



**НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ „ПРОФ. ПАНЧО
ВЛАДИГЕРОВ“
ВОКАЛЕН ФАКУЛТЕТ
КАТЕДРА „КЛАСИЧЕСКО ПЕЕНЕ“**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд
за присъждане на образователната и научна степен „ДОКТОР“
в научно направление 8.3. *Музикално и танцово изкуство*
/художественотворческа докторантура/

Тема на дисертационния труд:
***Соловата песен в творчеството на Тодор Попов –
ансамблов-изпълнителска проблематика
и основи на интерпретацията***

Докторант: Александра Стоянова Дичева

Научен ръководител: проф. д-р Боряна Ламбрева

София, 2025

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на заседание на катедра „Класическо пеене“ – Вокален факултет, състояло се на 18.06. 2025 г.

Разработката се състои от 191 страници. Съдържа увод, четири глави, заключение с приноси, четири приложения, библиография с цитираната литература и справки. Библиографията включва 52 източника, от които 45 на кирилица и 7 на латиница. Приложени са справки за: художественотворческа и звукозаписна дейност, обвързана с темата на дисертационния труд, друга художественотворческа и звукозаписна дейност към момента на вътрешна защита и публикации по темата на дисертационния труд.

СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

УВОД

За личната мотивация при избора на конкретната тема/ 4

Обект, предмет и цели на изследването/ 8

За структурата на текста/ 13

ПЪРВА ГЛАВА: ВМЕСТО БИОГРАФИЯ

1. 1. Ранни години и музикално образование/ 16

1. 2. Композиторът-песенник. Хоровата песен/ 18

1. 3. Симфоничната и инструменталната музика/ 21

ВТОРА ГЛАВА: СОЛОВАТА ПЕСЕН

2. 1. В контекста на лирико-романтичната стилистика/ 24

2. 2. Ранните песни – извеждане на основни характеристики/ 26

2. 2. 1. Соловата песен „Пред пролет“/ 26

2. 2. 2. За симфоничното мислене в ранната солова песен/ 37

2. 2. 3. За оркестровия подход към клавиричната партия/ 42

2. 3. Отражение на хоровия звукопис в соловата песен/ 51

2. 4. Мотивът на люлката/ 54

2. 5. Низходящият секундов ход/ 57

2. 6. Късните песни – извеждане на основни характеристики / 60

2. 6. 1. Соловата песен „Униение“/ 63

ТРЕТА ГЛАВА: ПОЕЗИЯТА

3. 1. Поетите/ 77

3. 2. Поетическият текст като основа на интерпретацията – вникване в литературната образност като ключ към музикалното изразяване/ 83

3. 3. Тодор-Поповите лирически герои и техният универсум/ 84

3. 3. 1. Природата/ 86

3. 3. 2. Самотата/ 89

3. 3. 3. Смъртта/ 91

3. 3. 4. Сънят/ 96

3. 4. За изкуството, свързано с преживяното/ 100

ЧЕТВЪРТА ГЛАВА: АНАЛИЗИ

4. 1. Соловата песен „Сън“/ 105

4. 2. Вокален цикъл „Край пътя“/ 128

4. 2. 1. Соловата песен „Край пътя“/ 128

4. 2. 2. Соловата песен „Остани“/ 141

4. 2. 3. Соловата песен „Успокойте душата ми“/ 150

ЗАКЛЮЧЕНИЕ И ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД / 164

ПРИЛОЖЕНИЕ 1/ 168

ПРИЛОЖЕНИЕ 2/ 175

ПРИЛОЖЕНИЕ 3/ 176

ПРИЛОЖЕНИЕ 4/ 181

БИБЛИОГРАФИЯ/ 182

ХУДОЖЕСТВЕНОТВОРЧЕСКА И ЗВУКОЗАПИСНА ДЕЙНОСТ, ОБВЪРЗАНА С ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД/ 186

ДРУГА ХУДОЖЕСТВЕНОТВОРЧЕСКА И ЗВУКОЗАПИСНА ДЕЙНОСТ КЪМ МОМЕНТА НА ВЪТРЕШНА ЗАЩИТА/ 187

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД/ 191

УВОД

За личната мотивация при избора на конкретната тема

Моят първи досег до солова песен на Тодор Попов се случи по повод участието ми в академичен конкурс по камерно пеене през 2019 година, когато все още бях студент по пиано в магистърски курс в класа на проф. д-р Борислава Танева. Участвах в конкурса в камерна двойка заедно със студентката по класическо пеене Яна Кочева (мецосопран) от класа по камерно пеене на проф. д-р Боряна Ламбрева. В репертоара за конкурса една от песните беше „Самотност“ на Тодор Попов и още тогава бях заинтригувана от музиката и проявих интерес да се запозная с други негови песни. След успешно завършилия конкурс и присъдената първа награда на нашата камерна двойка, разучих още няколко песни на Тодор Попов, сред които „Успокойте душата ми“ и „Реквием“ (и двете тогава в ръкопис). На този ранен етап от срещата ми с неговите песни разбрах, че съществена част от песните са в ръкопис, което доста затрудняваше разучаването им. Впоследствие изявих желанието си да продължа своето обучение като докторант по камерно пеене, но тогава не съществуваше такава възможност за пианистите. След магистратурата по пиано завърших специализация по камерно пеене при проф. Ламбрева и през 2022 г. издържах успешно изпит за редовна докторантура в новооткритата специалност за пианисти „Камерно пеене-пиано“. Желанието ми да изследвам камерно-вокалното творчество на Тодор Попов дотогава се беше затвърдило и изборът ми на тема беше очевиден и естествен.

Първата цел, която си зададох тогава, бе да открия и събера ноти на всички налични солови песни. Многократно посещавани от мен бяха редица институции и библиотеки – в Съюза на българските композитори например намерих ръкописа на цикъл „Многоликата“ от седем песни за сопран и пиано, един от ключовите моменти в зараждането на идеята ми за издаването на нотен сборник. Най-голям принос за събирането на всички съществуващи песни на Тодор Попов имаше съдействието на редица музиканти, работили с композитора, които пазят в своите лични архиви ръкописи на негови песни, неналични по библиотеките и институциите – сред тях проф. д.изк. Филип Павлов, проф. Павел Герджиков, проф. д-р Благовеста Константинова, проф. д-р Галя Апостолова, Димитър Станчев, Олга Динова, Огняна Соколова и др. От голяма помощ беше посещението ми в Българското национално радио, където със съдействието на доц. д-р Георги Еленков изслушах наличните записи от Златния фонд на магнетофонни ленти и дискове. Така получих информация за вокалния цикъл „Три песни за отвъдното“ за бас и оркестър в изпълнение на Димитър Станчев. Впоследствие намерих ръкописа за глас и пиано, предоставен от личния архив на проф. Благовеста Константинова. В допълнение, добих представа кои от песните нямат все още запис за Фонда.

До 2023 г. вече бях събрала голямо количество ръкописи и естественото продължение на моето начинание се изрази в идеята за издаването на първото пълно нотно издание със солови песни на Тодор Попов. Кандидатствах по проект за НХТД (подкрепен от катедра „Класическо пеене“ на НМА „Проф. Панчо Владигеров“) като инициатор, създател и организатор, ангажирах екипа по подготовката на нотния сборник, отговорник по всички логистични процеси и част от редакторския екип. В края на 2023 г. излезе от печат „Тодор Попов. Солови песни за глас и пиано, том I“. В редакторския екип са също проф. д-р Филип Павлов и проф. д-р Боряна Ламбрева. В сборника са издадени 15 песни, като за 14 от тях това е първо издание.

След издаването на сборника следващата естествена стъпка бе представянето на тези песни. Създадох музикално-поетичния спектакъл „Диалогът със самотата“ с песните на Тодор Попов и поезията, която ги е вдъхновила. Премиерата му беше през март 2024 г. в голямата зала на НМА. Репертоарно концертът представи 12 солови песни от Тодор Попов, както и аранжимент на неговата хорова песен „Есенно настроение“ за четирима солисти и пиано, създаден от Петър Димов специално за целите на събитието. Участваха певците Гергана Георгиева (сопран), Михаил Михайлов (тенор), Анна Янкова (мецосопран) и Георги Бейков (бас). Музикално-поетичният спектакъл „Диалогът със самотата“ бе подкрепен по проект за НХТД и включи осъществяването на студийни записи на песните от проф. д-р Кремена Ангелова.

След успешната премиера „Диалогът със самотата“ бе представен в рамките на ФОБИ на Държавна опера – Стара Загора през ноември 2024 г. Последваха записи за фонда на БНР през януари 2025 г. на 16 солови песни на Тодор Попов, с което успяхме да попълним някои съществени липси в музикалния архив на радиото. В началото на февруари 2025 г. осъществихме и поредица от три спектакъла „Диалогът със самотата“ в гр. Габрово, гр. Дряново и гр. Ямбол, подкрепени от Национален фонд „Култура“ по програма „Разпространение“. Събитието в гр. Дряново (родното място на Тодор Попов) се състоя на 2 февруари, с което отбелязахме 25 години от кончината на композитора.

През последните години от своя художественотворчески и научноизследователски път аз се посветих на този репертоар в желанието си да го обхвана от най-различни страни. Запознава съм се из основи с това творчество и като откривател, и като изпълнител, както и през погледа на певците, с които сме музицирали. Имали сме множество дискусии и задълбочени търсения в старанието си да ги разберем, да вникнем в дълбочина за целите на своята интерпретация. Тази музика за нас се превърна в кауза – да я доближим до повече хора, да направим слушането и изпълнението ѝ по-

достъпно. Всеки от нас намери себе си в песните – в лирическите герои и тяхната история – те станаха повод за философски разговори, прозрения, вдъхновение, размисъл. Това аргументира **първата от двете опорни точки** в настоящото изследване – моят личен опит с този репертоар.

