

КЛАВИРНИТЕ МИНИАТЮРИ НА ДИМИТЪР НЕНОВ КАТО ПРОЕКЦИЯ НА СТИЛА МУ

Бинка Караиванова

Въпросът за създаване на българско национално музикално творчество е въпрос, който е и винаги ще бъде актуален. Днес, от дистанцията на времето, напълно обосновано можем да заявим, че българските музикални творци са се справили по един блестящ начин, създавайки творби на световно ниво.

Димитър Ненов е един от композиторите, чието уникално и многостранно дело все още чака своето широко признание. Това е личност, която с една удивителна активност, при това на много широк фронт – като композитор, изпълнител, общественик и педагог – посвещава целия си живот на мисията за създаване на българска национална култура.

Най-ярко доказателство за естетическото верую на Ненов, за неговата дълбока убеденост в необходимостта от създаване на национално музикално творчество безспорно са неговите музикални творби. Но също така, много ценни и изключително информативни за изследователите на българската музика са писмените свидетелства, които той ни е завещал. Писменото слово на Ненов, както и музиката му, се отличава със свободен изказ, дълбочина, яснота, здрава логика, ясни и стегнати конструкции, в които се изливат белязани от дълбока съдържателност обобщения, звучащи емблематично.

В автобиографичен материал (Ненов, Д., Неадресирано) по въпроса за своята естетика сам Ненов обобщава мнения от различни автори и критици по следния начин: „... създаване въз основа на народната песен (най-ярка изразителка на българския дух) и на знанията и похватите, добити от Запада, на с в о й л и ч е н с т и л...” (цит. съч., с. 143). Органичното обвързване в съзнанието на композитора на двете пределно общи субстанциални понятия фолклор и съвременно музикално мислене действително е един от най-важните белези на стила му. Както Л. Крачева поетично се изразява: „... фолклорът за Димитър Ненов не е музейна ценност, предизвикваща умиление със своята красота, а съществен елемент от съвременното музикално мислене” (Крачева, Л., 2002, с. 10).

Органиката на Неновото творческо мислене почива на високо професионално владение на различни системи на музикална организация. То

дава на Ненов свободата и самобитността на органичното съжителство на музика, основаваща се на различен тип процесуалност. Тоест, способността със знанието за западноевропейската музика да решава проблеми на музикалното развитие, касаещи основната дилема пред композиторите от т.нар. „второ поколение” – създаване на професионална музика, която има своите корени в българската фолклорна традиция. На Ненов принадлежат думите: „Тъкмо на настоящото поколение се пада тежката задача – да намери истинския дух на българското, да напипа пулса му и да го примири и съчетае с европейската техника” (Ненов, Д., Положението на..., с. 239).

Писмени свидетелства за „изпълнението” на тази задача Ненов оставя в почти всеки материал, като конкретиката на написаното зависи от повода и предназначението на съответния материал. Като илюстрация на казаното можем да посочим извадки от написани по различен повод автобиографични материали. В писан през 1938 г. материал Ненов отбелязва по повод клавирната творба „Тема с вариации” *Fis dur* следното: „Немците намериха много българско в моите вариации. В какво... в своеобразното, характерно мислене... в целия маниер на строеж и развитие” (Ненов, Д., До Константин..., с. 127).

В друг автобиографичен материал, писан през 1943 год., след като изброява създадените през периода 1920–1927 г. творби, сам Ненов отбелязва като характерно за това време: „експонирането на изразните средства върху най-широка плоскост... както и употребяването на народностни елементи дори и при най-крайните опити за нови звукосъчетания” (Ненов, Д., До д-р Науман, с. 116). Сам определяйки оценката и ползата от своята работа в продължение на почти четвърт столетие, той поставя като първо сред своите постижения: „Въвеждане и овладяване на най-модерните и разностранни изразни средства в композицията, особено при работа с българските народни песни” (цит. съч., с. 117)¹. Емблематично звучат думите на Ненов в края на този материал, които при неговата изключителна самокритичност и скромност имат дълбочината на откровение, изповед на една свръх интелигентна личност: „Дали ще ми бъде признато правото, че аз пръв успях да синтезирам народния мотив и да го облека в отвлечени форми и развия в симфонична мисъл, не зная, а и не е важно; и без това единственият ми стремеж досега е бил да дам по възможност повече и да направя възможното за най-широкото разпространение на българската художествена музика” (цит. съч., с. 117).

Ненов носи в себе си съзнанието за мисия. „Едно дарование не е само за себе си – то принадлежи на всички... Народите раждат дарования – еманация на духовни сили, хиляди безименни дават по нещичко, за да създадат това дарование. На всички съм длъжен, трябва да им върна това, което са ми дали...” (Ненов, Д., До Константин..., с. 136).

Свидетелство за наличието у Ненов на дълбоко осъзната, стройна и ясна концепция по въпроса за претворяване на българската народна песен в индивидуалното композиторско творчество са статията „За трансформацията на народната песен”² и студията „Народни песни за глас и малък оркестър”³ (Бълг. музикознание, 2000/1). В статията Ненов поставя проблема ясно и точно още в първите редове: „От извънредно голяма важност е трансформацията на народната песен не само като мотив, но и нейното пренасяне в инструментален вид” (цит. съч., 2000/1, с. 41). И веднага излага своята визия: „Освобождаването от думата ... прави от нея (песента, к.м., БК) нещо друго... тя става вече музикален мотив или тема, подчинена вече на други закони, законите, които определят строежа на абсолютната музика... Един благороден първичен материал... се преработва по начин, който го прави по-пластичен и следователно по-удобен за все по-фини и по-богати форми... Но ако не се извърши тази трансформация, **невъзможно е да се стигне до високо художествено творчество, което е само индивидуално (курсивът мой, БК)** (цит. съч., с. 43). Това е пътят, по който се развива професионалната музика. Това, което правят композиторите от т. нар. второ поколение с българската народна песен вече се е състояло в други музикални култури и е дало своите плодове. Много е дълъг пътят от простата народна песен до песните на Шуберт или Шуман, пише Ненов: „Много е дълъг наистина пътят от немската народна песен до хорвете на деветата симфония” (цит. съч., с. 43).

Още по-конкретен е Ненов в цитираната по-горе студия, в която той ни разкрива пътя, който е извървял от първоначалния досег с българската народна песен до крайния продукт — създадените от него „Народни песни за глас и оркестър”; постепенното кристализиране на композиторската визия за многогласно осмисляне на българската народна песен: „Аз стигнах с течение на времето да не чувствам вече европейските хармонии; приложени към българската песен... добивам съвсем чуждо впечатление, самата песен ми се струва неверно хармонизирана и хубавата ѝ мелодична линия без опора” (цит. съч., с. 62).

Ненов дълбоко вниква в спецификата на българската диафония, свидетелство за което е характерът на вертикалната организация в него-

вата музиката. В подкрепа на тази теза привеждаме мнения на известни български музиковеди. Ето какво обобщава за българската диафония един от най-задълбочените ѝ изследователи – Светла Абрашева: „Бурдонната форма е единствения тип двугласно съотношение, който е изцяло застъпен и последователно проведен като начин на организация и съотношение на гласовете в двугласния комплекс (Абрашева, С., 1974, с. 17) и по-нататък: „В българската диафония „бурдонността“ се оказва нещо повече от форма – тя прераства в творчески принцип... оттук идва и нейното неограничено господство над всички други случайно възникнали типове двугласни съчетания” (цит. съч., с. 19).

Проникнал дълбоко и напълно осъзнато в същността на българската диафония Ненов поставя на първо място нейния бурдонен характер: „Търсейки хармонии за български песни... аз заставах на *исовата база* (к.м., БК) (Ненов, Д., Народни песни..., с. 57). Изследваните клавирни пиеси на Ненов са свидетелство за изключително широко и същевременно оригинално боравене с бурдонната техника. Те са неоспоримо доказателство за дълбоко, проникновено претворяване на „бурдонността като творчески принцип” със средствата на съвременното музикално знание. Независимо дали това са пиеси с типично фолклорно звучене или близки до него („Песен”, „Танц”, „Пасторал”, „Гайда”) или присъствието на фолклорното е повече или по-малко опосредствано („Приказка”, „Стакато”, „Прелюд”) те са изградени изцяло или почти изцяло с бурдонна или бурдонно-остинатна техника.

Отново ще се позовем на обобщенията, които Св. Абрашева прави за българската диафония: „...при ранното двугласно творчество определящо е *хоризонталното* начало... Основните изисквания на ладообразуването диктуват поведението и на двата гласа... единството и съотношението между двата гласа се осъществява по хоризонтал, а не по вертикал (цит. съч., с. 68) и по-нататък: „Основен движещ фактор на развитие и в едногласа, и в двугласа е хоризонталната, ладово-мелодическа насоченост на музикалното мислене” (цит. съч., с. 69).

