

Нева Кръстева

Neva Krysteva

Logos, dogma, phantasia невербално
или логика, канон и фантазия в музиката

Logos, Dogma, Phantasia in non-verbal forms

Or

Logic, Canon, and Fantasy in Music

Neva Krysteva

Abstract: The suggested triad of notions - "logos, dogma, phantasia" - do not correspond to each other on the same level in music.

Musical logic refers to the fundamental principal of construction, yet also evokes a level of judgment of the composition as analogous to its *worthiness/worthlessness, appropriateness, or being sensible, even (in some periods of time) harmfulness or usefulness*. Two examples of pieces of music being accused in *alogism* refer to music of Nietzsche (*Silvesternacht*, 1871) and Bruckner's "Te Deum".

The rest of the notions - **dogma** and **phantasia** - in terms of music would be **canon**, and in a wider sense - the strict norms of counterpoint, and **fantasy** as a genre and manner of writing. The Dogma - the unmistakable sacred *cantus firmus* as the spine of the work - yields a bounty of canonic micro- and macro- forms, the architectural foundation of compositions from the XIII to XX centuries. This refers to the science of constructing music - counterpoint - the high art of combining a number of contrasting melodies,

and then (a technique, which architecture is not able to employ) to switch their places, so the upper becomes lower and vice versa while retaining the euphonic output. Thanks to the procedure of inversion, the instrumental music of the Baroque can guarantee unity of the work even without the aid of words. J. S. Bach, along with his dozens of instrumental and choral *fantasias*, leaves two masterful monumental works - **Chromatic fantasy and Fugue in d minor for harpsichord** and the **G minor Fantasy and Fugue for organ**, thus influencing the genre for centuries ahead. The approach of chromaticism, inherited from the times of the "chromatic madrigal", signifies here some specific improvisational harmonic and scoring technique, filled with "colours", tension, dramaticism, and enlarged with all variants of multi-layered chords.

Of the works fundamental to the study of Musical logic I have selected texts that span decades in the XX and XXI centuries: Aleksey Lossev(1893-1988): *Music as subject of logic* (1920-1925). Yurii Kholopov (1932-2003): *Introduction to musical form* (1967-2000). Adolph Nowak (1941 -), *Musical Logic. Principles and Models of Musical Thinking in its Historical Contexts* (2003).

Философските триади, включващи един или друг аспект на логоса, идващи от Аристотел, както и в другите изкуства, имат своите музикални съответствия; напр. единството на силогичната троичност – в триделните, особено в репризните логико-музикални форми, където музиката, връщайки се и утвърждавайки *dispositio*'то, превърнало се в *conclusio*, се отклонява от линейно-асоциативното

постъпателното следване на тематизма.¹ Триадата *Logos, pathos, ethos*, необходима за убедителната реч [Реторика 1.2.4] е въплътена в самата същност на музикалното изкуство.

Такъв е *етосът* – характер, морал, личност като инкорпорация на определена съдба – *fatum* – основа на биографичния метод в музико- и литературо-знанието. Абсолютният *exemplum* за инспирация и имагинация в музиката, (тъй като в случая не е възможно никакво "отражение на действителността", освен ако под това не се разбира светът на идеите) е глухият гениален композитор, комуто (по неговите думи), е "отнето най-благородно сетиво". *Fatum*'ът на Бетховен "хлопа" изоритмично през целия XIX век "на портата" на Европа чак до току-що освободилата се България (*Cis moll* на Пенчо Славейков). Подобно на Едип, (който, обаче, сам се лишил от своето зрение), този титаничен дух продължава своите предназначени дни, в които "Бог му крещи прекалено силно в ухото", измъчван от болезнено пицене

¹ Ср. с представянето на силогизма в речта, напр. в труда на Филип Меланхтон **Melanchthon** Philipp. *Elementa rhetorices*, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Volkhard Wels 2. Auflage First published in: Berlin : Weidler, 2001. – (Bibliothek seltener Texte in Studienausgaben ; 7). - ISBN 3-89693-185-7 . Prämissen: Die beiden Obersätze (maior und minor) eines Syllogismus. Es ist Aufgabe der confirmatio, die Prämissen des ihr zugrunde liegenden Syllogismus zu entwickeln. S.75
https://www.academia.edu/23007005/Philipp_Melanchthon_Elementa_rhetorices_Grundbegriffe_der_Rhetorik_Postprints_der_Universit%C3%A4t_Potsdam_2011