Обект, предмет и цели на изследването

Разсъжденията във връзка със стилистиката в ранните и късни солови песни стъпват на текстовете за хоровата песен. Не би било реалистично и обосновано те да бъдат разглеждани изолирано от хоровото му творчество, имайки предвид ролята на песента въобще в цялостния творчески път на Тодор Попов, както и предвид свързаността между неговите хорови и солови песни (композиторът многократно преработва хорови песни като солови и обратно). Това аргументира и **втората опорна точка** в настоящото изследване – вече изведените наблюдения във връзка със стилистиката в хоровата песен на композитора в публикации, посветени на творчеството му. Както отбелязва Генчо Гайтанджиев в своята статия „Сред песните на Тодор Попов“: Бидейки водеща фигура в обществения живот и поради челното място, което заема благодарение на хоровото си дело, *осезаемо специфичният облик на неговите песни*¹ е обект на множество статии и публикации от доказали се автори в сферата на музикологията и музикалната публицистика като Венелин Кръстев, Маня Попова и др. Неговият музикален език, изразните средства и отличителните черти се коментират неминуемо и почти ексклузивно по повод хоровата му песен. Мнението, че композиторът *до голяма степен движи интонационните и стилови проблеми в жанра*², е единодушно.

В тези текстове върху хоровото творчество на Тодор Попов соловата песен никъде не е основен обект на анализ, тя се коментира в допълнение. Още повече, че соловите песни, които се споменават, са писани до 60-те години. Те са многократно издавани и видимо са циркулирали успешно в музикалните салони, били са по-познати. Но в откритите публикации няма коментари върху соловата песен от следващите десетилетия. За първи път основен **обект** на проучване е **соловата песен** на Тодор Попов и конкретно – **късната солова песен**.

Въз основа на личните ми наблюдения върху музикалната стилистиката и избора на поетически тематизъм установих отличителни характеристики на соловата песен до 60-те години на XX век и промени в следващите десетилетия. Това аргументира тяхното разделяне на ранни и късни. В хронологичната таблица въвеждам за първи път всички налични солови песни с информация за датата на композиране и издаване, вида глас и поетическия текст (*Приложение I*). В таблицата поставям разделителна червена линия между 60-те и 70-те

¹ Гайтанджиев, Генчо. Сред песните на Тодор Попов. – В: *Българска музика*, 1969, № 1, с. 17-18.

² Пак там.

години на XX век. Тя периодизира песните на ранни и късни спрямо наблюдаваните промени в композиторския език и изразните средства, както и предпочитаните поети и литературната образност. Към таблицата са приложени пояснителни коментари с информация за посвещения на композитора в ръкописите на съответните песни, информация за наличие на хорова или оркестрова партитура и друга ценна документална информация. Таблицата е **първият опит за възможно най-точна класификация на творчеството на Тодор Попов в жанра на соловата песен**. Създадена е въз основа на откритите ноти, било то издадени или в ръкопис, от различни библиотеки в страната и лични архиви на музиканти, повечето познавали композитора и работили пряко с него. Така съставената таблица ни дава информацията за налични **46 солови песни** на Тодор Попов.

Конкретизирането на песните като ранни и късни обосновава и отделното им разглеждане във втора и четвърта глава. Анализът на песните „Пред пролет“ (която е ярък пример за типичната фактура в ранната солова песен, изведена като основна нейна характеристика и подробно проблематизирана) и „Униние“ (разгледана посредством задълбочен хармонически анализ) разкрива съпоставката между ранната и късната стилистика в камерно-вокалното творчество на Тодор Попов (втора глава). А песента „Сън“ (нейната важна и основополагаща роля е многократно коментирана в изследването) и вокалният цикъл „Край пътя“ са опит за синтез между всички основни аспекти и параметри на (и изисквания към) изпълнението и интерпретацията (четвърта глава).

Както е изведено и в заглавието, изследването има за свой **предмет** ансамбловото-изпълнителската проблематика и основите на интерпретацията и това изисква да бъде разглеждан комплексно.

От една страна, необходимо е да бъдат проблематизирани аспектите – индивидуални и ансамблови – нужни за постигане на правдиво и точно спрямо композиторската творба и заложените изисквания **изпълнение**. Това са предизвикателства, свързани с баланс, пасажна техника, пръстовка, педализация, звукоизвличане, дикция и пр. По тази линия въвеждам множество нотни примери³ с предложения за педализиране, преразпределение на ръцете и пръстовка, както и открити по емпиричен път решения във връзка с проблемите на ансамбъла.

³ Предоставените нотни примери към всеки анализ, създадени специално за дисертационното изследване на компютърен софтуер за нотопис Sibelius, също са с приносен характер:

- Песента „Униние“ е налична към момента на написване на труда единствено в ръкопис.
- Песните „Пред пролет“ и „Сън“ имат налични стари издания, които на места са избледнели и нечетливи.

Те имат за своя основна цел да улеснят визуалното възприемане на текста и дават възможност да се обозначат прегледно коментирани в анализите показатели като хармоническите функции, мотивната и микрорефренна работа.

От друга страна, предмет на изследването са музикалната форма и литературният текст, възприети като необходими фактори за преминаването от изпълнение към **интерпретация**.

- **Формата** като основно средство за асимилиране на музикалната тъкан от **пианиста** и негов водещ ориентир към драматургическия подход (динамиката форма-интерпретация).

- **Литературният текст** като основно изразно средство за **певеца** – носител на смисъла, посланието, подтекста, семантиката, атмосферата.

Въведените основни **методи** на изследване са аналитичен, компаративен и емпиричен. Ансамбलोво-изпълнителската проблематика е разгледана основно през личния опит – изведените идеи и предложения са търсени по емпиричен път. Основите на интерпретацията се коментират чрез синтез между аналитичния теоретичен подход и индивидуалната художествена интуиция.

Основната **цел** на дисертационното изследване е да достигне до многопластова представа за соловата песен на Тодор Попов – както биографично-житейска (как композиторският натюрел намира специфичен израз в жанра), така и музикалноинтерпретативна – обхващайки соловата песен от различни страни (музикологична, включително аналитична, литературно-художествена, ансамбलोво-изпълнителска). Това предполага:

- Да се позиционира жанра на соловата песен в контекста на творчеството на композитора.
- Да се въведе периодизация на ранни и късни солови песни.

Посочените цели поставят следните задачи в изследването:

- Да се събере цялото налично камерно-вокално творчество.
- Да се изведат основните характеристики на ранната и късната стилистика.
- Да се подложат на анализ две ранни и четири късни песни.
- Да се проведе интервю с пианист (проф. д.изк. Филип Павлов), работил по този репертоар пряко с композитора (*Приложение 3*).
- Да се опознае камерно-вокалното творчество в дълбочина, посредством осъществяване на множество концерти и записи.

Трудът се състои от: увод, четири основни глави с подглави, заключение с изведени приноси, библиография с цитираната литература и три приложения. *Приложение 1* е таблица, която за първи път систематизира хронологично и документално 46-те събрани солови песни на Тодор Попов. *Приложение 2* е заглавната страница от партитурата на „Прощална песен“. *Приложение 3* е интервю с проф. д.изк. Филип Павлов.

ПЪРВА ГЛАВА: ВМЕСТО БИОГРАФИЯ

Изведени са онези моменти от житейския път на композитора, считани за съществени и определящи в контекста на песенното му творчество. Обръща се внимание на невъзможността на младия Тодор Попов да се обучава професионално в ранните си години⁴. Коментира се хоровата песен като жанр с доминиращо присъствие и най-обемен творчески влог, както и песенността като водеща и в симфоничната, и в инструменталната музика на композитора.

Музиката на Тодор Попов е едно от най-забележителните явления в процесите както на интонационното, така и на жанровото развитие на българската песен през втората половина на XX век. Тенденциите, които композиторът последователно развива, са направили много от неговите песни ключови за развитието на жанра.⁵ *Творческият път и приносът, популярността и успехите на Тодор Попов са неотделими от песента. Малцина български композитори са били „по-жанрови“, по-упорити и постоянни в посока на изявите си, по-верни на избрания път – следван в различно време, с различно самочувствие, но с неизменна отговорност.*⁶

ВТОРА ГЛАВА: СОЛОВАТА ПЕСЕН

2.1. В контекста на лирико-романтичната стилистика

Две са определенията, които най-често се срещат в писаното за Тодор Попов: „композиторът-песенник“ и „лирикът“, като се изтъква връзката на музикалния му език в хоровите му песни с романтичната стилистика. Тази лирико-романтична нишка в музикалната и поетическа образност *решително се отразява върху подбора и начина на използване на елементите на музикалния език – ладотоналности (може би търсенето на омекотена, пластична звучност отправя композитора преди всичко към бемолните тоналности...), профил на мелодията, интервалови връзки, метроритъм, фактура, изпълнителски щрихи и др., съобразно с изразителните им възможности и във връзка с тяхната формообразуваща, музикално-логическа функция.*⁷ В текста е направен опит за проследяване на основните характеристики на ранните и късните солови песни на Тодор Попов с извеждане на техните отличителни черти. Към ранните песни подходът е основно през фактурата, а към късните – през хармонията.

⁴ Това е проблематизирано във втората глава по отношение на клавирия подход в песните на композитора и трудностите, които възникват от ограничените му пианистични възможности.

⁵ Рамаданова, Любомира. Нови творби. – В: *Българска музика*, 1981, № 1, с. 59.

⁶ Гайганджиев, Генчо. Сред песните..., с. 17.

⁷ Пак там.

2.2. Ранните песни – извеждане на основни характеристики

В един от малкото откъси, в които се пише конкретно за соловата песен, Венелин Кръстев коментира: *Не е трудно да се открие и в съпровода, и в развълнувания лиричен патос на такива песни като „Пролетна песен“ (т. Ас. Разцветников), „Пред пролет“ (т. Бл. Димитрова) образно-стилистическата връзка с пантеистичния възторг от красотата на природата и нейните стихии у Рахманинов*⁸. Сложна многопластова симфонична фактура, клавирна мисъл, която понякога сякаш се развива съвсем независимо от вокала, широки красиви кантитени и драматургия, която достига до максимални степени на емоционална интензивност са ярки отличителни черти на ранните песни на Тодор Попов. Сравнителният анализ най-вече на фактурата на „Пред пролет“ от Тодор Попов и „Пролетни води“ от Сергей Рахманинов показва сходства, които могат да бъдат проследени в приложените нотни примери от двете песни. Близостта на Рахманинов в песента „Пред пролет“ е присъща за ранните песни на Тодор Попов, както и за композираните до 60-те години на XX в.