По въпроса за вертикалната организация в музиката на Ненов П. Стоянов пише следното: „Хармоничният език на Димитър Ненов се опира преди всичко на потенциалните възможности, които носи в себе си неговата мелодика, концентрирала характерни черти на българския народностен мелодичен стил... Хармонията е естествен продукт и субстрат на мелодиката на Димитър Ненов. Тя изразява нейната специфична природа, изтъква релефно най-характерните ѝ страни и представлява важен компонент на съдържанието” (Стоянов, П., 1969, с. 38).

Истинската стойност на направените по-горе аналогии и обобщения на базата на цитираните мнения на известни български музиковеди изпъква при живия контакт с музиката на Ненов, при който абстрактно звучащите слова придобиват реални измерения.

* * *

Клавирните миниатюри на Ненов „Пет миниатюри за пиано“, двете едноименни пиеси „Танц“ и „Приказка“ са плод на неговата педагогическа дейност. Поводът за написването на някои от тях е чисто практически (в това число – необходимост от конкретен материал за нуждите на обучението на конкретен ученик). Тяхната достъпност в техническо отношение за много по-широк кръг изпълнители е очевидна. Особената ценност на тези пиеси е, че те са създадени, когато Ненов вече е изградил своя музикален стил. Те са свидетелство за напълно овладени музикално-изразни средства, когато композитора „с думи прости“ обективира сложни музикални процеси.

Целта на настоящата разработка е на основата на подробни анализи на представителни клавирни пиеси, предназначени за един по-ранен етап в клавирното обучение, да се осветлят същностни черти на индивидуалния композиторски стил на Ненов, визиращи органичното единство в съзнанието на композитора на знанието за западноевропейското музикално мислене и принципите на българския музикален фолклор. Структурирането на материала е подчинено на стремежите ни да осветлим принципни положения в музикалното мислене на композитора, за нуждите на което сме подхождали към тематично обособяване по проблемите на музикалния тематизъм, архитектурното изграждане и спецификата във функционирането на полифоничните похвати в клавирните пиеси на Димитър Ненов.

ОСОБЕНОСТИ НА МУЗИКАЛНИЯ ТЕМАТИЗЪМ

В клавирните пиеси на Димитър Ненов са вплътени образи със специфичен национален колорит, които варират от преки връзки с фолклорната традиция до едва доловимо, дискретно загатване. Подборът на тематичния материал и моделирането му довежда до обособяването на два типа пиеси: такива, в които се усеща силна връзка с фолклорните традиции и пиеси, сътворени на основата на западноевропейските класико-романтични принципи на изграждане.

Темите на песните от първия тип са екстракт от характерните за българските народни песни белези и принципи на развитие. По своята

ладово-интонационна природа, структура и развитие в процеса на изграждане на творбите те действат като фолклорни „формули” („Пасторал”, „Танц”⁴, „Песен”):

1. Темите са кратки, 4–5 тактови структури („Пасторал”, „Танц”, „Песен”).

2. Обикновено са с малък звукоред – в рамките на тетрахорд, често с подосновен тон: „Пасторал” – (с) d-g; „Танц” – (g) a-d; „Песен” – (a) h-e.

3. Често в основата им стои тематичен импулс или тематично ядро, основано на характерен за българските народни песни интонационен ход: подосновен – основен тон („Пасторал”) или опяване на опорен тон („Танц”).

4. Изграждането на темите е на принципа на вариантното развитие.

5. Нерядко при изграждането им действа принципът на рамкиране („Пасторал”, „Приказка”).

6. Звуковисочинната организация на темите се основава на натуралните ладове и миксодиадониката (образувана обикновено от сливането на два натурални лада – „Песен”, „Приказка”).

7. Многогласното осмисляне на темите е в пълен синхрон с принципите, действащи в българската диафония. Изключително широко са застъпени бурдонната техника и остинатото.

8. Специфичен маниер на Ненов е многогласното осмисляне на тематичния материал при неговото първоначално експониране да бъде свързано с някаква фабула, която се разрешава от позициите на архитектурното цяло („Танц”, „Прелюд”, „Приказка”). Това поражда оригинални композиционни решения и е белег на изключителната взаимообусловеност на градивните елементи и архитектурната спойка между тях.

9. В процеса на изграждане на пиесите темите се подлагат на развитие чрез вариране, а не на мотивно развитие.

В пиесите от втория тип връзките с фолклора са също много силни, но те са по-опосредствани, завоалирани, закодирани в дълбоката същност на музиката на Ненов. Външните белези на тези теми кореспондират със западноевропейските класико-романтични принципи на изграждане: темите са обикновено осемтактови структури със симетричен строеж, изградени на основата на неколкочкратното вариране на ярко тематично ядро („Прелюд”⁵, „Приказка”). Задълбочаването на анализа обаче показва, че именно в тематичното ядро са закодирани белезите на „фолклорните” теми: малък звукоред, диатонична природа, опяване на опорни тонове. Наред с това – в

многогласното осмисляне на темите активно участват присъщите на Ненов полифонични похвати – бурдон и остинато.

Темата на пиесата „Пасторал” представлява типична „фолклорна формула” – образец на претворяване на фолклорни характеристики. Построена е върху дорийски тетраход от ре с подосновен тон – (с) d-g (вж. Пр. 1 а/б):

Пример 1а



Пример 1б



Изграждането ѝ е изцяло подчинено на принципа на вариантно развитие: в основата ѝ стои интонационно ярък първичен тематичен импулс, който възпроизвежда типичната за фолклорната музика връзка: подосновен – основен тон (т 1). В рамките на четиритактовата структура всяка следваща стъпка (в случая съвпадаща с тактовото членене) е мелодичен и ритмичен вариант на предходната, като се избягва какъвто и да е „намека” за симетричност. Изграждането на темата почива и върху фолклорния принцип на рамкиране: започва и завършва с интонационния ход подосновен – основен тон. Многогласната реализация на темата е извлечена от принципите, действащи в българската диафония: представлява квартово-квинтов хорален съпровод с вpletен в основата му бурдониращ глас.

Темата на пиесата „Песен” сама по себе си е една находка на Ненов, извлечена от недрата на българския фолклор. Тя представлява четиритактова структура (вж. Пр. 2а), изградена от две фрази на вариантна основа: първата върху дорийски тетраход от си, а втората върху фригийски тетраход от си с подосновен тон (вж. Пр. 2б):

Пример 2а



Пример 26



Всяка от фразите е изградена върху основна ладова формула с архаичен произход (вж. Абрашева. С., с. 74), съответно: III–II–I и I–VII–I, в която се вписва мелодически скок (до IV степен – ми в първата фраза и до III степен – ре във втората), носещ ефекта на характерното за българските народни песни свободно провикване. Многогласното осмисляне на темата е оформено като остинатен бурдониращ пласт върху тоновете на ми минорното тризвучие. Съобразно него темата се развива в горния тетраорд на диатоничен лад от ми. Ладовата вариантност на двете мелодийни фрази на темата придава дорийско-еолийско звучене на този лад и той се оформя като миксодиатоничен лад с вариантна VI степен.

Темата на пиесата Танц се изгражда на основата на четирикратно вариантно провеждане на ярко мелодийно ядро (вж. Пр. 3а):

Пример 3а



Само по себе си то представлява мелодически фигуриран дорийски тетраорд с подосновен тон – (g) a-d (вж. Пр.3б):

Пример 3б



По своята структура и по своето развитие в процеса на изграждане на творбата то действа като фолклорна формула. Темата на пиесата е оформена в две тритактови фрази, завършващи с типичен фолклорен мелодичен ефект – т.нар. „отпяване”, постигнато посредством задържането на последния тон

чрезлегатура. Многогласното осмисляне на темата представлява четиригласен бурдониращ пласт, построен на основата на квартов акорд (d-g-c-f). В случая изключително интересен факт е, че в този акорд не присъства категорично заявената мелодическа тоника ла. Това е една от типичните за Ненов музикални фабули, които намират своето решение в процеса на музикалното развитие, когато компонентите на музикалната тъкан се виждат в тяхната органична драматургично-обусловена зависимост в контекста на музикалното цяло.

Темата на пиесата „Приказка” на пръв поглед се отличава от типичните за Ненов теми: сравнително широко разгърната – в рамките на осем такта, със симетрична структура – изградена от четири двутактови фрази, с широк диапазон – октава. Но при по-внимателно вглеждане в същността ѝ прозират типични фолклорни принципи на изграждане и мелообразуване. Логиката на конструирането ѝ почива на принципа на вариантното развитие. Темата е изградена на основата на четирикратно вариантено провеждане на една двутактова фраза (вж. Пр. 4):

Пример 4



Тази фраза се варира само интонационно, при абсолютно точно възпроизвеждане на ритмичния рисунок. По своята същност тя също е типична фолклорна формула, изградена на принципа на секундово обравстване на опорни тонове. Четирите фрази, изграждащи темата, влизат в интересни отношения помежду си: втората фраза е огледално-ракоходен вариант на първата; третата фраза имитира в терца първата; между първата и четвъртата фрази се създава отношението въпрос – отговор, което в контекста на пиесата може да се тълкува и като проява на фолклорния принцип на рамкиране. Аргументите ни в тази посока се подсилват от факта, че сама по себе си последната фраза е изградена на този принцип (започва и завършва с главния опорен тон – ла). Ладовата принадлежност на темата е аналогична на тази в пиесата „Песен” – миксодиадоника от ла с променлива VI степен (натурална и висока), което придава еолийски или дорийски нюанс на съответната фраза. Многогласното осмисляне на темата представлява контрапунктично монодийно противосложение, оформено като постепенно низходящо

движение по тоновете на горния тетраорд на лада, с множество задържани тонове, поддържащо четвъртинова комплементарност. Същевременно всяка от фразите представлява микромодел на бурдонен двуглас.