и непоносими стомашни болки (като Ницше), за да създаде със своите късни квартети европейската *Zukunftsmusik* преди Вагнер. А обозначаващото като *тема fatum* зловещо медно *invocatio* в симфониите след Бетховен, особено при Чайковски и Малер, нахлува в логично очертаното пространство на романтичната сонатна форма и причинява катастрофични разпади и метаморфози. (Същото става в романите на Достоевски, защото, съгласявайки се с Бахтин, можем да приемем, че те са изградени на музикални принципи.²) *Етосът* предопределя музикалните образи – от една страна през *инвенцията* на творчеството, наричана още през XVII в. заради свободното прелюдиране на органа *stile fantastico*, а от друга – доброволната обвързаност с традицията поради хоралната основа и духовните текстове за *musica sacra*.

Патосът изразява самата същост на музикалната сетивност – да възпламениш чувствата на своята аудитория и да настроиш струните на душата ѝ, като градиш своята собствена човешкост. *Логосът* в Аристотеловия контекст изисква последователност и аргументираност на ораторската реч в посока на решаващото доказателство. Той отговаря на определен тип музикално разгръщане, безпогрешно

² Ср с Кръстева Нева. Bakhtin, Dostoyevsky and the musical: "The persistence of the purely vital, un-endable conscious..." in academia.edu

разпознаваемо като стойностно, основано както на тъждество, така и на различие.

Друга основополагаща антична триада *реторика, диалектика и топика* има своето музикално отражение в реторичните фигури, топите в музиката, съответстващи на музикалните съставляващи – мелодически обрати, тоналности, модуляции, ритъм, поетично-музикални стъпки...

* * *

В музиката предложената тройка понятия *logos, dogma, phantasia* няма съответствия на едно и също ниво.

Музикалната логика се отнася до фундаментален принцип на изграждане, но и поражда оценка на музикалната творба като аналог на смисъл (безмисленост), целесъобразност или разумност, дори (в някои епохи) вредност или полезност.

Два музикални примера за обвинения в "алогизъм"

Обвинение в "надсмешка над всички правила на тоновото свързване,, на по-високия синтаксис...което в света на музиката е равно на престъпление в моралния свят", отправя Ханс фон Бюлов в частно писмо до "уважаемия професор", защото "такъв висок и просветен дух като Вашия, не бива да бъде подкрепян в неговите жалки клавирни спазми...". Има се предвид Ницше. Писмото следва паметната нощ на св. Силвестер през 1871 г. в Трибшен, когато Ницше се е опитал на

покаже своята творба, *Silvesternacht*, по-късно преработена под заглавието *Manfred-Meditation*, изпълнена на две пиана с участието на Козима Вагнер. След разрива с Вагнер Ницше отправя същото обвинение "във вредност" към самия композитор в "Der Fall Wagner"³. В едно писмо към Карл Фукс от зимата на 1884/85, той използва за критиката си към Вагнер античните реторични термини: "*Частта става господар над цялото, фразата над мелодията, моментът над времето (също над темпото), патосът над етоса (характер, стил или както и да се казва) в края на краищата също esprit над смисъла.*"⁴

Нека усетим това "престъпване през "морала" от Ницше, което се случва най-напред в музиката посредством "нелогични" хармонични ходове. Слушаме малък фрагмент от *Silvesternacht* от 1871 във варианта за цигулка и пиано: <https://www.youtube.com/watch?v=2afrV4f-9EI>

³ Вж. и моите изводи в academia.edu. **Кръстева** Нева Декаданс и себенадмогване. Психология и музика у късния Ницше. За музиката на Ницше на основата на неговата антиромантична и антивагнерова позиция: "трезвият поглед към музиката като екзистенциална даденост, без преувеличенията и идеализацията на концептуалността, нагласата към модалност и дори минимализъм".