2.2.1. Соловата песен „Пред пролет“

Един от върховете на ранното камерно-вокално творчество на Тодор Попов е песента „Пред пролет“ (по Блага Димитрова). Във фактурно, драматургично и тематично отношение тя много напомня на „Пролетни води“ (по Ф. Тютчев) от Рахманинов. Музикалният израз и в двете песни носи със себе си стихийност и спонтанност – генезисът на този характер е в литературния тематизъм – за пролетта и нейното обновление. Жизнената енергия на пролетта в тези произведения отразява романтичния идеал за природата като източник на емоционално и духовно възраждане, на трансформация.

Подходът на двамата композитори към клавиρνата партия е сходен. Тя е богата на бравурни фигурации, технични пасажии и акордови структури в широко разположение, които биха представлявали затруднение за някои пианисти, особено под влияние на адреналина по време на концерт. В изпълнението на тази песен многократно на сцена, както и в осъществяването на няколко студийни записа, моята цел е била безкомпромисното запазване на интегритета на нотния текст, осигурявайки си същевременно сигурност в клавиρνата партия. В нотните примери на места предлагам алтернативно разпределение на ръцете с цел улеснение на пианиста без да се компроментира нотният текст.

В драматургично отношение подходът на двамата композитори също е сходен – лавинни звукови полета натрупват експоненциално музикалното напрежение и довеждат до кулминационни зенити, граничещи с абсолютен емоционален екстаз. В ранните песни на Тодор Попов – обичайно доста

⁸ Кръстев, Венелин. Майстор на песента. – В: *Българска музика*, 1981, с. 40.

продължителни и като тактове, и като времетраене – драматургията се разгръща много мащабно. Песента „Пред пролет“ е ярък пример за този подход към смело разработване на всеки дял от песента, с размах, експресия и зрелищност. Както в „Пред пролет“, така и в „Пролетни води“, релефът на мелодическата линия и динамическото изграждане на клавирната и вокалната партия довеждат последователно до няколко върхови момента, всеки следващ теситурно по-висок, фактурно и динамически по-богат от предишния, до достигане на експанзивния същински кулминационен момент във всяка от песните.

Вокалната партия е мелодично ярка и релефна – ясно изпъква на фона на плътната инструментална тъкан. Кантилените се разгръщат широко, на вълни – те са изявени, пълнокръвни и впечатляващи с наситеността на емоционалната си изразителност. Красотата на мелодичната линия е характерна както за вокалната, така и за клавирната партия, и следва да бъде „изпята“ от изпълнителите с максимална грижа и внимание. Клавирната партия е сравнително автономна – развива се независимо от вокалната. Фактурата ѝ е многопластова и щедро алтерована, използва се целия потенциал на клавиатурата – партията се разгръща във всички нейни регистри. Сама по себе си тя носи достатъчно мелодичен и тематичен материал, присъщи на едно самостоятелно клавирно произведение.

Друго сходство в изграждането на двете песни е средният дял *Meno mosso*, който драматургически има ефекта на ретардация, умишлено забавяне на последвалия кулминационен изблик. Подобен подход в други ранни солови песни на Тодор Попов има в „Пробудна песен“ и „Южният вятър“. В случая с „Пред пролет“ той води до теситурната кулминация на песента, която не съвпада със смисловата (тя идва с финала на песента и семантично наситената дума „скръб“). В „Пролетни води“ тази ретардация отвежда песента към нейния финал.

2.2.2. За симфоничното мислене в ранната солова песен

Тодор Попов прави аранжimenti на повече от една трета от камерните си песни⁹. В по-голямата си част това са версии за глас и камерен или симфоничен оркестър (често и двете едновременно), както и за смесен хор със и без съпровод. От наличните ръкописи и събраните хронологични данни стигаме до извода, че в по-голямата си част с някои изключения тези произведения първо са композирани в жанра на камерната песен и впоследствие след няколко години композиторът предлага тяхна транскрипция за по-голям състав. От така подредената по десетилетия таблица става ясен още един съществен момент – Тодор Попов пише камерни песни през целия си творчески път – от 1943 до 1991 г. Тези две наблюдения предполагат възможността той да възприема

⁹ За които е известно, че съществуват към момента на писане на труда.

соловата песен като своя музикална лаборатория, в която разработва идеи, експериментира и развива композиторския си стил. От едната страна е камерната песен като пространство, в което се раждат и кристализират композиторски концепции. От другата е видимото влияние на симфоничното и хоровото му мислене, което рефлектира и върху камерните му произведения – това може да бъде проследено в подхода на композитора към клавирната партия, дори когато няма написана след това симфонична или хорова версия.

Проникването на елементи от по-крупните жанрове в соловата песен става източник на нейното драматизиране и разгръщане. Бурна експанзивност, ярки кулминации, усещане за мащаб и бравурност, сложна фактура, интензивни динамически амплитуди са все качества, вече изведени като присъщи за ранната солова песен на Тодор Попов, чиито генезис може да се търси в изтъкнатото симфонично мислене на композитора.

Усложняването на клавирната партия, нейното автономизиране, въвеждането на крупни прелюди, постлюди и интермедии, наподобяващи оркестрови епизоди, не са новост в българския влог от камерно-вокални произведения, а по-скоро те са продължението на опита, заложен в творчеството на композитори от първото и второто поколение като Людмила Проконова и Панчо Владигеров. Клавирният виртуозитет и дързостта в камерните песни на тези композитори до голяма степен се обуславят от техните изпълнителски възможности – известно е, че и двамата са изключителни пианисти. Случаят с Тодор Попов обаче не е такъв – историческите сведения показват, че композиторът не е имал възможността да доразвие пианистичните си умения.

Още един важен аспект заслужава споменаване именно тук – в анкетата на Маня Попова на въпроса *Няма ли нещо, за което да не са се сетили в специалните изследвания или в ежедневната преса?*, Тодор Попов отговаря: *Клавирната партия. Да, по това си личи един композитор. Мисля, че имам хубави партии на пианото в моите песни – не удобни, а красиви... Има в тях някои неща – например в соловите – „Сонет“, „Пред пролет“, „Сън“...¹⁰*. Две са причините да смятам този цитат за важен. Първата – коментарът на самия композитор, че клавирната партия е красива, но не е удобно написана – факт, с който ще се сблъска всеки пианист, посегнал към песен на Тодор Попов. Логично, обяснението е във вече изведената информация за неговите ограничени способности на пианото, които може би са го възпрепятствали да съобрази сложните фактурни решения, които е влагал в клавира, и да ги изложи в текста възможно най-интуитивно за пианистичната ръка. И втората – фактът, че клавирната партия в соловата песен на Тодор Попов не е коментирана като феномен, не е проблематизирана и анализирана. Текстът е от 1983 година, но към момента на написване на този труд той е първият и единственият, който има

¹⁰ Попова, Маня. Анкета с Тодор Попов. – В: *Българска музика*, 1983, № 5, с. 35.

за една от основните си цели именно да разсъждава върху соловата песен откъм пианистична гледна точка.

2.2.3. За оркестровия подход към клавирната партия

Една от особеностите, характеризиращи развитието на камерно-вокалния жанр в началото на XX век, е нарастващата роля на клавирната партия. Тя често придобива не само равни права с партията на певица, но дори и доминиращо значение. Клавирната партия често се отличава със задълбочена разработка, която се развива независимо и успоредно на вокалната линия. Този своеобразен контрапункт допринася за особеното изразително богатство на музиката. Ролята на пианото е ключова – не се ограничава само до създаването на общ фон за мелодията, изпълнявана от гласа или функциите на изобразително-характерния план. При Тодор Попов *в соловите му песни клавирният съпровод притежава самостоятелна драматургическа функция равностойна на солистичния глас*¹¹. Формата в ранните песни обичайно е много широко разгърната, всеки епизод е изчерпателно развит. Песни като „Южният вятър“, „Над люлката“, „Сън“, „Пред пролет“ имат подчертани наративност, експресия и разгърнатост на музикалната мисъл, характерни за баладата и оперната ария. Клавирната партия в ранните камерни песни на Тодор Попов е забележителна с плътността на музикалната си мисъл. Рядко в наличните трудове се споменава клавирната партия, но неотменно тя се свързва с бравурност, яркост, мащаб, симфонизъм. А симфоничното мислене предполага оркестров подход към клавира. Съществен момент от този подход е разбирането на ролята и характера на инструментите и техния тембър. Всеки инструмент притежава собствен тембров характер, който обогатява цялостната звукова картина на произведението по специфичен начин. Една от задачите на пианиста е да потърси начини да доближи своето звукоизвличане до тембрите на различните инструменти чрез нюансиран контрол върху тушето, педализацията, артикулацията и пр. Затова при разучаване на песни, които имат налична авторова транскрипция за глас и оркестър, е много полезно за пианиста още в началния етап да се запознае с оркестровата версия на соловата песен. Първата стъпка в усвояването на оркестровия подход е анализът на партитурата – идентифициране на текстурите, динамиките, инструменталните групи и солиращите инструменти и осмисляне на тяхната роля в общата драматургия. Например една мелодична линия може да носи тежестта на цялата щрайхова група или филигранността на един солиращ инструмент, например флейта. Този анализ служи като интерпретативна основа, която насочва решенията за това как да се моделира тонът, търсейки различни цветове и тембри, да се балансира гласоводенето, използвайки пълния динамичен диапазон на пианото и да се структурира

¹¹ Ангелова, Вълка. Поетичното слово и вътрешният свят на Тодор Попов в 12 хорови песни без съпровод. Дипломна работа. София: ДМА (без посочена година), с. 16.

фразироването в рамките на клавиричното изпълнение, така че то да носи онези естествени приливи и отливи в оркестровото „дишане“. В задълбоченото разглеждане на партитурата, за да се види кои гласове от клавиричната партия на какви инструменти са раздадени, какви динамически означения са оставени от автора, както и има ли разминаване между оркестровата и камерната версия, се крие възможността за изграждане на една по-богата клавирична звукова картина, преосмислена през симфонизма.