Клавирната пиеса „Прелюд” се отличава от разглежданите по-горе пиеси. Осемтактовата ѝ тема с фанфарно-призивния си характер, с многогласното си акордово изложение и симетрично членене се сродява с типичните за западноевропейската класико-романтична музика теми. Това обаче е видимият, горният информационен пласт, под който, при внимателен “прочит”, прозират тесните връзки с традициите, идващи от българските народни песни. Тук ракурсът на взаимодействие между фолклорни и класико-романтични принципи на изграждане се обръща. Ако в пиеси като „Пасторал”, „Танц”, „Песен” западноевропейските принципи се пречупват през фолклорните и се подчиняват на тях, тук става обратното – фолклорните принципи се осмислят през утвърдени в западноевропейската музикална практика принципи. Анализирането на тази тема е поредното предизвикателство, което Ненов поставя пред нас. Сама по себе си темата представлява осемтактов период с асиметрично членене. Изградена е на принципа на четирикратно вариране (посредством транспониране и мелодическо фигуриране) на ярко мелодийно ядро. Границите на това ядро се определят от силните ладови тежнения и групирането на тоновете около мелодическите опори⁶ (вж. Пр. 5).

Пример 5



В структурирането на мелодийното ядро прозира логиката на фолклорното мелообразуване с типичното „опяване” на опорни тонове. Многогласното осмисляне на темата, обаче, налага друга логика във вътрешното ѝ членене. Под влияние на закодирани в строежа на темата механизми и най-вече на ясното двутактово членене на съпровождащите я гласове тя се осмисля като период с квадратен строеж. Това се потвърждава и от цялото последващо развитие в пиесата. Тук прозира типичният Неновски маниер да инспирира едно тълкуване на темата при нейното експониране, а осмисляйки я многогласно, да налага друга логика в развитието ѝ. Такива примери са доказателство за феноменалния усет

на Ненов да проектира органично в музиката си двойствена „игра“ с музикално-изразните средства.

Многогласната реализация на темата е свързана с оформянето на трипластова фактура: във високия фактурен пласт звучи главната тема на пиесата, изложена акордово в основната тоналност C dur под влияние на миксолидийския лад (си бемол); в ниския регистър (в малка октава) е позициониран бурдонен пласт върху Т квинта (като мелодически интервал); в средния регистър контрапунктично се противопоставя на темата самостоятелен мелодичен глас, който в началото е интонационно близък до темата (изграден на основата на огледална имитация – вж. тт 2–4), а в последващото си развитие прелива в типичното за Ненов низходящо постепенно движение, в конкретния случай по тоновете на звукореда на мелодичния мажор, оцветен с лидийско звучене (# IV степен – fis) (тт 5–8).

СПЕЦИФИКА НА АРХИТЕКТОНИЧНОТО ИЗГРАЖДАНЕ В ПИЕСИТЕ НА НЕНОВ

Връзката „архитектура – музика“ при Ненов е много силна и в това няма нищо необичайно. Тя е проекция на взаимоотношенията се в интелекта на твореца музикално мислене, жизнен и професионален опит, естетическо верую и стилистика. Плод на отпечатъка, който „архитектът“ Ненов поставя върху „композитора“ Ненов е едно изключително единно, органично съзнание, в което тези две страни на мисловните процеси са взаимнообусловени. Тази връзка се изтъква в почти всички изследвания, изказвания и спомени за композитора. Например, Е. Аврамов отбелязва, че: „... забележителната култура на Димитър Ненов в областта на пластиката и усетът му за хармонично дозиране, осмисляне и свързване на телата и формите в пространството властно навлизат в неговите музикални творби... като привнасят... в структурата и във фактурата на неговата музикална мисъл осезаеми и свежи архитектурни идеи... (Аврамов, Е., Характерни черти..., с. 51). П. Стоянов пише за музикалната форма при Д. Ненов, която „се отличава със стройност и завършеност. В миниатюрата, както и в крупната форма, архитектурниката и пропорциите са намерени с най-голяма прецизност. Може би в това се проявява и талантът на архитекта, способността на всеотдайно надарената личност да внася максимална яснота и релефност в структурата на цялото“ (Стоянов, П., Проблеми на формата..., с. 18).

Колко ли интересни идеи биха се открили при опит да се проследи обратната релация: как „композиторотът“ Ненов влияе върху „архитекта“ Ненов?

Клавиърните пиеси на Д. Ненов са образец за изучаване на архитектуроничната страна на музиката в рамките на малките форми. В тях няма случайни хрумвания. Всичко е логически обусловено от цялостния замисъл. Неговата творческата инвенция е изключително богата. Усетът и знанията на твореца раждат във всяка пиеса оригинално взаимодействие между формите, което пълноценно обективира музикалната мисъл и логика. Сам той, в автобиографичен материал по повод своята естетика отбелязва следното: „Избягване на традиционната схематична форма. Формата на всяко произведение да бъде наложена от идейното и тематично съдържание, но построена извънредно ясно, убедително и с възможно най-стегната архитектуроника” (Ненов, Д., Неадресирано, с. 143). На Ненов принадлежат думите: „... стига само да има мисъл и логика, формата сама ще бъде намерена” (Ненов, Д., До Константин..., с. 125). Толкова е силна тази страна в музиката на Ненов, че процесуалното изграждане (респективно – осмисляне) на неговите творби поражда „зримо” възприятие на архитектурониката и налага симултанно закрепен в съзнанието образ: всяка от пиесите му е като една свършена сграда, стъпила на здрави основи и скрепена от солидни връзки (преки и на разстояние).

Феноменалният усет на композитора към безупречна архитектуроника на музикалната форма определя една от главните черти – белег на стила му: **ясно конструиране на музикалната форма на всички равнища на композиционната логика.** По повод на организацията на звуковата материя в музиката на Ненов, Пенчо Стоянов отбелязва: „ В музикалната форма действат вътрешни механизми, които направляват мисълта от първичната микроклетка до крупния архитектуроничен план” (Стоянов, П., Проблеми на формата..., с. 18). **Общ, универсален по своето действие принцип в музиката на Д. Ненов е принципът на вариантното развитие.** Той присъства в конструирането на композиционните планове и обединява всички равнища на формообразуването (от по-нисък и по-висок порядък). Разглеждайки по-горе особеностите на музикалния тематизъм, акцентирахме върху факта, че експонирането на тематичния материал е свързано не само с неговото първоначално излагане, а и с включването му в процес на интензивно вариантно развитие. Изграждането на отделните дялове на музикалната форма, със своя вътрешна логика и динамика на процесите, се направлява от

действието на същия този принцип. А общият композиционен план е проекция на принципа на варианното развитие от най-висок ранг.

Паралелно, архитектурониката на композиционното цяло се поддържа и от логически обусловена система от връзки – както директни, непосредствени връзки, така и такива, които действат на разстояние. Съпоставянето на разстояние на различни структури, както и на структурни, интонационни, ладови, ритмически и прочие музикални компоненти и аналогията между тях създава арки на разстояние, които още повече разширяват обхвата на процесите на вариантно развитие.

В музиката на Д. Ненов индикатор на индивидуален творчески стил е и интензивното поддържане на процесуалната динамика на всички равнища на композиционната логика. Това също е свързано с тотален поглед към композиционното цяло, към изграждането на формата.

Диапазонът на трактовката в клавирните пиеси, в които в свършен баланс се проявяват стабилните черти на стила и творческата инвенция на композитора, е доказателство за неговото майсторство и зрелост в сферата на малките форми.

Клавирната пиеса „Пасторал” е построена в двуделна форма с обширна Кода. Тук действието на вариационността се разпростира последователно на всички равнища в йерархичната скала на композиционните планове: начален тематичен импулс, дял от формата, генерален план на цялата форма. Действието на двата формообразуващи принципа – на първичния тематичен импулс и на варианното развитие е толкова ярко и концентрирано, че пиесата става емблематична и е изведена като пример в учебника по Музикален анализ на П. Стоянов (вж. Стоянов, П., 1969, с. 64).

Изграждането на цялостната драматургия на творбата (конструирането на композиционните планове на всички равнища и процесуалната ѝ динамика) се основава на планомерна последователност в оформянето и моделирането на интонационно ярък първичен тематичен импулс, неговото разгръщане и довеждане до крайната точка на процесите.