⁴ От писмото става ясно, какво Ницше разбира под "фраза": "die einzelne Gebärde des Affekts" (отделният жест на афекта)":

Der Teil wird Herr über das Ganze, die Phrase über die Melodie, der Augenblick über die Zeit (auch das tempo), das Pathos über das Ethos (Charakter, Stil, oder wie es heißen soll –), schließlich auch der esprit über den Sinn.

:<http://www.zeno.org/Philosophie/M/Nietzsche,+Friedrich/Briefe/1884/194.+An+Carl+Fuchs>

И един поразителен паралел с фрагмент от *Te deum laudamus* (1881-1884г.)⁵ на Брукнер (1824-1896). Именно тази творба е предложена от композитора да се изпълнява вместо финал на неговата IX-та симфония, посветена на "Милия Бог", когато осъзнава, че няма да може да я завърши. Брукнер е още един композитор, симпатизиращ на Вагнер и упрекван, по повод на ранните му творби, в нелогичност. Брукнер, блестящ импровизатор като Ницше (последният запазва тази си способност дори парализиран и неадекватен), номерира предварително тактовете върху партитурата, може би, за да избегне опасността от затъване в импровизацията, в "дивото тоново море" (изразът е на Бюлов от цитираното писмо до Ницше).

Te Deum laudamus [8.12] с Караян и Ана Томова Синтова
<https://www.youtube.com/watch?v=KeYuPPP1->

В двата фрагмента има соло на цигулката със сходна фактура.

Ако се върнем в Барока, ще чуем избраният, "облигатен" глас, в случая цигулка, да тълкува текста с музикални фигури, както в покаянието на Петър от в *Mathäus passion – Erbarme dich* – (Daniel Guillon и Herrenweghe).

<https://www.youtube.com/watch?v=nZb7FcP84CM>

И в двата примера – от Ницше и Брукнер – цигулката изпълнява сходни, предимно спускащи се "конвенционални"⁶ гами.

⁵ Напр. в неподписана критика във виенското *Musikalische Rundschau* (N4 S.39) за неговата III.симфония, изпълнена на 25. 1. 1891г.. "Темите са съставени по-скоро мозаично, вместо да се развиват органично. Липсва впечатлението за необходимото, за логичното"

http://www.abil.at/Datenbank_Scheder/Bruckner_Chonologie.php?we_objectID=17476

⁶ За конвенциите в тематизма на късния Бетховен – вж.статииите на Теодор Адорно, които се намират в том 17 на неговите събрани съчинения(GS): Theodor

Тук можем да си спомним за пътя на музикалния тематизъм през ХХв. към "простите", нерепрезентативни форми, който достига до "минимализъм" и "сонористика", отказвайки се от музикалния разказ и неговите фигури. Проблемът за осмислянето на обичайните фактурни музикални топки като гами или албертиевии бази (както в клавирната соната Оп.110) е забелязан от Адорно в "Късният стил на Бетховен".⁷

Но в късната творба на Брукнер гамообразните фигури се появяват с образа на изтичане на кръвта отгоре (от кръста) към съзерцаващите свидетели с думите за "избавящата ни скъпоценна кръв" – *quos pretioso sanguine redemisti*, докато при Ницше тези гами имат декоративно-виртуозен характер. В този смисъл Брукнер следва екзегезата на духовната традиция.

* * *

Другите две понятия **dogma** и **phantasia** в музикален контекст биха означавали canon⁸, а в по-широк смисъл – строгите норми на контрапункта, и phantasia като жанр и маниер. Догмата – непогрешимостта на сакралния *cantus firmus* в основата на творбата поражда изобилие от канонични микро- и макро-форми – архитектурното скеле на

Wiesendrund **Adorno**. Gesammelte Schriften, Bd.17, Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1982: Оригиналните заглавия и годините на написване са :*Spätstil Beethovens* (1937), *Verfremdetes Hautwerk* (1959)

⁷ Вж. моята статия **Кръстева** Нева. Бетховен: *Socrates und Jesus waren meine Muster*. Сократическият метод и musica sacra в academia.edu