Освен предложения за по-удобно разпределение на гласовете в клавиричната партия, върху някои от приложените нотни примери от соловата песен „Пред пролет“ са отразени инструментите, които изпълняват дадения музикален момент в авторската оркестрова версия.

В своя труд „Мултифункционалният пианист“¹² Лукас Уонг разработва таблица – система от насоки за звукоизвличане и постигане на различни оркестрови тембри при свиренето на пиано. Така например за постигане на по-щрайхово звучене, той насочва пианиста към по-малко артикулация чрез застъпване на клавишите при свиренето легато (или „педал от пръсти“), свирене с по-прави пръсти и използване на тежестта и движението на цялата ръка. За наподобяването на арфовите пасажии е необходима бърза атака от ниско положение на пръста спрямо клавиша, без да се използва цялата тежест на ръката, а пръстите да са закръглени, за да се постигне по-отчетлива артикулация, наподобяваща тази на арфата. Следвайки тази система, при песента „Пред пролет“, макар и в клавиричната партия пасажите да са изписани по един и същи начин, чрез представата за оркестрацията и търсенето на различни тембри пасажите в различни моменти от песента могат да се разнообразят, което ще обогати цялостната звукова картина.

В пряка връзка с тембровите търсения е осмислянето на *rubato*-то като способ за фино и гъвкаво манипулиране на музикалното време в рамките на метричката структура. *Rubato*-то като изразно средство проследява естествения израз на фразировката и подчертава хармоничкото напрежение. В нотния текст *rubato*-то рядко е изписано – по-скоро е въпрос на информирана интерпретация, която съчетава стилистическите знания и приети норми и експресивните намерения на изпълнителя. В изпълнението на камерно-вокален репертоар певецът като водещ израз на мелодическата и поетическата линия има задачата да проведе свободно музикалната мисъл, фразирайки според естественото дишане и логиката на съответния език, докато пианистът му предоставя този стабилен фундамент, който да поддържа ритъма и едновременно с това кореспондира със своите мелодически провеждания на свободата на певеца и дава израз на своята собствена експресия. Изпълнението

¹² Wong, Lucas. The Multifunctional Pianist: The Recipe for Orchestral Color and Playing. – In: *Journal of Singing*. National Association of Teachers of Singing. January/February 2021, Volume 77, No. 3, p. 429-435.

на солова песен, която има и своя оркестрова транскрипция или е създадена в контекста на композиторското симфонично мислене, изисква по-комплексно отношение към *rubato*-то. Пианистът е изправен пред задачата не само да пресъздаде плътните текстури, разнообразните тонални багри и динамичния размах на оркестровата партитура, но и да преосмисли тези качества в рамките на ограниченията и възможностите на пианото за постигане на интерпретация, в която въображението и техническото майсторство се съчетават в служба на най-истинното музикалното послание. Това позволява изпълнението да бъде не само вярно на симфоничната си същност, но и автентично и въздействащо в контекста на камерното изкуство. Нужно е пианистът да възприеме концепцията за *rubato* като един многопластов, колективно координиран жест, воден от диригент, който следва естествения ход на голям и сложен „организъм“, а не само като негова индивидуална свобода и сензитивност. Този симфоничен начин на мислене създава илюзията в изпълнението за ансамбловост – обогатява колористично фактурата чрез провеждане на множество гласове, които „дишат“ независимо, но в съгласувана цялост – както и за монолитност. Употребата на *rubato* в оркестрова среда е подчинена на архитектуриката на творбата, на широкомащабното фразироване и структурния баланс. Възприемането на симфоничен подход в пианистичното изпълнение прави пианиста едновременно „преводач“ и „пресъздател“. Този процес до голяма степен е въображаем и се случва в звуковите и пространствени вътрешни представи на изпълнителя. *Преди да бъде възпроизведен какъвто и да е звук, на който и да е инструмент, е представата за този звук.*¹³

2.3. Отражение на хоровия звукопис в соловата песен

Пределните динамически означения, които Тодор Попов много често оставя в соловите си песни (преобладаващо това са крайно тихи динамики */pppp/* в края на песента), озадачават певците. Този подход е много често срещан както в ранната, така и в късната солова песен, изглежда тенденциозен и навярно произлиза от хоровите партитури.

2.4. Мотивът на люлката

„Люлеещият“ мотив, често асоцииран с приспивните песни, заема съществена експресивна роля в жанра на соловата песен, включително и в творчеството на Тодор Попов. Характеризиран с нежно пулсиращи, остинатни ритмически модели, този фигуративен жест напомня физическото залюляване, носейки усещане за ласкава майчина близост и покой. В клавирния акомпанимент мотивът често се проявява като повтаряща се, вълнообразна фигурация, създаваща успокояваща хармонична основа, върху която се

¹³ Пак там.

разгръща вокалната линия. Този мотив може да бъде възприеман не просто като орнамент, а като семиотично средство, символизиращо уязвимост, психологическо отдръпване, утеха, носталгия, завръщане към детството или емоционална интимност. В този смисъл „люлеещият“ мотив е израз на по-дълбоки вътрешни състояния, вплътени в звуков образ чрез архетипа на приспивната песен. Той не просто оформя текстурата, а вплъщава емоционални пластове, резониращи отвъд непосредствения музикален жест. Примери за „люлеец“ мотив срещаме и в песни, които не са озаглавени като приспивни, но в тях чрез поетическия текст се засяга темата за съня. Въпреки топлата, интимна звукова атмосфера и предполагащото пространство на покой, понякога, особено в по-късните песни на Тодор Попов, мотивът на люлката е допълнително смислово знаково натоварен чрез музикалните изразни средства (избор на бемолни тоналност, алтерации, дисонантни интервали) със състояния на безпокойство, несигурност, безсъние, тревожност и тъга.

2.5. Низходящият секундов ход

Низходящият секундов ход, особено хроматичният, носи смислово натоварен заряд, установен в западната класическа традиция още с бароковата реторично-музикална лексика, където този ход се нарича *passus duriusculus* (лат. по-твърд ход). Тази реторична фигура в теория на афектите се свързва със страданието, болката и риданието. От семиотична гледна точка експресивният потенциал на фигурата произлиза от напрежението, което дисонансът носи. Въпреки че *passus duriusculus* се асоциира най-често с бароковото творчество, *реторическите принципи просъществуват в музикалната практика повече от 200 години*¹⁴. В соловата песен на Тодор Попов – както ранна, така и късна – низходящият (хроматичен или диатоничен) ход е често срещан похват, използван в моменти на терзание, мъка или дълбока скръб. В труда са приложени част от примерите от песни на композитора, в които присъства тази фигура с пояснения в кои фактурни пластове се намира.

2.6. Късните песни – извеждане на основни характеристики

Песните на Тодор Попов до 60-те години на XX век са характерни със своите експанзивност, блясък и триумфалност, отражение до голяма степен на литературния тематизъм, воден от революционни, социални теми, носещи патоса и патриотизма, актуален на времето. От мащаба на симфонизма, на тълпите, на „скандирането“ в ранните песни към индивидуализирането, самотата, тишината, празнотата в късните. Музиката се „изчиства“ от излишната

¹⁴ Бонева, Ния. Хроматичният стил на Моцарт – отвъд границите на класическата музикална лексика, <https://nma.bg/wp-content/uploads/%D0%9D%D0%B8%D1%8F-%D0%91%D0%BE%D0%BD%D0%B5%D0%B2%D0%B0.pdf>

фанфарност и зрелище, изкристализира усложнена, обострена, болезнена експресия на индивидуалната човешка драма. Новата емоционално комплицирана реалност изисква обновяване и на музикалния език. Поетическата образност, проведена под знака на амбивалентността и интроспекцията, налага задълбочаване и обогатяване на музикалния изказ. 70-те години бележат съществени промени в подхода на Тодор Попов към музикалните изразни средства, поради нуждата музиката да прояви психологизма, заложен в литературния текст, което резултира в по-съзерцателно, интимно звучене на музиката¹⁵. В този смисъл основна водеща разлика между ранната и късната солова песен е, че първата е „по-симфонична“, а втората – „по-камерна“.

Фактурата става по-рехава – подходът не е оркестров, както в ранната песен, но, от друга страна, тя е хармонически усложнена. Композиторът все по-смело експериментира с „неортодоксални“ акордови прогресии, дисонантни (често увеличени) съзвучия, хроматика, рязка модулативност, елипсиси, тонални скокове, алтеровани акорди, финали на многозвучие, което води до дестабилизиране на ладовохармоничния план. Тези дръзки хармонически решения са новост в композиторския език на Тодор Попов в соловата песен след 70-те. В ядрото на тези радикални промени е търсенето на музикален израз за многопластовата емоционална нюансираност, вплетена в почти всяко избрано от композитора стихотворение.

Песните се възприемат по-камерно и поради по-симбиотичната динамика между пианото и гласа. В ранните песни двете партии са много по-независими една от друга. Кантилените са дълги и красиви, мелодиите звучат хармонично устойчиво, развиват се естествено – дори и изпяти акапелно, слушателят може да ги възприеме достатъчно ясно и непосредствено, за да оцени техните качества. Но в късните песни мелодичната линия придобива нови характеристики, допреди това само загатвани в някои от ранните песни (напр. в „Сонет“ и „Самотност“).

- Често е неустойчива – завършва хармонически неразрешено, „увиснало“.
- Придобива речеподобна пластичност, която понякога обуславя чести метрически промени. Друг път води до репетитивност на един и същи тон и по-декламативен характер. Може да бъде фрагментирана, „накъсана“.
- Силно хроматизирана е – носи по-обострена експресия в по-големи, често дисонантни интервалови скокове. Нехомогенната графика на мелодичната линия води до затруднения в интонирането, носи риск фразите да звучат аморфно, самоцелно.