В първичният тематичен импулс: VII–I степен (т 1) е съсредоточена енергията на цялото следващо развитие. От този импулс израства темата на пиесата (вж. Пр. 1а) – типична 4-тактова „фолклорна формула”, в която всеки такт е вариант на предишния: в началото на така конструираната мелодическа формула интонационният ход VII–I степен изпълнява функция на иницио, а в края ѝ – на каленца; тактове 2 и 3 са негови варианти (съответно постигнати на основата на транспониране с ритмическо вариране и като

Обширната Кода на пиесата е със специфичен статут в композиционното цяло. Той е свързан със съвместяване на две логически функции: заключителна функция и функция на реприза. Тук се репризира, като същевременно широко се развива, заключението на експозиционния дял (дял а). Следвайки тази логика Д. Ненов превръща Кодата в равностойна на другите два дяла. Това от своя страна предизвиква оформяне на втори план на своеобразна триделност. Нещо повече, чисто визуално на пръв поглед се възприема именно тази триделност на формата, а едва след задълбочен анализ се достига до логиката на музикалните процеси, оформящи главната форма – проста двуделна.

От анализа на тази пиеса могат да се изведат различни обобщения, но ние акцентираме върху две от тях: 1. По отношение на тематичното изграждане – проникване на първичния тематичен импулс във всички стадии на развитието и многостепенно, тотално действие на вариационността в композиционното цяло и 2. По отношение на архитектурата на творбата – избягване на симетричността вътре в дяловете (широко застъпен принцип в музикалния ни фолклор) и същевременно постигане на абсолютна симетричност и пропорционалност на дяловете спрямо композиционното цяло (типично за архитектурното изграждане на музикалните форми в класическата западноевропейска музикална практика).

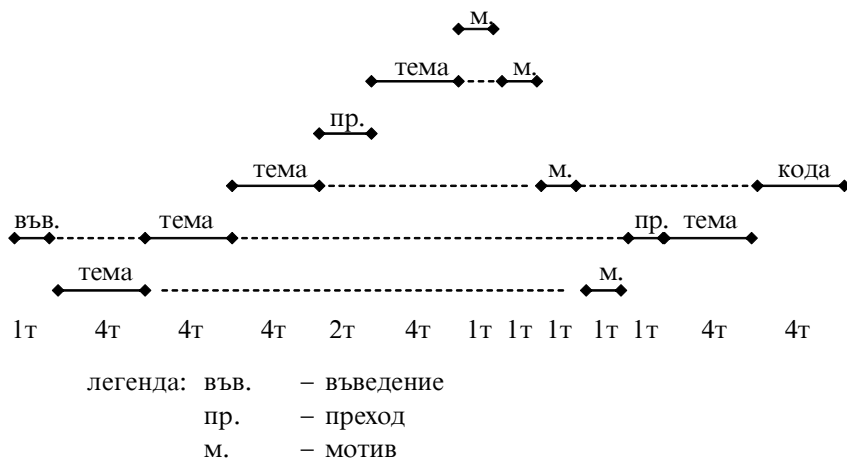
За монолитността и вътрешното единство на формата съдействат и множество връзки, които създават арки на разстояние и скрепяват композиционното цяло, като напр.: мажорното ладово наклонение в края на трите дяла; обособяването на трети (басов) фактурен пласт във втория дял (тт 37–45), подсказано предварително в първия дял (тт 14–17); хроматичното движение във вътрешен фактурен глас в края на първия дял (тт 16–18), което в Кодата се доразвива (тт 50–55).

Пиесата „Песен” е изградена върху една тема, чиито провеждания създават в архитектурен план *куполна композиция* със свършени пропорции. Посредством четири последователни провеждания на темата (самата тя също от четири такта, оформящи две фрази, вж. Пр. 2а) стъпаловидно се обема пространството от ниския към високия регистър. В четвъртото провеждане на темата и двутактовия преход към него, които са подстъп към кулминацията, започва изключително интензивно динамизиране на развитието, което по думите на П. Стоянов: „излиза от рамките на миниатюрата” и „се устремява към мощна симфонизация в кулминационната зона” (Стоянов, П., Проблеми на формата..., с. 22). Тази енергия буквално „избликва” във върховия кулмина-

ционен момент – купола на композицията (т 19), след което посоката на движение се сменя и в рамките на четири такта се осъществява мощно слизание от върха до най-ниското теситурно ниво в пиесата. Посредством четири провеждания на вариантно модифицираната първа фраза на темата (синтезирана в еднотактово построение чрез диминуция на вътрешен тон – вж. т 19) развитието минава в обратен ред през същите регистри „етажи”, вече регистрирани при първоначалното изкачване. Като реакция на бързия спад, т.е. като отразено движение (ефекта на махалото) следват заключително, пето провеждане на темата и Кода, представляваща също четиритактово построение. В тях се изчерпва натрупаното напрежение и се възстановява равновесието в края на пиесата.

Тази изключително стройна архитектура на композицията може да се онагледява чрез следната схема:

Схема № 1



Посочената схема разкрива водещата роля на архитектурната логика в различни аспекти:

Коментираният по-горе съотношения говорят за изключителна прецизност в пропорциите: 4-тактова тема; обемане на звуковото пространство от основата до върха на композицията посредством 4 последователни провеждания на темата; връщане в изходно теситурно ниво (от върха до основата) чрез 4 провеждания на преинтонираното начало на темата, образуващи от своя страна цялостна мелодическа линия от 4 такта; 4-тактова Кода.

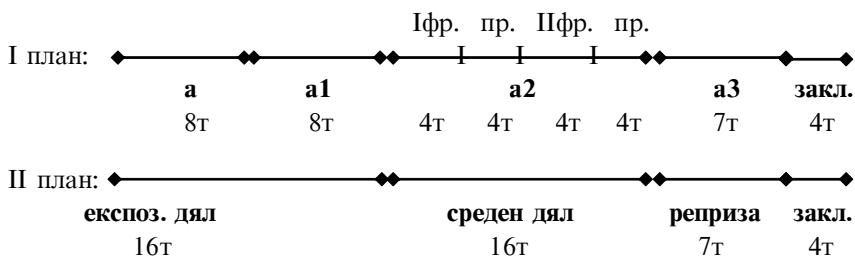
Архитектонична логика откриваме и във време-пространственото разположение на тематичния материал. Пунктираните линии в схемата онагледяват еднаквото му регистрово позициониране от двете страни на куполната композиция, а кулминационният връх съвпада с точката на „златното сечение“ .

Второстепенните структури в пиесата са също в пропорционални и симетрични съотношения помежду си и образуват арки на разстояние. Встъплението и преходът към заключителното (петото) провеждане на темата (своеобразна реприза в пиесата) са еднотактови построения с еднаква теситура и с аналогична функция в композиционното цяло (т 1 и т 23). От своя страна те влизат в определено отношение с двутактовия преход към четвъртото тематично провеждане, с който се поставя началото на кулминационното изграждане (тт 13–14). От схемата е видно, че ситуирането на тези три структури в композиционното цяло възпроизвежда куполната композиция на цялостния архитектурен план на пиесата.

Изграждането на Пиесата „Прелюд“ отново е образец на действието на принципа на вариантното развитие, който се проектира и на ниво тематично изграждане и на ниво формообразуване. Структурата на пиесата е куплетно-вариантна. Основава се на четирикратно провеждане на темата. При първото ѝ провеждане, както бе споменато в раздела „Особености на музикалния тематизъм“, се съпоставят контрапунктично главната тема на пиесата, изложена в основната тоналност C dur и самостоятелен мелодичен глас, позициониран като вътрешен фактурен глас. Това контрапунктично съчетание се развива върху стабилен бурдонен пласт, представляващ оргелпункт върху Т квинта (I–V степен). Второто провеждане на темата е свързано с нейното транспониране терца по-високо – в E dur (тт 9–16), като бурдонирацията си остава в C dur, с което се създава ярък битонален комплекс. Третото провеждане на темата е свързано със структурни промени: първоначално се излага вариантното модифицираната първа фраза на темата (тт 17–20), последвана от 4-тактов преход. Следва втората фраза на темата (тт 25–28), последвана от нов 4-тактов преход, отвеждащ към последното тематично провеждане. То е свързано с много голямо разширяване на регистровия обхват на темата (тт 33–39): началният акорд на мелодийното ядро звучи във високия регистър, в партията на дясната ръка (т 33), а следващите акорди – в средния регистър, в партията на лявата ръка (тт 33–34). В самия край на пиесата темата прелива в кратко заключение от 4 такта.

На втори план в пиесата се оформя своеобразна триделност, в която: първото и второто тематично провеждане изпълняват функция на експозиционен дял, третото – на среден дял от развиващ тип (поради явните моменти на разработъчност), а четвъртото провеждане изпълнява функция на реприза. Съпоставянето на двата плана онагледява графично структурните функции на отделните дялове, както и съвършените пропорции на структурните елементи в композиционното цяло (вж. сх. № 2):

Схема № 2



И двете форми се проявяват в пиесата със свои типични белези. Тясното взаимодействие между тях осигурява органичното единство на свободата в разгръщането на вариационния принцип на изграждане (който предполага една отворена структура) със завършеността на музикалните процеси (белег на репризните форми).