⁸ Алфред Новак в своите херменевтични работи разкрива обвързаността на канона със силогизма. **Nowak**, Adolf. Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihrer geschichtlichen Kontexten. Veröffentlichungender Staatlichen Instituts für Musikforschung XX. Studien zur Geschichte der Musiktheorie Band 10. Georg Olms Verlag Hildesheim/Zürich / New York 2015 "Syllogismus musicus" der Canon als Modell S.129

композицията от XIII-ти до XX-ти век. Това касае науката за музикалната конструкция – контрапунктът – висшето умение да се съчетават контрастни мелодии, а след това (на което архитектурата не е способна) да ги разменя така, че долното да става горно, а високото – ниско, като се запазва благозвучието. Благодарение на тази инвенционна техника, инструменталната музика на Барока може да гарантира единство на творбата и без помощта на текста. Моцарт, в кодата на последната част на своята последна симфония, достига до *петорен превратен контрапункт*, който, по закономерностите, споменати в "Сефир Йецира" за буквите⁹ е демонстриран петикратно.

Теоретически възможностите само за превръщане (метаморфоза) на петорния превратен контрапункт, изхождайки от 5-те (числото на човека) контрастни мелодии са 120;¹⁰ но към това трябва да се добавят

⁹ **Sepher Jetzira** (Das Buch der Schöpfung). Dritte Ausgabe von Westcott's Übersetzung, erste Ausgabe 1887. Kapitel IV. 4. Zwei Buchstaben produzieren zwei Häuser, drei bilden sechs, vier bilden 24, fünf bilden 120, sechs bilden 720; sieben bilden 5040; und darüber hinaus wachsen ihre Zahlen so, dass der Mund kann es kaum auszusprechen, noch das Ohr die Zahl von ihnen hören. Две ..дават две: АВ//ВА; три дават шест: АВС/АСВ/ ВАС/ВСА/САВ/СВА; четири дават 24, пет дават 120 и т.н.
http://www.spiritwiki.de/w/Sepher_Jetzira. S.5/24

¹⁰ Вж. резюме на мой доклад в academia.edu **Krysteva Neva**. Mozart: The contrapuntal temple in the last symphony

и комбинациите с варианти на мелодиите – аугментация, диминуция, огледало, ракоход, колориране и т.н. , поради което числото нараства още повече.

Фантазията, в епохата на Барока и нейният синоним – *ричеркарът*, както в "Das musikalische Opfer"¹¹ на Бах е особено изискана, често с акростих или изобретателна свърхзадача като провеждане на дадена мелодия с редуване на паузи и ноти, от различен тон, с добавени тропи и т. н. Това е умишлено загадъчна форма на цялото произведение, еталон за майсторство и инспирация; затова Бах, представяйки пред Фридрих II. своята творба с канони, част от тях ребуси, върху кралската тема (1747г.) използва акростих за посвещението си. Инструменталната фантазия има своето развитие от XVII до XIXв, паралелно с усложняването на музикалните инструменти, кат постепенно се лишава от определени полифонични похвати заради контрастната и виртуозна фактура и изразяването на субективни състояния, напр. "Лунната" на Бетховен: *Sonata quasi una fantasia*".

Баховите инструментални фантазии

Изисканата техника на нидерландските и италианските меси и мотети (14-16в) създава контрапунктични модели, които, аналогично на подобни в живописа и архитектурата, са положени в основата на това уникално явление, което наричаме в музикалната история

¹¹ *Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta* Дадената по волята на краля мелодия и останалото решено чрез каноничните изкуства.

европейска полифонична култура. Практиката *alternatim* предлага част от вокалните хорални разработки да се изпълняват на орган, което означава, че *cantus-firmus*'ната техника върху хоралните мелодии се използва в инструменталните форми – във фантазиите, прелюдиите, партитите за орган и кантатите. Бах в "Kunst der Fuge" наследява школи като тази на Джироламо Фрескобалди (1583-1643) с неговите партитурно записани меси за орган *Fiori musicali* (1635)¹², и на Ян Питер Свелинк (1562-1621) с неговите вариации и "Хроматичната фантазия за орган" с *passus duriusculus*, троен превратен контрапункт и майсторско колориране.