¹⁵ Рамаданова, Любомира. Нови творби..., с. 59: През последните години в хоровата музика на Тодор Попов като че ли се засилват набелязаните по-рано тенденции. От една страна – към усложняване на композиционната техника и изразните средства, и – от друга – в наличието на известен елемент на трагизъм в лиричното повествование.

Певецът не е просто медиатор на красива мелодията, а носител на многопластови емоционални и философски внушения. Вокалната партия в късните песни до голяма степен се осмисля поставена в хармоничния контекст на клавирната партия, което води до тяхната неразривна обвързаност и нуждата да прозвучат заедно, за да бъдат възприети. От друга страна, ако в ранните песни клавирната партия е автономна, защото носи достатъчно тематичен материал и фактурно е достатъчно богата, то тя все още съществува на принципа в ниските фактурни пластове да предоставя хармоническата опора и комплементарно да запълва гласа, а в горните гласове (обичайно в дясната ръка) да удвоява вокалната партия. В късните песни вече наблюдаваме въвеждане на нов тематизъм, ексклузивно за клавирната партия, който да противостои на вокала. Това води до по-свободно гласоводене и диалогизиране между двете партии. Късната солова песен в този контекст се превръща в своеобразно камерно пространство за екзистенциално съзерцание и символен прочит на битието. Пианото и гласът се осмислят като равностойни създатели на смисъл и атмосфера, във взаимен диалог с поетичната образност и музикалната експресия.

2.6.1. Соловата песен „Униние“

Целта на анализа на соловата песен „Униние“ (по стихотворението „Въздишка“ на Пейо Яворов) е да се обърне внимание на отличителните характеристики, изведени дотук по отношение на късната песен в творчеството на композитора, както и да се коментират в конкретиката на песента аспектите на неустойчивостта, семантично заложен в символистичния текст, намерили израз чрез хармоничния език и гласоводенето. Настоящият анализ не се фокусира в спецификите на ансамброво-изпълнителската проблематика. Сред отличителните белези, характерни за музикалния израз на композитора в късното му камерно-вокално творчество, ярко забележими в песента „Униние“, са:

- Мелодическа линеарност като водеща и нивелираща функционалността;
- Колористична функционалност – модалността като средство за просветляване и помрачняване на тоналностите; пределната концентрация на съзвучия с различна ладово-фоническа изразност на малко пространство - „сгъстяване във времето на качествените ладови контрасти“¹⁶;
- Наличието на остинати, оргелпунктове в баса и/ или педални тонове в други гласове;
- Имитации в гласоводенето;

¹⁶ Рачева, Искра. За мястото на Дебюси в историческото развитие на ладово-хармоническото мислене. – В: Българско музикознание. Т. 3. София, 1976, с. 90.

- Повторност като принцип на мелодическото развитие;
- Репризиране на материала като отличителна черта на формата, дори във формите с непрекъснато развитие;
- Тенденция към избягване на автентични каденци – плагалност;
- Стремеж към „отвореност“ на каденците – незавършеност;
- Накъсано дихание и в двете партии;
- Речетативност във вокалната линия;
- Низходящи постъпни ходове;
- Мотива на люлката;
- Избор на дълбоко философски символистичен поетически текст.

В 8-тактовото клавирно въведение ясно присъства люлченият мотив – хипнотичните репетитивни синкопирани тласъци в лявата ръка, разчупени от мелодическия щрих в дясната, наваяват усещане за люлеене и унес. Несигурността като търсен ефект и доминираща атмосфера присъства още с прозвучаването на първия тон. В хода на цялата песен правят впечатление двойките от низходящи големи и малки секунди (т.нар реторична фигура на „оплаквателните“ секунди или „въздишки“¹⁷) – те са водеща интонация в голяма част от камерно-вокалното творчество на Тодор Попов, най-вече в късното. Вокалната линия носи всички основни характеристики, присъщи за късната стилистика – речетативно-декламативният характер взема превес над кантиленния, линията е по-фрагментирана, често прекъсвана от паузи, които възпрепятстват тя да се разлива широко на големи вълни, а чрез по-големи интервалови скокове и дисонанси е нарушена нейната плавна графика и е намерен израз на обострена чувствителност, кореспондиращ си с цялостната атмосфера на песента и поетическия текст. Неустойчивостта виждаме и по вертикала, но тя е постигната по мелодико-линеарен път. Имитациите между двете ръце на клавира са друг специфичен похват. Плагалността присъства до голяма степен в песента. Наблюдаваме я още с встъпването на вокала. Най-мощният дял във формата започва тонално неопределено (стои в сферата на четиризвучията) и не е еднороден като начин на развитие. Наблюдава се наличие на двузначност на лада. Вокалната линия има очертания, носещи препратка към темата от първия дял – оплаквателните секунди. Фрагментирането на вокалната линия на „кръпки“ по такт и половина чрез паузите е в дихотомия с клавирната партия, която се разгръща регистрово богато на дълги фрази. Тодор Попов търси различно оцветяване чрез модалността в цялата песен.¹⁸ Репризирането на темата в двойна аугментация

¹⁷ Оригиналното заглавие на стихотворението е именно „Въздишка“.

¹⁸ Интегрирането на модалните особености на народната песен за създаването на автентичен национален музикален език е отминал етап в творчеството на Тодор Попов от гледна точка на късната стилистика. Това търсене на влиянието от натуралните диатонични ладове е една много опосредствана, пречупена

(от размер 2/4 в 8/4) е много типичен подход, взаймстван от хоровата песен, често използван като средство за възвеличаване в контекста на социалистическата естетика. Но патосът, асоцииран с негативната конотация на епохата, липсва. Монументализирането тук не е лозунг, а дълбок психологически аспект, трагизъм и философска тежест. Аугментацията запазва чистото хорално ангелично звучене, което символистичният поетически текст носи. В последния дял от песента в дясната ръка е синкопираният люлчен мотив, а в лявата – огледалното провеждане на мотива, което навява звукова асоциация към сарабандна стъпка. Семантично сарабандата често се възприема като символ на тържествена скръб и има церемониална тежест. Особено в минорни тоналности и бавни темпа сарабандата изразява дълбока тъга и медитативна печал. Едва ли е случайно и композиторското решение именно на думата „гробния“ да въведе моноритмичност в половини ноти, която създава катедрална хорална звучност и усещането за непреодолимата тежест на Смъртта. Песента приключва с много типичното динамическо означение *pppp* и *morendo* (замиращо). Когато изпълнявам соловата песен „Униние“ на сцена, винаги оставам дълго в тишината, преди да сваля ръце от клавиатурата, с което да индикирам на публиката края на песента. Това дава възможност както на нас, изпълнителите, така и на аудиторията, да останем заедно в тази тишина възможно най-дълго. А тя – Тишината – е жизненоважна след изпълнението на песен като „Униние“, носеща обострената чувствителност и есхатологизма на един текст колкото литературен, толкова и философско-съзерцателен, занимаващ се с вечната тема за Смъртта. Защото след нея именно Тишината е тази, която остава.

ТРЕТА ГЛАВА: ПОЕЗИЯТА

3.1. Поетите

За специалното отношение на Тодор Попов към литературата и в частност поезията свидетелстват редица източници. От 46 песни само една е върху чуждестранен текст. Впечатляващо е и количеството поезия, което композиторият е получавал с посвещения до него. Сред тях са: „Стихотворения“, „Един бял лист“, „Баладична поема“ на Иван Радоев, „Началото на пътя“ на Климент Цачев, „Опит за бягство“ на Станка Пенчева и др. До края на 60-те години тематичният фокус в песенното му творчество е върху революционната пролетарска тематика („Тишина“, „Балада“, „Пробудна песен“, „Родина“, „О,

връзка с фолклора – няма нищо фолклорно в тематизма и в мелодиката. Късната солова песен на Тодор Попов е опит за изграждане на собствен индивидуален музикален език, бягайки от конвенционалния подход към модалността и „фолклорните“ ладове. Композиторият търси нова изразност, която да го изведе от лоното на класико-романтичната тонална система (бел. моя). Вж. **Рачева**, Искра. Цит., съч., с. 94: *Необичайното разположение на мажорните и минорните тризвучия в старите ладове е богат потенциален източник на ладово-фоническа изразност.*

има, има край“ и др.) под влияние на доминиращите доктринални тенденции на времето и идеологическите възгледи на самия Тодор Попов. Именно това са песните, с които той е по-познат. Неслучайно повечето от тях бързо след написването си са били и многократно издавани, както се вижда по приложената таблица. Процесите на концентриране от общественото към индивидуалното, от революционното към интимночовешкото се наблюдават както по отношение на песните на Тодор Попов, така и се коментират във връзка с поезията на Димитър Методиев, идеологически съмишленик на композитора.¹⁹

В късните песни композиторът дава живот на един по-съкровен свят. Изследването се съсредоточава върху литературно-музикалната образност в тези късни песни, в които Попов се обръща от обществено-историческата към *метафизическата трагедия*²⁰. В късната солова песен композиторът е „по-друг“, не го свързваме с общоприетата и позната представа. Сред панорамата от предпочитани поети, в чието творчество Тодор Попов намира вдъхновение през последните три десетилетия от своя творчески път, се открояват представителите на модернизма в българската литература А. Разцветников, Е. Багряна, А. Далчев и П. Яворов, както и представителите на соцреализма Станка Пенчева и Димитър Методиев.

Тези две направления са диаметрално противоположни – първото, бидейки декадентско движение, в което *творците търсят нови пътища за излизане от лабиринтите на духа*²¹, а второто – като част от политическото статукво. Изглежда обаче сякаш Тодор Попов не отчуждава поетите спрямо техните направления, а напротив – чрез отсяване на определени надлитературни, философски теми и образи, засягащи дълбока екзистенциална проблематика, той сближава различни литературни движения за целите на своя музикално-поетичен свят. Чрез литературните си избори Тодор Попов не диференцира поетите, а ги „среща“ по допирателните на своите поетически откровения. *Поезията от 20-те години на XX век събира различни фигури на неспокойното*.²² Това, което Попов внася в късното си камерно-вокално творчество, е „безкрайната тревога на „свръхземните въпроси“, както ги нарича Атанас Далчев в свое изказване за Пейо Яворов, а в лириката на Димитър Методиев *неизменно се третират прастарите философски проблеми за живота, смъртта и безсмъртието, за времето и вечността*...²³. Що се касае

¹⁹ **Манолова**, Наташа. Литературно-критически очерк. Димитър Методиев. София: Български писател, 1979, с. 145-146.