Формата на клавирната пиеса „Приказка” е проста двуделна с Кода. В първия дял темата се излага двукратно. При експонирането ѝ тя се съпровожда от контрапунктично монодийно постепенно низходящо движение в рамките на тетрахорд, поддържащо четвъртинова комплементарност. При второто ѝ провеждане към вече съществуващите два гласа се прибавя като най-нисък нов (трети) глас. Той продължава линията на контрапунктичния глас от първоначалното излагане на темата, с което постепенното низходящо движение в баса достига до ундецима (тт 1–15). Образуваната мелодическа линия съвпада със звукохода на основния за пиесата лад – миксодиатоника от ла с вариантна VI степен. Отсъства само II степен, която ще бъде ладово определена едва в Кодата на пиесата.

Вторият дял на пиесата е изграден на принципа на производния контраст. По отношение изграждането на тематичния материал ясно се открояват следните общи черти в двата дяла: фразите имат ауфтактова

структура и еднаква дължина; интонационното им изграждане е свързано с „опияване” на опорни тонове, откъдето идва интонационната близост между тях (вж. Пр. 6):

Пример 6



и в двата дяла опияването в малки нотни стойности е последвано от спиране на движението в края на фразите (сравни т 2 и т 19). Контрастът между двата дяла е свързан с общо активизиране на движението. От една страна, това се дължи на смяната на ритмичния модус в тематичния материал (♩♩♩ се сменя от ♩♩♩♩). Но главният контраст е по отношение на фактурната организация на акомпанимента, където кристалното полифонично гласоводене в първия дял се заменя във втория от единен пласт, оформен в многогласно остинатно хоморитмично движение в четвъртини.

Структурата на втория дял е изградена върху четири мелодийни фрази, от които втората и третата са вариантни на първата, а четвъртата фраза е пренесена от първия дял (сравни тт 5 и 26).

Пиесата завършва с широко разгърната Кода със силно репризни функции, оформена като самостоятелен дял, равностоен на другите два дяла. Тук се репризират: тематичен материал от първия и втория дял (в най-високия фактурен глас); фактурната организация на първия дял, т.е. линейното гласоводене; остинатното четвъртиново движение от втория дял, възложено на новосъздаден контрапунктиращ глас (условно назован теноров глас, тт 31–35). Същевременно тук се решава и важен за звуковисочинната организация на творбата въпрос – отсъстващата втора степен при постепенното движение на баса в първия дял (т 11) тук се заявява по категоричен начин с двете си разновидности като ниска и натурална (h и b), разположени фактурно както по диагонал (в близки тактове в различни гласове – тт 31–33) и хоризонтал (в един и същи глас – тт 38–39), така и по вертикал – в едновременно звучене, което е рядко срещано в клавирните пиеси на Ненов (т 39).

Композиционното единство на пиесата се крепи на множество връзки на разстояние. Освен вече споменатото пренасяне на тематичен материал от първи във втори дял (т 5 и т 26) и ладовото изясняване на II степен едва в края на пиесата, можем да отбележим и други. Но преди да се спрем на по-

значимите от тях, специално внимание, като организиращ единството на пиесата фактор, заслужава неизменната (от първия до последния такт) *четвъртинова отмереност на движението*. В първия дял тя присъства под формата на четвъртинова комплементарност. Във втория дял тази функция се поема от оформения в остинатно четвъртиново движение акомпаниращ пласт. В Кодата се предава на новосъздадения контрапунктиращ глас (тт 31–35), а след неговото прекратяване се поема от бурдонирания глас.

Интересни са връзките на разстояние, които поражда монодийното постепенно низходящо движение в рамките на тетраход, което съпровожда темата при нейното експониране (тт 1–8). Това движение се възпроизвежда във втория дял като най-висок фактурен глас в постепенното низходящо движение в секстакорди (тт 21–24), след това преминава, вече като нисък фактурен глас, в монодийно движение в половини ноти (тт 24–25), за да се върне отново като най-висок глас, но вече под формата на хроматизъм в последните тактове на втория дял, изпълняващи роля на преход към Кодата (тт 27–30).

Връзка споява и двата прехода, разположени във втория дял на пиесата (вж. тт 24–25 и тт 27–30). Двухактовият преход между III и IV мелодийни фрази (тт 24–25) е един от примерите за оригинално вплитане на няколко полифонични похвата в сложен възел (както в кульминационната зона на „Песен“). Горният фактурен пласт представлява двуглас, изграден на принципите на хетерофония, имитация и секвенция. Под хетерофонните наслагвания прозира следната мелодическа линия (вж. Пр. 7):

Пример 7



Ако тази линия се „очисти“ от мелодическите фигурации, тя ще се окаже същото онова постепенно низходящо движение в рамките на тетраход, многократно проявено до този момент (вж. Пр. 8а). Това постепенно движение лежи и в основата на хроматичната мелодическа линия от прехода към Кодата (тт 27–30), (сравни Пр. 8а с 8б):

Пример 8 а/б



Пиесата „Танц” е построена в проста двуделна форма (куплетно-вариантна), състояща се от два еднотипни дяла: а а₁. Тя е образец за органично единство на принципи на изграждане, действащи в западноевропейската класико-романтична музикална система и във фолклорната музикална система. От една страна, строга симетричност и пропорционалност в структурното членение на полуизречения и на фрази (типично за западноевропейската музика)⁷, а от друга – асиметричен строеж на самите фрази (тритактови, със смесени размери, което пряко кореспондира с типичното за българската народна музика избягване на симетричността). Изграждането на пиесата е подчинено изцяло на принципа на вариантното развитие чрез перманентно вариране на основното мелодийно ядро (вж. Пр. 3а). По своята структура и по своето развитие в процеса на изграждане на творбата то действа като фолклорна формула.

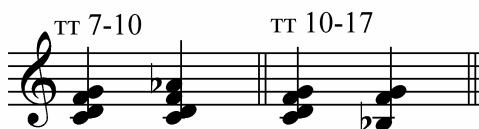
Органичното единство на двете музикални системи се проявява много силно и на ниво многогласно осмисляне на мелодията, което се осъществява изцяло с бурдонна и бурдонно-остинатна техника. Оригиналните авторски идеи намират израз в отношението между монодийното мелодично развитие и бурдонирация акомпаниращ слой. Между компонентите на музикалната тъкан откриваме самобитни Неновски връзки, без които не може да се вникне в логиката на композицията. Характерно за Ненов е, че даден елемент от музикалната тъкан сам по себе си изразява едно, но в контекста на композицията той функционира, подчинен на логиката на друг елемент, т.е. придобива своето тълкуване „видян” през призмата на друг елемент. Тази специфична самобитна Неновска двойственост е своего рода интелектуално предизвикателство, което се потвърждава и от самия него: „Моите неща харесват при първия път, но се разбират на десетия” (Ненов, Д., До Константин..., с. 135). Може би именно чрез тази интелектуална игра се реализира симбиозата на различните музикални системи, която довежда до органичността на Неновското музикално съзнание?

Още в самото начало на пиесата възниква въпросът за отсъствието на мелодическата тоника на темата (ла) при нейното многогласно осмисляне. Тонът ла в мелодията е недвусмислено заявен като основен опорен тон:

представлява финален тон и на двете фрази, с най-голяма честота на употреба, ритмически отделен от останалите тонове като дълга нотна стойност, подчертан с акцент. Но той не влиза в състава на квартовия акорд, който е основа на ритмически фигурирания четиригласен оргелпункт (тт 1–6). Звуквисочинната организация на пиесата се очертава едва когато компонентите на музикалната тъкан се видят в тяхната органична драматургично-обусловена зависимост: мелодийното развитие в пиесата се основава на последователно провеждане на основното мелодическо ядро първо в горния, а след това в долния тетраход на дорийски лад от ре, а многогласното осмисляне на мелодията става чрез вертикализиране на типичните за фолклора ладово-опорни степени на същия този лад: VII – I – III – IV.

Но с това не свършват предизвикателствата на Ненов. Силното присъствие на подтоничния тон във вертикала (поставянето му като основен тон на квартовия акорд) „отключва” в хармоничното развитие на пиесата друго много интересно явление. По силата на акустическото предимство квартовият акорд поема функцията на най-ниския тон⁸. Конкретно в пиесата това е тонът до, който „отключва” чуване за C dur. На тази основа акомпаниращият слой във второто полуизречение се оформя като бурдониращо остинато, изградено върху перманентното съпоставяне на T и S_{II}N (тт 7–10) и T °D (тт 10–17) (вж. Пр. 9):

Пример 9



Следствие на това двата пласта, мелодията и акомпаниращ, образуват битонален комплекс, съответно съчетавайки ре дорийски в мелодията и C dur (мелодичен вид) в акомпанимента.

Тази логика продължава и в хармоничния план на втория дял на пиесата. Бурдониращият пласт в първото полуизречение (тт 18–28) е изграден посредством хармоническа фигурация на основния за пиесата квартов акорд (c-d-f-g) чрез поставяне на различни степени на този акорд в най-ниския глас. Същевременно, в хармоническо отношение на втори план (в условията на C dur) се създава чуване за S-ово звучене на първата фраза (тт 18–23) и тоническо във втората фраза (тт 23–26)⁹, а поставянето на тона сол (V степен)

в основата на акомпаниращото остинато във второто полуизречение на втория дял (тт 29–41) се възприема като Д оргелпункт, предшествващ заключителната каденца на пиесата. Съвпадането на промяната на хармоническото положение на основния квартов акорд със структурното членение на пиесата е сериозно основание за тълкуването му като формообразуващ акорд.

