рачева 1976: *Рачева, И.* За мястото на Дебюси в историческото развитие на ладово-хармоническото мислене. – В: Българско музикознание. Т. 3. Под ред. на В. Кръстев. София: Музыка, 71-132. (Racheva 1976: *Racheva, I.* Za myastoto na Debyusi v istoricheskoto razvitie na ladovo-harmonicheskoto mislene. – In: Balgarsko muzikoznanie. T. 3. Pod red. na V. Krastev. Sofia: Muzika, 71-132).
- Ровнер 2009: *Ровнер, А.* Эстетика символизма и лады Яворского в творчестве Сергея Протопопова. – В: Проблемы музыкальной науки. Уфа. № 1 (4), 136-141 (Rovner 2009: *Rovner, A.* Èstetika simvolizma i lady Yavorskogo v tvorchestve Sergeya Protopopova. – In: Problemy muzykal'noy nauki. Ufa. № 1 (4), 136-141).
- Файн 2006: *Файн, Я.* Понятие симметрии в музыкально-теоретической концепции Б. Л. Яворского. – В: Вопросы музикознания. Сб. статей. Вып. II – Новосибирск. Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 56-75 (Fayn 2006: *Fayn, Ya.* Ponyatiye simmetrii v muzykal'no-teoreticheskoy kontseptsii B. L. Yavorskogo. – In: Voprosy muzykoznaninya. Sb. statey. Vyp. II – Novosibirsk. Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademia) im. M. I. Glinki, 56-75).
- Файн 2011: *Файн, Я.* Феномен тяготения в музыкально-теоретической концепции Б. Яворского: сущность и исторический контекст. Lambert Academic Publishing (Fayn 2011: *Fayn, Ya.* Fenomen tyagoteniya v muzykal'no-teoreticheskoy kontseptsii B. Yavorskogo: sushchnost' i istoricheskiy kontekst. Lambert Academic Publishing).
- Холопов 1971: *Холопов, Ю.* Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессияна. – В: Музыка и современность. Вып. 7. Москва: Музыка, 247-293 (Kholopov 1971: *Kholopov, Yu.* Simmetrichnye lady v teoreticheskikh sistemah Yavorskogo i Messiana. – In: Muzyka i sovremennost'. Vyp. 7. Moskva: Muzyka, 247-293).
- Холопов 1974: *Холопов, Ю.* Очерки современной гармонии. Москва: Музыка (Kholopov 1974: *Kholopov, Yu.* Ocherki sovremennoy garmonii. Moskva: Muzyka).

- Холопов 1983: *Холопов, Ю.* Задания по гармонии. Учебное пособие для студентов композиторских отделений музыкальных вузов. Москва: Музыка (Kholopov 1983: *Kholopov, Yu.* Zadaniya po garmonii. Uchebnoye posobiye dlya studentov kompozitorskikh otdeleniy muzykal'nykh vuzov. Moskva: Muzyka).
- Холопов 1988: *Холопов, Ю.* Гармония. Теоретический курс. Москва: Музыка (Kholopov 1988: *Kholopov, Yu.* Garmoniya. Teoreticheskiy kurs. Moskva: Muzyka).
- Холопов 1996: *Холопов, Ю.* Гармонический анализ. Часть. I. Москва: Музыка (Kholopov 1996: *Kholopov, Yu.* Garmonicheskiy analiz. Chast'. I. Moskva: Muzyka).
- Музыкальная энциклопедия 1976: *Музыкальная энциклопедия.* Т. 3. Москва. (Muzykal'naya entsiklopediya 1976: *Muzykal'naya entsiklopediya.* Т. 3. Moskva.)
- Музыкальная энциклопедия 1982: *Музыкальная энциклопедия.* Т. 6. Москва (Muzykal'naya entsiklopedia 1982: *Muzykal'naya entsiklopedia.* Т. 6. Moskva).
- Яворский 1908: *Яворский, Б.* Строение музыкальной речи. Материалы и заметки (Yavorskiy 1908: *Yavorskiy, B.* Stroyenie muzykal'noy rechi. Materialy i zametki).
- Япова 2003: *Япова, Н.* Музиката от началото на XX в.: опит върху историческия смисъл. София: Просвета (Yapova 2003: *Yapova, N.* Muzikata ot nachaloto na XX v.: opit varhu istoricheskiya smisal. Sofia: Prosveta).
- Япова 2011: *Япова, Н.* Втората виенска школа. Шьонберг. Веберн. Берг. Лекции. София: Марс 09 (Yapova 2011: *Yapova, N.* Vtorata vienska shkola. Schoenberg. Webern. Berg. Lektsii. Sofia: Mars 09).
- Gieseler 1996: *Gieseler, W.* Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Tendenzen – Modelle. Moeck Verlag.
- Messiaen 1944: *Messiaen, O.* Technique de mon langage musical. Paris: Leduc.
- Messiaen 1956: *Messiaen, O.* The Technique of my Musical Language. Paris: Leduc.
- Rovner 2000: *Rovner, A.* Alexander Nemtin: The Fulfiller of Scriabin's Musical and Philosophical Legaci. – In: *21st Century Music.* October, 8-6.
- Rovner: *Rovner, A.* The Musical Legacy of Sergei Protopopoff (Sergej Protopopov), a Continuation of the Tradition of Scriabin and Boleslav Yavorsky (Javorsky), in the Context of His Epoch. <http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/a-rovner-protopopov.htm> (посетен на 12.12.2012).
- Rousseau 1975: *Rousseau, J.-J.* A Complete Dictionary of Music. Transl. by W. Waring. 2 ed. London: 1779. First AMS ed. Manufactured in the USA.
- Taruskin 1985: *Taruskin, R.* Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery, or, Stravinsky's „Angle“. – In: *Journal of the American Musicological Society* 38, no 1 (Spring): 72-142.
- Weyl 1952: *Weyl, H.* Symmetry. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.