²⁰ Вж. **Янев**, Владимир. Екзистенциална неразрешимост и поетическа разрешеност (Бележки върху две стихотворения на Атанас Далчев), https://litenet.bg/publish13/v_ianev/ekzistencialna.htm

²¹ **Малинова**, Людмила. Екзистенциални мотиви в лириката на Багряна, <https://litenet.bg/publish2/lmalinova/bagriana.htm>

²² **Динкова**, Лора. Граници на човешкото в българската поезия от 20-те до 60-те години на XX век. (Втора глава – Аспекти на лудостта (В лирическите произведения на Асен Разцветников и Никола Фурнаджиев). Ръкопис, с. 10.

²³ **Манолова**, Наташа. Литературно-критически очерк. Димитър Методиев..., с. 151.

конкретно до символистичното литературно направление, освен с тематизма си, то предразполага към музикално претворяване и поради своя основен конструктивен принцип за „музикализация на стиха“²⁴.

3.2. Поетическият текст като основа на интерпретацията – вникване в литературната образност като ключ към музикалното изразяване

Да се подходи към соловата песен без осмисляне на нейния литературно-тематичен фундамент, рискува лишаване на изпълнението от пълноценна интерпретация. В жанра на песента тематизмът не е просто допълнение към музиката, а нейното ядро. Гласът е основното средство, чрез което поетичният наратив оживява. Песента поставя певеца в пряка връзка с текста, където всяка интонация, дъх и нюанс, всяко динамическо и артикулационно решение се превръщат в носители на същността на поемата и се аргументират чрез нея. За да възплъти истинно емоционалната и философска квинтесенция на текста, певецът следва да подходи с отговорност към обстоен литературен анализ на микро и макро ниво с интелектуално проникновение и емоционална интуиция. Думите имат свой релеф, ритъм, емоционален заряд, някои са *по-меки*, други *по-остри*, някои звучат като смисъла, който носят или действието, което извършват (т.нар. ономатопея). Певецът трябва да си служи осъзнато с дикцията, цезурите и т.нар. художествени дъхове като ключови изразни средства. Интерпретацията се нуждае не само от формалното тълкуване на думите, но и от вникване в тяхното семантично и конотативно значение – изпълнителят следва да подходи с въображение и отворено съзнание за метафоричните и алегорични смисли, които те внушават. Чрез своето навигиране в контекста на поетическото образно пространство, певецът следва да осмисли своето превъзплъщение, подхождайки с емпатия към лирическият герой. Основен критерий към изпълнителя е неговата вокална интерпретация да отразява променливия психологически пейзаж на поемата, обгрижвайки всички аспекти и оттенъци на литературния текст.

3.3. Тодор-Поповите лирически герои и техният универсум

Поради наблюдаваната тенденциозност при избора на тематизъм и неотменното присъствие на двата главни образа – мъжкия и женския – населяващи два свята (живия живот и отвъдното), настоящата глава извежда идеята за единно имагинерно измерение, в което се развива действието в голяма част от късните песни на композитора. Преобладаващата динамика между двата образа на мъжа и жената е на неосъществим диалог. Именно там се корени трагизма на тяхното битие – невъзможността за контакт между двата персонажа,

²⁴ Вж. Характер и същност на българския модернизъм от края на XIX век до края на първата световна война: <https://homohomini.wordpress.com/2007/04/16/9/> и Янев, Владимир. Екзистенциална неразрешимост и поетическа разрешеност...: за ярката музикална оркестрираност на символистичните творби.

свързани с невидимата нишка на любовта. Техният най-верен „спътник“ е **Самотата**. Детерминантата на съдбата им е най-фаталният възможен образ – този на **Смъртта**. Понякога пределите на двата свята се размиват и местата на лирическите герои се разменят, някъде доста очевидно, другаде не толкова²⁵. Като медиатори се явяват елементи от образа на **Природата** (например вятърът в песента „Степ“ по Асен Разцветников), друг път **Сънят** като междинно състояние и възможност за сродяване на двата свята (например в песента „Сън“ по Христо Радевски). Разнохарактерните образи, населяващи универсума, са разгледани отделно и последователно, а отправна точка е лириката на поетите Елисавета Багряна, Димитър Методиев, Атанас Далчев и Асен Разцветников, предвид обстоятелството, че по техни текстове са писани значителна част от късните песни на композитора.

Композиторът припознава дълбокия психологизъм и сложната нюансираност на героите си в темите за болезнената самота, за смъртта и отвъдното, за несбъднатата любов-копнеж, за бунта на недоразбрания човек в суровия свят, за екзистенциалното разочарование от живота и пр. Непрекъснато нарастващото несъответствие между възвишените импулси и монотонното ежедневие са емоционална доминанта. Двата образа на мъжа и жената охарактеризират различни **състояния** на духа в зависимост от атмосферата и интензивността на съответния поетически текст или музикален епизод.

3.3.1. Природата

Музикалният израз на пасторалното в орбиса²⁶ на поетичния Аз не е обективизиран (напр. да „чуваме“ капките вода, шумоленето на вятъра и пр.) – природата обичайно внушава интроспективни психологически процеси. Тодор Попов не се интересува толкова от пейзажа в буквалния графичен смисъл – той става резонатор на вътрешния свят на персонажите. Така например планинският гребен в песента „Сонет“ по Багряна символизира огромната тежест върху плещите на лирическата героиня, която живее „далеч от света“ и сънят ѝ е „кротък и девствен“. Планинският масив асоциативно ни навежда на мисълта за едно друго непосилно бреме – това на лирическата героиня – зад мира и спокойствието на нейния живот се крие планина от самота. Лирическият герой в „Степ“ по Разцветников например потъва и замира сам сред степта. *Пустинята в лириката на Разцветников е символ, който двузначно разкрива представата за самотата на Аза. Светът е опустял и безсмислен, а субектът – „самин сред*

²⁵ Фуко, Мишел. Душевна болест и психология. Цитирано по Динкова, Лора. Граници на човешкото в българската поезия от 20-те до 60-те години на XX век. Втора глава..., с. 41: *Човек вече не знае дали нашият свят се удвоява в някакъв фантастичен мираж, дали напротив, отвъдният свят обсебва нашия или пък, най-накрая, тайната на нашия свят е в това, че той вече е, и то без да знаем това, отвъдният.*

²⁶ В класическия латински език „orbis“ често се използва като съкратена форма на „orbis terrarum“, което означава „кръгът на земите“, т.е. светът или цялата Земя.

ледена пустиня“. От една страна, пустинята препраща към безплодната и ошетената откъм смисли реалност, изобразена през погледа на лирическия Аз, но от друга страна, тя символизира особеното пространство на вътрешно оттегляне на субекта, където той, останал сам със себе си, може да промени възприятията си за света.²⁷ Основни елементи на природата са нейните сезони. Интуитивно отъждествяваме пролетта с разцвета и живота, а зимата с увяхването и смъртта. Освен като сугесция за душевния пейзаж²⁸ образът на Природата се явява и като алегория за смъртта. Тя е светулките с черни наметки и с лампи в ръцете („Степ“ по Разцветников), тя е на гаснещия ден прощалните зари („Униние“ по Яворов), тя е там, дето неперудите отиват да умрат наесен („Когато ме няма“ по Станка Пенчева), тя е погребаният спомен сред уханните полски тревы („Сонет“ по Багряна). Тя олицетворява вечните цикли на раждане, разпад и обновление. В този смисъл Смъртта и Природата не са противопоставящи се сили, а взаимно допълващи се аспекти на съществуването.

3.3.2. Самотата

*Понякога аз се оглеждам в огледалото,
за да не бъда винаги самотен.*²⁹

Фантомният образ на **Самотата** е сраснат със съдбата на героите. Преобладаващата мрачна действителност предизвиква у тях усещане за трагическа безизходност. Конфликтът между героя и заобикалящата го среда резултира в неговото усещане за самота и неразбраност. В песните на Тодор Попов самотата е вечен придружител на лирическия герой, като негова сянка и присъда. В лириката на Елисавета Багряна е дълбоко застъпена „идеята, че свободата се заплаща със самота“.³⁰ Лирическата героиня е еманципирана в „авантюрното пространство на свободата“ и самотата ѝ е цената, която тя плаща: *как спокойно е тука без тебе, как спокойно и пусто, уви!* („Сонет“ по Багряна). Самотата в песните на Тодор Попов също свързваме със скиталчеството. Лирическите герои се лутат, както в спомените си, така и в заобикалящия ги свят, придружени от своята солипсистична самота³¹: *Вече не знам тез асфалтови пътища прави накъде ме отвеждат сега и какво обещават.* („Успокойте душата ми“ по Димитър Методиев); *Бих пресякла*

²⁷ Динкова, Лора. Граници на човешкото в българската поезия от 20-те до 60-те години на XX век. Втора глава..., с. 21.

²⁸ Хаджикосев, Симеон. Странната одисея на българския модернизъм. В: Поети-символисти. София: Библиотека за ученика, 1990, с. 14 : ...онова, което символистите назовават „душевно състояние“, лежащо в основата на характерния за направление „вътрешен пейзаж“.

²⁹ Из стихотворението „Повест“ на Атанас Далчев.

³⁰ Вж. Малинова, Людмила. Екзистенциални мотиви в лириката на Багряна...

³¹ Произход от латински: "solus" – „сам“/ "ipse" – „себе си“. Вж. <https://www.britannica.com/topic/solipsism>: Солипсизмът във философията е крайна форма на субективния идеализъм, която отрича, че човешкият ум има каквото и да е валидно основание да вярва в съществуването на нещо извън самия себе си.