В пиесата намира възплъщение типична за българските народни танци характеристика – постепенно забързване на темпото¹⁰. Тази логика откриваме в последователността на словесните темпови ремарки в нотния текст на пиесата. Основното темпо е *Allegro moderato*. Пет такта преди края на първия дял Ненов отбелязва *росо а росо accel*. Във втория дял се възстановява темпото, но с една особеност – *capriccioso* (*росо ritenuto*), след което следват в темпова прогресия: *а темпо — росо а росо accel. — molto accel.* (Забавянето на темпото в началото на втория дял на пиесата дава възможност за още по-голяма амплитуда на темповото изграждане.)

Наред с тази открита и ясна аналогия с фолклорния танц Ненов показва много фин усет за художествено превъплъщаване на тази характерна за българския народен танц черта, закодирано в метричната вариантност на двата дяла. В първия дял перманентно се редуват 4/4 алабреве и 2/4, докато вторият дял е метрически стабилен (изцяло в 2/4). В конкретния случай различната метричната организация на една и съща музика води до изостряне на артикулацията във втория дял, което създава ефект на „стрето на метрума“¹¹. Това е много фин нюанс на артикулиране, който само един музикално грамотен изпълнител може да изтъкува правилно и да пресъздаде в своето изпълнение.

В заключение можем да обобщим, че тази кратка и семпла от гледна точка на фактура и мелодийно развитие пиеска съдържа в себе си ключови за музикалното мислене на Ненов белези на стила. На първо място нейното изграждане е образец за вариантност, подчинена и произхождаща от един мелодически първообраз – мелодийно ядро, което действа в пиесата като фолклорна формула. На второ място, но не по значимост, е органичното обвързване на принципите на строеж и развитие, характерни за западноевропейската класико-романтична и съвременна музика с тези на фолклорната музика: по отношение на структурата, на многогласното осмисляне и метричната организация на пиесата.

ПОЛИФОНИЯТА В ПИЕСИТЕ НА НЕНОВ

Въпросът за присъствието на полифонията в клавирните пиеси на Ненов е един от сериозните въпроси, изискващи задълбочено и многостранно осветляване не само от позициите на личния композиционен стил на твореца, но и в контекста на фундаменталния проблем за мястото на полифонията в творчеството на българските композитори. Тук стигаме до много сложна обусловеност между музикален фолклор (по конкретно – българска диафония), полифония и личен композиционен стил. Становището на съвременната музикална историография е, че в основата на професионалната музика стои музикалният фолклор на народите¹². Тази теза е залегнала и във цитираната по-горе статия на Ненов, в която той говори за дългия път от немската народна песен до песните на Шуберт или Шуман и до хоровете на деветата симфония (на Бетховен – б.м. БК) (вж. по-подр. Ненов, Д., За трансформацията...).

Днес, когато архаичният произход на похвати от контрастната полифония е вече доказан от съвременната музикална историография, ни се струва съвсем естествено и логично композиторите, ратуващи за изграждане на български национален стил, да се обърнат към тези похвати за многогласно осмисляне на музикалните си идеи. Но това е дълъг и нелек процес¹³, който за пореден път потвърждава тезата, че музикалната практика изпреварва музикалната теория.

Композитори като Ненов, Пипков, Кутев, Големинов показват своя афинитет към архаичните полифонични похвати¹⁴. Това е въпрос на личен избор и става белег на стила им. Силното присъствие на похвати от контрастната полифония в музикалното творчество на споменатите композитори от т.нар. второ поколение очертава една тенденция в сложния процес на търсене и многогласно осмисляне на мелодичния тематизъм. Важно е тук да отбележим, че тези творци достигат до различни полифонични похвати, техники и форми, използвани в съвременната европейска музикална практика, по свой уникален път, имащ дълбоки корени в българската народна музика. В този смисъл е и констатацията на И. Хлебаров, че някои композитори „сздават *своя тип полифония* (к.м., Б.К.), изхождайки от общите особености на тематичния материал” (Хлебаров, И., 1977, с. 155)¹⁵.

В цялостната картина на полифоничните похвати в музиката на Ненов похватите от народното многогласие, предшествали в историческия си път собствено полифоничните средства, заемат съществено място. Мелодичният език на Ненов, дълбоко проникнат от фолклорните принципи на мело- и

ладообразуване, естествено води композитора при изграждане на многогласната тъкан на творбите му до използване на архаични полифонични похвати. Фактурата на клавирните му пиеси е силно полифонизирана посредством широкото използване на оргелпункт и остинато, както и на похвати с по-късен произход: контрапунктиращи гласове в съпровождащия пласт (предимно низходящо постепенно движение в басовата партия, често излагащо пълния звукоред на избрания от композитора лад (вж. „Пасторал” тт 4–11, „Песен” тт 6–12, „Приказка” тт 6–15, „Прелюд” тт 5–8) или хроматизирано движение в някои от вътрешните гласове (вж. „Пасторал” тт 16–18).

За нас от особен интерес е как полифоничните похвати и техники в клавирните пиеси на Ненов се ситуират в изграждането на композицията, в какви взаимодействия влизат с другите похвати, как идеята за архитектурното цяло се пречупва през тях и се решава във всяка една творба. Освен това, целта ни е чрез конкретните анализи да докажем, че в комплекса от полифонични похвати, използвани от композитора, именно бурдонът е водещия и, че той като „творчески принцип” прониква на всички нива в композиционната логика.

Пиесата „Пасторал” е знакова пиеса за музикалното мислене на Д. Ненов и по отношение на използваните полифонични похвати. Той превъплъщава образ на умиротворение и покой в клавирна фактура, богато наситена с типичните за него бурдон, остинато и дълга постепенна низходяща линия в най-ниския фактурен глас. С много пестеливи средства Ненов постига забележителен художествен ефект, пораждащ известна изобразителност, асоциираща с представи за природата. В началото на пиесата, в най-ниския глас на хорално организирания акомпаниращ слой, композиторът вплита оргелпункт, който плавно прелива (от т 5) в постепенно низходящо движение (тт 5–12). Известно ритмическо и хармоническо оживление внася хроматичното движение във вътрешния глас (тт 16–18), което можем да тълкуваме като вариант на предшестващото низходящо секундово движение в баса. Още по-силно е присъствието на полифонични похвати във втория дял на пиесата, където и двата фактурни пласта – високият (хорален) и ниският (остинатен) са на бурдонна основа (в основата и на двата пласта лежи бурдониращ глас). Казаното потвърждава тезата ни, че най-широко застъпеният полифоничен похват (под формата на оргелпункт и на бурдониращо остинато) е бурдонът. Ненов създава картина на покой посредством изброените полифонични похвати, поставени в условията на ясно очертана пластова фактура. Тази картина, при отсъствие на хармоническа

перспектива като двигател на развитието, оживява от вплитането в общото дорийско звучене на ладово характерни степени, оформящи ярки цветни петна: миксолидийска VI степен (т 6), ниска V степен (т 11), фригийска II степен (т 13), лидийска кварта (т 25); мажорно ладово наклонение в края и на трите дяла.

Дълбокият смисъл на употребата на бурдонна техника в клавирната музика на Ненов става явен когато тя се види през призмата на драматургичното изграждане на творбата. Показателна в това отношение е пиесата „Прелюд“. Цялата пиеса протича върху стабилен бурдонен пласт (в ниския регистър) със собствена драматургия, който влиза в интересни взаимоотношения с останалите фактурни пластове. При експонирането на темата (тт 1–8) бурдонният пласт функционира като оргелпункт върху тоническата квинта (I–V степен), който звучи в симетрична последователност през такт. На тази основа се съпоставят контрапунктично главната тема на пиесата и самостоятелен мелодичен глас, позициониран като вътрешен фактурен глас (този въпрос бе подробно разгледан в раздела „Особености на музикалния тематизъм“). В следващото явяване на темата (тт 9–17) Ненов запазва бурдонирация пласт непроменен, но самата тема прозвучава в E dur, с което се създава ярък битонален комплекс. Тоналното равновесие се възстановява с третото встъпване на темата (тт 17–32). Тук в синхрон с общото динамизиране на развитието, от т 21 оргелпунктът се сгъстява (вертикализира се и вече звучи във всеки такт), а в тт 29–32 преминава в октавово фигуриран D оргелпункт, участвайки активно в оформянето на прехода към последното тематично провеждане. В заключителното провеждане на темата (тт 33–39) настъпват най-съществените и най-интересните модификации в бурдонния пласт. Тук той се разслоява на два фактурни пласта – нисък (озвучаващ тоновете на тоническото тризвучие в басовия регистър) и висок (върху мелизматично и регистрово обиграната V степен). При заключителното провеждане на темата Ненов отстранява контрапунктичния глас, но запазва трипластовата фактура именно чрез разслояването на бурдонния пласт. Така кулминационното изграждане, постигнато чрез мощно динамизиране на развитието, на практика в значителна степен се основава на *динамизирането на бурдонния пласт*, което се осъществява посредством максимално разширяване на регистровия обхват (C – g₄) и постигане на звукова мощ (присъща на симфоничното изграждане), посредством тоново, регистрово и мелизматично уплътняване на двата бурдонни пласта.