Чуйте малък фрагмент от *Phantasia chromatica* Свелинк на италиански орган от 1690г. със среднотонова температура, в изпълнение на Irene del Ruvo. <https://www.youtube.com/watch?v=MKn3XGK4eHo>

Наред с десетките си инструментални и хорални фантазии, Бах оставя две майсторски монументални творби, оставяйки за векове своя отпечатък върху този жанр – "Хроматичната фантазия и fuga" за чембало в ре минор и сол-минорната фантазия и fuga за орган. Понятието "хроматично", наследено от времената на "хроматичния мадригал", тук означава импровизационна фактурна и хармонична техника, максимално "цветна", изпълнена с напрежение, и драматизъм, разширена до всевъзможни комбинации от многослойни акорди.

Изпълнение на Rinaldo Alessandrini на копие на немско двумануално чембало от 1740г. <https://www.youtube.com/watch?v=vyNnbAFB-O>

Фантазията за орган представлява мотетна форма; драматичният речитатив се редува с контрастен имитационен дял, с кулминация

¹² *Fiori musicali toccate, kyrie, canzoni, capricci, e ricercari, in partitura ..*

около точката на златното сечение, където чуваме енхармонични модуляции.

Лионел Рог в Женева на Heuvel- organ

<https://www.youtube.com/watch?v=rN2cVHfozTQ>

* * *

Музикалната логика

От фундаменталните трудове, свързани с музикалната логика, споменавам текстове, възникнали в течение на десетилетия през ХХв.– ХХІв.: Алексей Лосев (1893-1988) *"Музиката като предмет на логиката"* (1920-1925), Юрий Холопов (1932-2003) — *"Въвеждане в музикалната форма"* (1967-2000), Адолф Новак, (1941-) *"Музикална логика. Принципи и модели на музикалното мислене в неговите исторически контексти"* (2003)¹³.

Лосевата студия, **"Музыка как предмет логики"** (1927) като "най-добрата от сребърния век" (1927) Холопов вписва в традициите на античната "наука музика" на времето и числото, припомняйки Августиновото *Musica est scientia bene*

¹³ Лосев, Алексей Фьодорович. Музыка как предмет логики, www.phantastike.com › logica › music_logic › pdf Холопов, Юрий Николаевич. Введение в музыкальную форму Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, М. 2006 <http://www.kholopov.ru/kholopov-forma.pdf> Nowak, Adolf. Musikalische Logik. op.cit. вж.бел. 8.

modulandi .¹⁴ Въпреки че говори изобщо за музиката, "звучащият" контекст е късноромантичното, непрекъснато развиващото се, чисто иманентно-музикалното, но с привличането и на меконичното. *Эйдос математики – это чистая оформленность числа или отношения чисел, эйдос музыки – это подвижная текучесть в "ином"...* Музыка специализировалась на конструкции мекональной сущности.... Ето още характерни постулата:

Подлинно-реальный феномен музыки – вне-пространствен с.208

Чистое музыкальное бытие есть ...безпредельная безформенность и хаотичность...Это – подвижное единство в слитости, текучая цельность во множестве...с 210

Слитость всего во всем, исчезновение всех противоположностей...есть coincidentia oppositorum... с.211

Чистое музыкальное бытие есть бытие гилетическое. Оно чистое в-себе-бытие...лик его – в безликости, во вселикости....В этом ...разгадка той всеобъемлющей сил музыки...страдания, тоски и

¹⁴ Op.cit. с.24. Може да се направи паралел от същото време, с подобно живо описание на музиката във вид на енергии, (потенциални и кинетични) светлини, сенки и цветове, но в контекста, както и при Лосев, на безупречен теоретичен апарат, . **Kurth**, Ernst. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagner's Tristan*", Berlin, Max hesses Verlag, 1923.

*тайной радости...Она – невыявленная сущность мира сквозь лики
схемы формы и эйдоса... с. 215¹⁵*

Този жив, вибриращ, дълбок образ визира поствагнерианска музика, като тази на Скрябин, на когото е посветена и студията на Лосев от 1919-21г. "Мировоззрение Скрябина. Форма-Стиль-Выражение". Скрябиновата музика е презизно структурирана, (с предварително обозначен брой на тактовете (както при Брукнер) и почива на новаторски употребими звукореди, какъвто е знаменитият Прометеев акорд ("Прометей, поема на огъня", 1908-1910) върху 8-мия до 17-тия обертон, горният "нечуваем" отрязък от обертоновата поредица.