простора зелен между тебе и мен, бих тръгнала просто така по водата, по белите гребени, бих повторила библейските чудеса, за да стигна до тебе („Ако знаех“ по Станка Пенчева). Във вокалния цикъл „Степ“ по Разцветников като че ли Тодор Попов умишлено така е подбрал стихотворенията, че те да съдържат квинтесенцията на вселенската самота: *...но все пак те викам низ друми и пусти крайбрежия, но все пак те викам — и теб, и нощта, и утехата — и слушам: как шушне безкрая и смее се ехото.* („Момичето с двете зелени звезди под клепачите“); *Никой не спира пред мойта врата, няма ни жива душа във степта... Сам съм, сам...* („Самотност“); *...нямам нийде в света роден брат ни любимо момиче* („Степ“). В някои от песните самотата носи със себе си смирението и мекотата от приемането на жребия. Такъв пример е миниатюрата „Остани“, част от вокалния цикъл „Край пътя“ по Методиев. Самотата в други случаи довежда лирическият герой до екстремни състояния на афект. Невъзможната комуникация поражда необратимото алиениране на поетическия образ. Емоционалният спектър на лирическият субект в песни като „Сън“, „Степ“ и „Остави ме най-после сама“ е ярко наситен със състояния на смут, хаотичност и противоречие, които довеждат до пределност и обезумяване.

3.3.3. Смъртта

*Където се е настанила самотата, там наблизо е и смъртта.*³²

Есхатологичното е дълбоко застъпено в екзистенцията на лирическият герой. Образът на **Смъртта** е повсеместен и разнолик. Той е обединяващ лайтмотив във всички вокални цикли на Тодор Попов, изключение прави само цикъла „Многоликата“ по Станка Пенчева. Но докато в циклите „Степ“ (по Разцветников), „Край пътя“ (по Методиев) и „Безсъници“ (по Багряна) образът на Смъртта е все пак част от плеядата от образи, придружен от наравно застъпените образи на Самотата и Природата, то във вокалния цикъл „Три песни за отвъдното“ Смъртта е тази, която изцяло доминира литературното образно поле. Това е и единственият цикъл на Тодор Попов оригинално композиран за бас.

Песента „Болница“ от вокален цикъл „Три песни за отвъдното“ представя най-тягостния, потискащ и мрачен поетичен образ на Смъртта в целия композиторски музикално-поетичен универсум. Лирическият герой заема позицията на страничен наблюдател, който наративно представя обстановката в болницата — *пространство-медиатор между живота и смъртта, което предварително е изоставило живота.*³³ Но, както отбелязва Константин

³² Стефанов, Валери. Пиещият човек в света на кръчмата. Цитирано по Динкова, Лора. Граници на човешкото в българската поезия от 20-те до 60-те години на XX век. Втора глава..., с. 11

³³ Вж. Динкова, Лора. Граници на човешкото в българската поезия от 20-те до 60-те години на XX век. Четвърта глава..., с. 23-24.

Гълъбов в своята студия, гледането при Далчев не е пасивно, *то е проникване, защото има значението на познавателен процес*.³⁴ Това ни дава ценни насоки къде стои емоционално лирическият герой – той не е апатичен към тази картина, а по-скоро смразен от обстановката. Единственият посетител, когото болните очакват, е Смъртта³⁵. За нея предвещава *звънът на големия стенен часовник*.

Чрез песента „Болница“ композиторът ни разкрива Далчевата *депоетизирана* представа за смъртта, лишена *от ореола ѝ на извънредност*³⁶. Тук тя не е нито Нирвана (както е най-често при символистите), нито патетико-героичен акт.³⁷ В камерно-вокалното творчество на Тодор Попов се наблюдава еволюция в образа на Смъртта. В ранните песни до 60-те години това е патетико-героичната смърт, осмислена през призмата на идеологията и патриотизма. В късните песни срещаме Смъртта като Нирвана: в песни като „Успокойте душата ми“ и „Реквием“ отчуждаването е толкова безвъзвратно, че може да се припознае единствено в смъртта, отъждествена със спасение. В последното десетилетие на своя живот Тодор Попов пише цикъл „Три песни за отвъдното“, избирайки Далчевия „песимистичен модел за света“³⁸.

В противовес на този трагичен модел стои образът на Смъртта при Елисавета Багряна, представен във вокален цикъл „Безсъници“ и във „Вечерна песен“. Тук Смъртта се възприема *като част от хармонията на един универсален порядък*³⁹. Лирическият говорител представя своята рефлексия върху отчуждението, тъгата, липсата и смъртта, но тук, за разлика от Далчев, тези категории са филтрирани през неговата обнадеждана нагласа към живота. Наличието на надеждата в самосъзнанието на поетическия аз дава възможност за друго отношение към фатализма на битието. Дали ще бъде „топлата лъча на две очи“, „обилния плод на нивята“, уханната „пита мед“, проблясъците на съзвездията по „бездънния свод“ или сред „уханните полски треви“, в този литературно-образен свят го има изобилието, което противостои на липсите, тоест утвърждава се усещането за надежда, а с това и усещането, че животът надделява над смъртта.

Олицетворенията на Смъртта в музикално-поетичната реалност са натрапчиво и неизменно там – тя е *черния плащ на стената* („Сън“), *тя е този*

³⁴ Гълъбов, Константин. Атанас Далчев – Литературен портрет, <https://liternet.bg/publish7/kglybov/dalchev.htm>

³⁵ Колева, Радостина. Обречеността на човешкото съществуване в „Болница“ на Атанас Далчев, <https://liternet.bg/publish9/rkoleva/dalchev.htm>: *Гледан откъм смъртта, самият живот изглежда лишен от каквато и да било надежда*.

³⁶ Цитирано по Динкова, Лора. Граници на човешкото в българската поезия от 20-те до 60-те години на XX век. Четвърта глава..., с. 7.

³⁷ Пак там.

³⁸ Вж.: Кръстева, Илиана. Смотата на познанието, <https://liternet.bg/publish7/ikrysteva/samotata.htm>; Колева, Радостина. Обречеността на човешкото съществуване, <https://liternet.bg/publish9/rkoleva/dalchev.htm>.

³⁹ Малинова, Людмила. Екзистенциални мотиви в лириката на Багряна...

черен дял, с който някой зъл ни бог дари („Реквием“), тя е тези черни ръце връз прострени бели покривки („Болница“). За нея предвещава звънът на големия стenen часовник („Болница“), облакът черен и страшен („Беззащитната“), пулсът, който *пророкува* („Край пътя“). Разликата във възприятията на поетическия аз предполагат и изискват различен подход към текста и от там нюансираност в интерпретацията. Една и съща тема – за Смъртта – придобива различни лица, бивайки философски осмислена по алтернативни пътища.

3.3.4. Сънят

Като полета на пребиваване освен **Настояще** и **Отвъдно** музикално-поетичният хоризонт включва и пространството на **Съня**. В прегръдката на Съня поетичната душа търси убежище. В *тихата печал на скорошната нощ*⁴⁰, където сенките омекват, а тъгата се разтваря, реалността отпуска железния си захват и сърцето намира подслон. В сънищата персонажът странства през пейзажи, незасегнати от разпад, където спомените разцъфтяват, а самотата избледнява в забрава. Защото сред ефимерните отблясъци на Съня, дори само за един бездиханен миг, няма Самота и Смърт. Самотата е неизбежно кодирана в екзистенциалната рефлексия на двата образа - тяхната среща е осъществима единствено чрез съня – медиатор: *Аз те виждам сега само в сън...*⁴¹. В своите съновидения героите достигат до илюзорното поле на едно мечтано, но невъзможно настояще. Той е проекция на завинаги неосъществимата среща с другия, но и на надеждата за среща с него „не-днес“, другаде⁴².

Сънят е и многопластова метафора за самата Смърт. Точно както сънищата могат да предложат временно облекчение от страданието, така и смъртта често се възприема като последен пристан — окончателният сън. Той поражда едновременно страха от непознатото и съблазънта на вечния покой. Сънуващият попада в абстракция лишена от логиката на реалността. В музиката и поезията **мотивът на люлеенето** се появява често преди потъването в съня, а него свързваме с приспивната песен. Освен многобройните песни на Тодор Попов, в които ярко е застъпен образът на Съня, в неговото камерно-вокално творчество, присъства и приспивната песен. Тя е древен ритуал за закрила. Люлчената песен е завладяващ парадокс – под нейната мелодия, родена от обич, се крие дълбока двойственост, в която нежността се преплита с меланхолията.

Тревогата носи със себе си **Безсъницата**. Тодор Попов кръщава единствения си вокален цикъл за мецосопран „Безсъници“ („Когато нощ се спусне над земята“, „Сонет“, „Реквием“) по Елисавета Багряна. За лирически

⁴⁰ Из песента „Униние“ по Пейо Яворов.

⁴¹ Из песента „Сън“ по Христо Радевски.

⁴² Вж. **Стоянова**, Надежда. Възходът на слънчогледите. Българската литература от 20-те и 30-те години на XX век: опити с времето. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2015, с. 13: *...проекция на винаги неуспешния опит за среща със себе си не-днес...*

герой Безсъницата е безмилостен пазач, който отказва на душата единственото ѝ убежище – Сънят. Безсъницата е присъствие, което принуждава поетическия аз да скита из пустите коридори на мисълта. Леглото, някога люлка на Съня, се превръща в олтар на безпокойството.

В музикалните си размисли върху *свръхземните въпроси* Тодор Попов *докарва* своите лирически герои до гранични състояния – от философско осмисляне и спокойно примирение, граничецо понякога с апатия, до екстремно драматични катарзиси и откровения. Тази полюсна среда на пребиваване на образите представя пред изпълнителя (най-вече пред певеца, чиято интерпретативна концепция следва да е пряко повлияна от литературния текст) сериозно предизвикателство. Тенденциозният избор на литературен тематизъм, ярък със своя проницателен психологизъм, натоварва песента със смисъл – тя е израз на екзистенциалното търсене. Изисква се комплекс от житейски и философски натрупвания, следователно изпълнението на тези песни предполага зрялост и емоционална интелигентност, освен подразбиращото се добро владение на инструмента (било то гласа или пианото). Изпълнителят носи отговорността да открие в поезията преди всичко доминиращия психологически мотив и да намери най-близко съответстващия му музикален израз.