В много интересни взаимоотношения влиза бурдонът с останалите фактурни гласове в Кодата на пиесата „Приказка”. В началото на Кодата (тт 31–35) върху лежащ оргелпункт се надграждат полифонично три силно индивидуализирани фактурни гласа, всеки, от които е натоварен със своя самостоятелна функция. В най-високия глас се излага част от темата от първия дял. Тя звучи едновременно с контрапунктиращ глас, носител на остинатния четвъртинов ритъм, и с друг самостоятелен глас в дълги нотни стойности, в който Ненов реализира идеята си за вариантното третиране на втора степен¹⁶. От такт 36 вътрешните контрапунктиращи гласове последователно прекратяват своето съществуване, а тяхната функция се поема от бурдонирания глас. Лежачият оргелпункт преминава в ритмизиран, с което поема остинатния четвъртинов ритъм от спрелия своето движение контрапунктичен глас. А от такт 38 оргелпунктът прелива в двугласен секундов ритмизиран оргелпункт, резюмиращ идеята за вариантното третиране на втора степен. Следователно оргелпунктът в тази пиеса е не само „исова база” (по думите на самия Ненов, вж. Ненов, Д. Народни песни..., с. 57) на архитектурното цяло, но и *формообразуващ компонент с много силни резюмиращи функции*.

В разгледаните пиеси „Прелюд” и „Приказка” бурдонът поема водещи функции в музикалното развитие. Това е свидетелство за изключително широко и същевременно оригинално третиране на бурдонната техника, в основата, на което е единството, монолитността на пиесите като архитектурно цяло. Същевременно това е неоспоримо доказателство за дълбоко, проникновено, със средствата на съвременното музикално развитие претворяване на „бурдонността като творчески принцип”, както Св. Абрашева определя иманентния характер на българската диафония (цит. съч, с. 19).

В пиесите на Ненов тясно свързана с бурдонната техника е остинатната техника. Тя или е изцяло на бурдонна основа, т. е. в съчетание с оргелпункт се използва за образуване на единен фактурен пласт (вж. втория дял на пиесата „Пасторал”) или в началото е на бурдонна основа, а в последствие прелива в хармонично движение (вж. пиесите „Песен”, „Приказка” и „Танц”). В този смисъл можем да разглеждаме остинатото при Ненов като усложнена форма на бурдонната техника.

Изцяло с бурдонна и бурдонно-остинатна техника е изградена пиесата „Танц”. Оригиначните авторски идеи намират израз в отношението между монодийното мелодично развитие и бурдонирания акомпаниращ слой (този въпрос бе подробно разгледан във връзка с многогласната реализация

на мелодията в пиесата „Танц” в раздела „Специфика на архитектурното изграждане”), което е ярък нагледен пример за симбиозата между фолклорните традиции и съвременното звучене. Двете субстанции: фолклор и съвременност тук са заявени със свои знакови белези – съответно: бурдонен съпровод и битонално съчетаване на фактурни пластове.

Присъствието на изброените по-горе полифонични похвати е в пълен синхрон със силно изразеното линейно мислене на композитора. В неговите творби както самостоятелните мелодически линии, така и фактурните пластове са графично очертани. Тяхната дължина и ситуиране в контекста на съпровождащите ги фактурни гласове (пластове) гарантират и зрителното и слуховото им възприятие.

Остинатото при Ненов действа на различни композиционни равнища: като фактурен елемент и като принцип на изграждане на музикалната структура. На остинатен принцип е изградена пиесата „Песен”, която в определен смисъл се доближава до кантус-фирмусната техника на изграждане. По повод възраждането на тази техника Н. Кръстева пише, че: „Този тип драматургия е типично ренесансова, но бива спонтанно открита през 30-те години в българската хорова музика (преди всичко в хоровата музика на Пипков) (Кръстева, Н., 2002, Т. I, с. 101)¹⁷. В пиесата на Ненов темата (кантус-фирмусът) се провежда цялостно пет пъти (вж. Схема № 1 в раздела „Специфика на архитектурното изграждане”). След експонирането ѝ в най-ниския (басовия) глас музикалното развитие продължава на основата на провеждания на кантус-фирмуса изключително като сопрано остинато.

В пиесата на втори план се очертава триделна структура. Първите две провеждания на темата оформят експозиционния дял. Първоначално темата се излага заедно със своето противосложение, което е във вид на остинатен бурдониращ пласт, оформен в хоморитмично движение в четвъртини. При следващото тематично провеждане (тт 5–9) към тях се прибавя, като второ противосложение, друг типичен за Ненов полифоничен похват – постепенно низходящо движение, образуващо дълга мелодическа линия в басовата партия. Четвъртиновото остинато и постепенното низходящо движение в баса съпътстват темата, с малки изключения, до края на пиесата. Третото провеждане на темата (тт 9–13) бележи началото на условно назования развиващ дял. Тук тя се пренася в дорийски лад от ла. Следва двутактов преход към четвъртото тематично провеждане (тт 13–14). От този момент развитието получава мощен динамичен тласък. Развитието на пиесата се динамизира чрез трансформация на основните структурни елементи (тема,

остинатен акомпаниращ пласт и постепенно низходящо движение в най-ниския фактурен глас), чрез мащабно разширяване на регистровия обхват и чрез фактурно уплътняване и функционално усложняване на вертикала. Четвъртото тематично провеждане (тт 15–18) играе роля на мощен подстъп към кулминационната зона. Разширява се теситурният обхват посредством добавяне на нов фактурен пласт като оргелпункт в най-ниския регистър. Остинатното движение в четвъртини се слива с многосъставни вертикални комплекси, осъществяващи сложно функционално развитие. Дългите мелодически линии в басовата партия, образувани от постепенно низходящо движение, също се подчиняват на четвъртиновото хоморитмично движение (тт 13–14 и 15–16). Самата кулминационна зона е изградена посредством сложен възел от полифонични похвати. За целта Ненов преинтонира част от кантус-фирмуса чрез изместване началото на темата на силен метричен момент и съкращаване нотната стойност на вътрешен тон. Така оформеният тематичен мотив (т 19), с ефект на контрагентна имитация и с момент на диминуция, се провежда имитационно в условно назованите сопранова, тенорова и басова партии. Четирикратното провеждане само на началните интонации на темата създава ефект на стрето.

Еднотактов преход отвежда към последното, заключително провеждане на кантус-фирмуса, което е с репризни функции (тт 24–27). Като реминисценция от бурните музикални процеси се възприема четиритактовата Coda (тт 28–31), в която за последен път прозвучават интонации от темата.

Изложените по-горе размисли върху пиеси от късното клавирно творчество на Димитър Ненов осветляват всяка от пиесите му като един малък бисер, сътворен от находчивостта, въображението и неизчерпаемата инвенция на композиторската музикална мисъл. Сами по себе си ценни и неповторими като творческо хрумване и музикална реализация пиесите същевременно са възплъщение на стабилните черти на индивидуалния музикален стил на композитора. Те не са просто репертоар в съкровищницата на българската клавирна миниатюра. Те са „енциклопедии“, от които може да се научи много както за утвърдените в европейската практика принципи на музикалното развитие, така и за типично българското в това музикално развитие.

БЕЛЕЖКИ

¹ Специално внимание заслужават симетричноладовите творчески търсения на композитора (ладът тон-полутон). Този проблем е широко изследван от Н. Градев в студиите му: „... *И търсене на новото, неказано дотогава*”. Част I. „Към изработването на хармонико-структурен метод за изследване творческото мислене на Димитър Ненов” (Градев, Н., 2000/1, 99–126), „Симетричноладовото музикално мислене – емблема на творческите разбирания на Димитър Ненов за „търсене на новото, неказано дотогава” (Градев, Н., 2002, 48–67), „Симетричноладовото музикално мислене на Димитър Ненов в Етюд за пиано № 1... *И търсене на новото, неказано дотогава*”. Част I. (Градев, Н., 2008/1, 39–61).

² Статията не е озаглавена от автора.

³ Ненов пише студията когато е музикален уредник в Радио. София (1935–1937г.).

⁴ В материала се разглежда първата от двете едноименни пиеси „Танц”, публикувани в сб. „Български клавирни миниатюри” I ч., съст. Т. Кювлиев. С., 1982 – написана в дорийски лад от ре.

⁵ В случая се визира многогласното експониране на темата.

⁶ Вътрешното членене на темата сме очертали във вид на „дъхове”.