Финалът на "Прометей, поема на огъня" със соло цигулка и пиано, с цвотова партитура. Изп. Филармония Шостаковича, дир. Н. Алексиев
<https://www.youtube.com/watch?v=OKLqYuRgKss>

Ето думи на Лосев за философията на Скрябин с употребата на термина "логически": *Психологический солипсизм, трансцендентално-логически имманентизм (с проблесками религиозно-метафизической мысли) и наконец философия*

¹⁵ *Ейдосът на математиката – това е чистата оформемост на числото или отношенията между числата, ейдосът на музиката – това е подвижно течение в "другото". Музиката е специализирала. конструкцията на меоналната същност./..Истински реалният феномен на музиката е извънпространствен/. Чистото музикално битие е...е безпределна безформеност и хаотичност. Това е подвижно единство в сливането, течаща цялост в множествеността./ Слятост на всичко във всичко, изчезване на всички противоположност е coincidentia oppositorum./ Чистото музикално битие е хилетическо. То е чисто битие-в-себе- си, ликът му е в безликостта, във великостта. В това е разгадката на тази всеобхващаща сила на музиката, на страданието, скръбта и тайната радост. Тя е неизявената същност на света през лика на схемата на формата и ейдоса.../*

дифференцираното сознание – эти три концепции разтворились в мистическом фиктеанстве....”¹⁶ За логиката на солипсизма Лосев цитира Скрябин: "Весь мир, всю вселенную человек может построить наблюдая и изучая самого себя. Прошлое всегда есть то, из чего логически выводиться настоящее...Материал, из которого построен мир есть творческая мысль..."¹⁷ Ето стихове на Скрябин за Божествената игра.¹⁸

¹⁶ Психологически солипсизъм, трансцендентално-логически иманетизъм (с проглясъци на религиозно-метафизическо мислене) и накрая философията на дифференцираното съзнание – тези три концепции са разтворени в мистичното фиктеанство....

<https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9B/losev-aleksej-fedorovich/forma---stilj---virazhenie/9>

¹⁷ Човек може да построи целия свят, цялата вселена като изучава и наблюдава самия себе си. Винаги миналото е това, от което сегашното се извежда логически. Материалът, от който е построен светът е творческата мисъл... Лосев, *Мировоззрение...* с. 22

¹⁸ В стиховете на Скрябин могат да бъдат чути отгласите от учението на Емпедокъл за мировия Ерос, господстваща в изкуството от това време: Вагнеровия *Тристан-акорд* ; късните ададжии на Брукнер – в VIII-ма (с партията на арфите) и прощалното на IX-тата; при Малер, в финала на III-тата симфония, посветена на йерархиите на света; (човешката е символизирана от Ницшевите стихове от *Заратустра (O Mensch, gib Acht)*) и ададжиото на незавършената X симфония. Темата за божествената игра напомня Ницше, особено пародията на последните стихове на Фауст от Гьоте: *Not – nennt's der Grollende, /der Narr nennt's Spiel. /Welt-Spiel, das herrische,/mischt Sein und Schein.* Мъка – нарича го гневният/ Глупакът игра го зове./ *Играта световна и господарска /Илюзия смесва битие.* (Превод мой Н.К.)

"Я хочу в полет Божественный, бесцельный,

В мою свободную игру

Тебя вовлечь, прекрасный мир..."¹⁹

Трудът на Адолф Новак (1941-) "**Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten**" се ръководи от идеята, че музикалната логика има своите исторически координати. Новак е музиколог и философ, има принос към музикалната херменевтика²⁰ и изгражда една широка историческа панорама – от Августин до Джон Кейдж, Месиен, сериалната музика. Нека цитираме част от терминологията, с която работи изследователят:

1. Логичност на времевият образ по Августин. Песента като парадигма

¹⁹ Ор.сiт р.13 *Прекрасен свят, аз искам да те въвека/ в свободната игра на моя полет/ безцелен и Божествен.* (Преводът мой Н.К.)