⁷ Всеки от дяловете представлява период от две полуизречения. Първото полуизречение се състои от две тритактови фрази – темата на пиесата (подробно разгледана в раздела „Особености на музикалния тематизъм”), а всяка от фразите представлява двукратно изложеното основно мелодийно ядро (вж. Пр. 3а). Второто полуизречение също се състои от две фрази. В първата фраза (тт 7–10) основното мелодийно ядро се пренася квинта надолу, а във втората (тт 10–17) се обиграва неговата мелодическа каденца (ми-до-ре): огледално, чрез транспониране и чрез многократни повторения.

⁸ Квартовите акорди са полифункционални. Според Асен Карастоянов те са многоосновни. Вж. Мелодически и хармонически основи на българската народна песен. С., 1950.

⁹ Това чуване се създава от поставянето в баса на IV, а по-късно на I степен на всяко силно тактово време.

¹⁰ Изпълнението на народни танци следва една устойчива схема: обикновено хорото започва в умерено или умерено-бързо темпо. Постепенно темпото се ускорява, като кулминацията на танца се изтегля в самия край, където темпото достига някакви пределни стойности.

¹¹ При 4/4 алабреве третото време е слабо време (това е II време в размер 2/2). Аналогичните моменти в размер 2/4 стават силни времена (т.е. I време). В конкретния случай 4/4 алабреве подава по-силна артикулация на всеки пети акорд, а 2/4 – на всеки трети.

¹² В своя труд „Български народен двуглас” Св. Абрашева излага тезата за произхода на професионалното средновековно многогласие от народната практика: „Сега се възприема становището, че многогласната техника е проникнала в средновековната професионална практика под влияние на народното многогласие, а в последствие, вече на професионална основа се осъществява по-нататъшното развитие, достигащо до съвременните сложни принципи на вертикална организация” (Св. Абрашева, 1974, с. 8).

¹³ Процесът на търсене на средства за многогласно осмисляне на мелодическия тематизъм преминава през творчеството на цяло едно поколение, за да кристализира в музиката на композиторите от т. нар. второ поколение. Н. Кръстева отбелязва, че: „Първите български композитори напипват в творчеството си важни принципи на съответствие между фолклорния материал и методите за изграждане на формата като например антифонът..., а също така имитацията, остинатно-каноническите форми (безкрайният канон), каноничната секвенция и т. н.” (Кръстева, Н., 2002, Том I, с. 88). Същевременно тя отчита факта, че: „В редица случаи в творчеството на основоположниците полифоничната форма се оказва недостатъчно убедителна или не е доведена до край...” (цит. съч., с. 88).

¹⁴ Разглеждайки важната роля на полифонията при характеристика на индивидуалните стилове на българските композитори Н. Кръстева отбелязва: „Влиянието на лаконичността и затворената периодична структура на народните монодични образци тласка Кутев и Големинов към архаичните полифонични похвати” (цит. съч., с. 87), а по повод музиката на Пипков пише: „На първо място прави впечатление принципният отказ от романтичните модификации на традиционните полифонични форми и обръщане поглед към по-архаичните похвати...” (цит. съч., с. 124). Като изследва хоровото творчество на Л. Пипков тя регистрира много силно присъствие на похвати от контрастната полифония: „съчетанието на определените полифонични средства... в съответствие с избрания тип мелодичен тематизъм (цитиран или съчинен във фолклорен дух - б.м. Б. К.) може да обясни интересът на Пипков ... към формите на **остинатото, сложния контрапункт, бурдонната техника, паралелизъмът** (цит. съч., с. 126). Тези изводи са валидни и за клавирните пиеси на Л. Пипков (вж. Караиванова, Б., 2008).

¹⁵ В случая той визира „Симфонични вариации върху тема от Добри Христов” на М. Големинов, където „може да се открие използването на паралелни секунди и други „забранени” похвати в полифонията, което произтича от самата същност на звуковисочинната организация на мелодиката” (Хлебаров, И., 1977, с. 155).

¹⁶ В мелодията звучи натурална втора степен — си (т 31), а във вътрешния глас, при това достатъчно дълго време – втора ниска степен – си бемол (тт 33–34). Напомняме за тенденциозното избягването на втора степен при многогласното осмисляне на темата в първия дял.

¹⁷ Н. Крънстева изследва задълбочено проявленията на кантус-фирмусната техника в хоровото творчество на Пипков. По този повод пише, че: „Наличието на тази техника у Пипков свидетелства... за острото усещане за актуалността на архаичната форма, в която може да бъде изграден фолклорният кантус-фирмус (цит. съч., с. 131). Кантус-фирмусна техника Пипков използва и в редица свои клавирни творби. В свое изследване за „Хармонията на Любомир Пипков” М. Булева разглежда хоровите и клавирните творби на Пипков, изградени с този тип техника, като: „музикални структури, разгърнати... чрез вариационност на остинатен принцип” (Булева, М, Хармонията..., 2004/4, с. 19).

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Абрашева, С.* Български народен двуглас. С., 1974.
2. *Аврамов, Е.* Характерни черти в хармоничния стил на Димитър Ненов. – В: Димитър Ненов, Съст. Л. Николов. С., 1989, 50–105.
3. *Булева, М.* Хармонията на Любомир Пипков. – В: Българско музикознание, 2004, № 4, 3–50.
4. *Градев, Н.* ... И търсене на новото, неказано дотогава”, Част I. Към изработването на хармонико-структурен метод за изследване на творческото мислене на Димитър Ненов. – В: Българско музикознание, 2000, кн. 1, 99–127.
5. *Градев, Н.* Симетричноладовото музикално мислене на Димитър Ненов – емблема на творческите разбирания на Димитър Ненов за „търсене на новото, неказано дотогава”. – В: „Музикални предизвикателства от началото на XX век. Бела Барток, Джордж Енеску, Димитър Ненов”. С., 2002, 48–67.
6. *Градев, Н.* Симетричноладовото музикално мислене на Димитър Ненов в Етод за пиано № 1 „... И търсене на новото, неказано дотогава”, Част I. – В: Българско музикознание, 2008, № 1, 39–61.
7. *Димитър Ненов.* Спомени и материали, съст. Л. Николов. С., 1969.
8. *Димитър Ненов,* съст. Л. Николов. С., 1989.
9. *Караиванова, Б.* Полифонични похвати в късното клавирно творчество на Любомир Пипков. – В: Педагогически алманах, 2008.
10. *Крачева, Л., Бела Барток, Джордж Енеску, Димитър Ненов.* – аспекти на националното. – В: Музикални предизвикателства от началото на XX век. Бела Барток, Джордж Енеску, Димитър Ненов. С., 2002, 5–12.
11. *Кръстева, Н.* Музикално-теоретични изследвания. Том I. С., 2002.
12. *Найденова, Г., Драгомир Йосифов.* Димитър Ненов непрестанно говори за трансценденталност... (интервю с проф. Л. Николов). – В: Българско музикознание, 2000, № 1, 127–147.

13. *Ненов, Д.* Неадресирано. – В: Димитър Ненов. Спомени и материали. Съст. Л. Николов. С., 1969, 142–145.
14. *Ненов, Д.* Положението на българският музикант (творец и артист). – В: Димитър Ненов. Спомени и материали. Съст. Л. Николов. С., 1969, 238–244.
15. *Ненов, Д.* До Константин Зидаров. – В: Димитър Ненов. Спомени и материали. Съст. Л. Николов. С., 1969, 120–136.
16. *Ненов, Д.* До д-р Науман. – В: Димитър Ненов. Спомени и материали. Съст. Л. Николов. С., 1969, 113–119.
17. *Ненов, Д.* За трансформацията на народната песен. – В: Българско музикознание, 2000, № 1, 41–43.
18. *Ненов, Д.* Народни песни за глас и малък оркестър. – В: Българско музикознание, 2000, № 1, 45–65.
19. *Стоянов, П.* Хармоничният език на Димитър Ненов. – В: Димитър Ненов. Спомени и материали. Съст. Л. Николов. С., 1969, 35–60.
20. *Стоянов, П.* Проблеми на формата в инструменталното творчество на Димитър Ненов. – В: Димитър Ненов, Съст. Л. Николов. С., 1989, 17–44.
21. *Стоянов, П.* Музикален анализ. Учебник за студентите от българската държавна консерватория. С., 1969.
22. *Хлебаров, И.* Симфонизмът на българските композитори от второто поколение. С., 1977.

КЛАВИРНИТЕ МИНИАТЮРИ НА ДИМИТЪР НЕНОВ КАТО ПРОЕКЦИЯ НА СТИЛА МУ

БИНКА КАРАИВАНОВА

Резюме

Материалът разкрива същностни черти на индивидуалния компози-торски стил на Димитър Ненов на основата на анализ на представителни кла-вирни пиеси. Изведени са принципни положения в музикалното мислене на композитора по проблеми на тематизма, музикалната структура и полифо-ничната техника на твореца.

DIMITAR NENOV'S PIANO MINIATURES
AS A REFLECTION OF HIS STYLE

BINKA KARAIVANOVA

Summary

The present paper focuses on some essential characteristics of Dimitar Nenov's individual composer's style on a basis of analysis of his representative piano pieces. The author outlines several general principles of this composer's musical thinking related to problems like thematic variety, musical structure and polyphonic techniques.