²⁰ Вж. статията му за Дилтай: **Novak** Adolf, Dilthey und die musikalische Hermeneutik (S.11-26) in Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, herausgegeben von Carl Dahlhaus, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1975.

2. Логически импликации на мелообразуването според средновековното учение. *Debita distinctio, modi significandi, disjunctio vocum*²¹

3. Канон и силогизъм. Време, силогизъм и хармония по Николай Кузански.

4. Практиката на генералбаса, според нейната логика. Хармоническа субинтенция, мелодическа имагинация.

5. Смяна на стила около 1740г. Единство на мелодията по Русо. Поетична логика. Мислене и осмисляне според "сегащия вкус". Граматични, нумерични и логични взаимоотношения в "звуковата реч". Музикалното и логичното изречение.

6. Изковаване на понятия "Syllogismus musicus" Канонът като модел. Хармонията като музикална логика. Екскурс: Хармонична логика в случая "senza basso accompagnato"

7. Към конституцията на образа на творбата. Логика на изобретяването: *inventio* и *disposition*. "Логика на силата на въображението".

Навлизайки в XIX-ти век, Новак подробно се занимава със създателите на академичното учение (Мориц Хауптман, Хуго Риман, Хайнрих Шенкер, Аугуст Халм, Рихард Вагнер, Ференц Лист, Теодор Адорно) за музикалната форма, основана на музикалното мислене и логика.

²¹ Според тълкуването на автора: "Единства на частите", "значения на модите", "образуване на мелодията и ранно многогласие", op.cit p. V-VII.

8. Хармонични и метрични закономерности: Логиката на каденцата. Мориц Хауптман като повлиян от Хегеловата диалектика. Диалектичният модел на каденца на Хуго Риман. Първичната линия на Хайнрих Шенкер.

9. Музикалното развитие на мисълта като понятие на музикалната реторика и естетика. Ориентираното към Бетховен понятие "логика" от Ханслик до Халм. Упреците на Ханслик в "нелогичност" към Вагнер и Брукнер. Лист и логицитетът на симфоничната поема. Музикалната мисъл при Шьонберг. Понятието "музикална логика" при Адорно

10. Нови концепции за логичност на образа на времето. Континуитетът като мисловна форма на звуковата организация при Джон Кейдж. Характери на времето при Месиен.

11. Музикална логика. Резултираща взаимовръзка: Модели на логични похвати в музиката. Музикалната логика като критерий за естетиката и анализа.

Обширна и изпълнена с научна полемика резензия от Херман Данузер (1946г.-) е публикувана през 2016 в списанието на Обществото за музикална теория в Хилдесхайм (ZDMGTH) под заглавието "Аполонически фундаменти"²² От

²² **Danuser** Hermann. Apollinische Fundamente – über Adolf Nowaks Buch Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten.

<https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/896.aspx><https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/896.aspx>

x

своя страна Новак отговаря в същото списание, оспорвайки самото обобщаващо заглавие за "аполоническите" фундаменти на неговия труд и в своя подкрепа привежда мисли на Ницше за музикалната, дионисиева логика: "*Das Dionysische, das in Extase, Rausch und Auflösung der Individuation gipfelt, hat seine Motivation in den 'höchsten Lust- und Unlustzuständen des Willens'...*"*Der Wille und sein Symbol – die Harmonie – beide im letzten Grunde die reine Logik*"²³

²³ **Nowak**, Adolf . Kritische Anmerkungen zu dem Aufsatz von Herman Danuser: "Apollinische Fundamente. Über Adolf Nowaks Buch *Musikalische Logik*", ZGMTH 13/2 (2016), 355-357

https://www.researchgate.net/publication/327460260_Kritische_Anmerkungen_zu_dem_Aufsatz_von_Hermann_Danuser_Apollinische_Fundamente_Uber_Adolf_Nowaks

Дионисиевото, което кулминира в екстаз, в опияненение, и разтваряне на индивидуацията, има своята мотивация в състоянията на висшето наслаждение или неудоволствието на волята. ...Волята и нейният символ – хармонията – двете са в основата си чиста логика !" (превод мой Н.К.)