3.4. За изкуството, свързано с преживяното

*Ако не сме в нечия памет, има ли ни изобщо?*⁴³

Комплексната връзка и пресечните точки между живота на композитора и неговото творческо наследство отдавна са обект на нюансиран дебат и философско размишление. Въпросът за това как биографичните знания за твореца могат да повлияят върху подхода към неговите произведения и да информират интерпретативните решения на изпълнителя остава отворен и няма еднозначен отговор. По емпиричен път за себе си съм стигнала до извода, че когато биографичният контекст е разгледан критично и с чувствителност, той може по-скоро да задълбочи връзката на изпълнителя с музиката. Това означава не просто да се познават фактите от живота на твореца, но да се вникне във възможността личните му преживявания, философски убеждения и историческият контекст да са повлияли върху естетическите му избори и художествените търсения. Животът на композитора се превръща в своеобразна интерпретативна призма към още по-обширно разбиране на неговите произведения. Този подход не предполага ограничаване на интерпретацията, а нейното разширяване и задълбочаване, създавайки предпоставки за активен диалог между миналото и настоящето, между личното и универсалното – защото в абстракцията на музиката индивидуалното преживяване придобива

⁴³ Господинов, Георги. Времеубежище. София: Жанет 45, 2020, с. 20.

универсален резонанс. При някои композитори личните преживявания, свързани със страданието, смъртността и екзистенциалния страх намират израз като философски подтекст в тяхната музика.

Натрапчивото присъствие на образа на Смъртта може да се проследи като нишка през късните песни на Тодор Попов. Композиторият прибегва до един и същи *сценарий* отново и отново, забелязва се склонността към повторение на тематизма до обсебване. В настоящата глава извеждам своята теза, че този избор не е просто някаква ексцентрична художествена приумица, а се корени в житейския път на композитора. Далеч от парадността и суетата, от куртоазията на поздравителните адреси и официалности, далеч от „шума на времето“⁴⁴ в късните си камерни песни Тодор Попов е „по-друг“ – неподправен, страдащ. Интимността на малката форма и изискванията, които тя носи със себе си – за ювелирно „обгрижване“ на всеки малък детайл, като че ли се явява много подходяща и кореспондира с интимността на изразеното в нея. Лишени от гръмкост и патос, песните му са естествен израз на човешки откровения и разкриват дълбок диалог между лично преживяното и художественото съзидание. В камерния свят на Тодор Попов изкрystalизира болката в най-чистата си форма, а неин катализатор е личната загуба.⁴⁵

Генезисът на модела за мъжа и жената (населяващи настояще и отвъдно) и универсума на тяхното общо страдание е в катарзисния момент на първата среща на самия Тодор Попов със смъртта, а първообраз на жената е първата му съпруга – Йонка⁴⁶. В този смисъл композирането се явява механизъм за „филтриране“ на болката и справяне с реалността, но и начин за продължаване на живота чрез изкуството.⁴⁷ *Високите художествени изисквания, които композиторият предявява към избраните текстове, се реализират после в музикални образи твърде леко, с онзи блясък и дълбочина на преживяването, свойствени на предварително изстраданата творба. И може би към творческия подход на Тодор Попов прилягат чудесно думите на видния*

⁴⁴ Барнс, Джулиан. Шумът на времето. София: Обсидиан, 2016. Корица: *Изкуството е шепотът на историята, който звучи по-силно от шума на времето.*

⁴⁵ Попова-Мороз, Ваня. Музикалните пътища на Тодор Попов. – В: Музикални хоризонти, 2001, № 3, с. 31: *Въпреки щампите за неговата лиричност темата за смъртта съвсем не беше чужда на баща ми. За съжаление реалната смърт и болести го преследваха още от младини. Смъртта на 21-годишната му съпруга е първата, която той среща. Поради липса на място той седи върху ковчега на каруцата през целия 250-километров път от София до Дряново. Песента „Сън“ е изпятата болка, сметение, раздялата завинаги и един от ранните шедеври на тази тема. Следват почти отнеслият го инсулт, смъртта на родители и най-близки приятели и борбата с постоянно връхлитащите го многобройни болестки. И въпреки всичко баща ми отново и отново пишеше, правеше много планове, подготвяше концерти.*

⁴⁶ Както виждаме от таблицата с песните, първите четири са посветени именно „на Йонка“, а една значителна част от останалите посвещения намеряват като техен повод смъртта.

⁴⁷ Динкова, Лора. Граници на човешкото в българската поезия от 20-те до 60-те години на XX век. Втора глава..., с. 27: *Когато имената са вечнопреносими в звука, тогава и мъртвият няма да бъде със статут на забравен, на недосегаем и отделен завинаги от живия живот.*

български поет Иван Давидков: „Пиша само тогава, когато жизненият материал е моя съдба.“⁴⁸

ЧЕТВЪРТА ГЛАВА: АНАЛИЗИ

4.1. Соловата песен „Сън“

В предходната глава бе изведена тезата, че трагизмът, обсебил поетическия Аз в късните песни на Тодор Попов, се корени в личната загуба, сполетяла го рано със смъртта на 21-годишната първа съпруга на композитора – Йонка. Няколко документални сведения ни показват, че именно това събитие е причината за написването на соловата песен „Сън“ – обект на настоящия анализ. Дъщерята на композитора, Ваня Попова-Мороз, свидетелства за това в своята цитирана неколkokратно в този труд статия „Музикалните пътища на Тодор Попов. Самият Тодор Попов в анкетата си с Маня Попова разказва: *Най-хубавата си солова песен написах след смъртта на първата си жена. „Сън“ по Радевски. „Тази вечер пак мислих за тебе...“ Страшен текст.*⁴⁹ И по-долу в интервюто: *Аз наистина не мисля какво ще остане. Но за две мои неща съм сигурен – соловата песен „Сън“ и хоровата „Откак се е, мила моя майнольо...“*⁵⁰. Венелин Кръстев счита песента „Сън“ за „голямото начало“ в смисъла на първа творба в жанра с открояващи се художествени качества и сериозна заявка за нови композиторски търсения. За разлика от „Ни лъх не дъхва над полени“, „Пробудна песен“, „Балада“, „Тишина“ и другите песни, композирани по същото време, в „Сън“ за пръв път се появяват някои от характеристиките, изведени по-горе във връзка с късната стилистика след 70-те години:

- В литературната образност кристализира психологизиран индивидуализиран драматизъм;
- В клавишната партия има опити за провеждане на самостоятелни мелодични линии, противостоящи на вокалната партия, т.е. за усложняване на динамиката на взаимодействие;
- Вокалната партия придобива декламативно-речитативен характер в някои дялове от песента;

Песента е във форма с непрекъснато развитие (кл. *въвед.* / *A* / кл. *интерм.* / *B* / *C* / *D* / кл. *интерм.* / *E* / кл. *интерм.* / *Coda*) с жанрово взаимодействие на дяловете между типичната за ранната лирико-романтична стилистика напевност и срещания в късната песен речитативно-декламативен характер. Подходът напомня този към оперното действие – частите от текста, които придвижват сюжетната линия напред са под формата на речитатив (изговарят се повече думи за кратко време), а емоционално ключови и смислово наситени моменти, които

⁴⁸ Павлов, Филип. Тодор Попов на 60 години. – В: *Българска музика*, 1981, № 1, с. 58-59.

⁴⁹ Попова, Маня. Анкета с Тодор Попов...

⁵⁰ Пак там, с. 34.

фокусираат определено преживяване или състояние са напевни с ярка красива кантилена и повтарят едни и същи семантично натоварени строфи от поетическия текст. Дяловете са и темпово контрастирани – напевните моменти са в *Andante*, *Andante cantabile* и *Andante doloroso*, а речитативните – в *Allegretto* и *Allegretto (quasi recitativo)*. Клавирни интермедии са свързващи звена между някои епизоди, други встъпват без преход. Изборът именно соловата песен „Сън“ да бъде обект на анализ в тази глава се основава освен на по-горе изведените причини, така и на трудностите в клавирната партия. В тази песен бих искала да обърна специално внимание на проблемите, свързани с клавира, както чисто инструментално, изолирано от вокалната партия, така и във взаимодействието си с нея. Поради бравурната си, технически предизвикателна клавирна текстура, песента би могла лесно да се превърне в проблем за ансамбъла. Експанзивността и колоритът на музиката може би биха мотивирали някои камерни двойки да сложат тази песен като завършек на своя рецитал, но понякога това е „нож с две остриета“ и риск, който някои ще откажат да поемат, тъкмо заради клавирната партия и нейните трудности. Тя е осеяна с виртуозни пасажии и акорди в широко разположение, които могат да бъдат затруднение за пианисти с по-малка ръка, особено с темповите и динамически авторови изисквания. Затова в някои от нотните примери прилагам предложение за удобна пръстовка и разпределение на ръцете, които да облекчат пианиста в изпълнението на песента. Тежката фактура е проблематизирана във връзка със звуковия баланс както между двете ръце на клавирната партия, така и между гласа и пианото. Освен предложения за пръстовка и разпределение на ръцете, в нотните примери прилагам и варианти за педализация, също изведени по емпиричен път.

Соловата песен „Сън“ е от бисерите в камерно-вокалното творчество на Тодор Попов. Тя е ярък пример за песен в ранната лирико-романтична стилистика – носител на симфоничното мислене и оркестровото звучене, на богатата клавирна фактура и широката вълнообразна романтична вокална кантилена. Дълбоката лична трагедия на композитора, бидейки катализатор за написването на „Сън“, резултира в избора на силно емоционален и експресивен поетически текст. В търсенето на музикален израз на психологизираната атмосфера, Тодор Попов предявява някои похвати, развити в късната песен, към усложняване на формата, динамизиране на взаимодействието между гласа и пианото и придаване нов израз на вокала чрез речево драматизиране. Песента „Сън“ представя пред двамата изпълнители трудности от различно естество. За пианиста това са както чисто двигателни предизвикателства като бравурна пасажна клавирна техника, така и фина настройка и контрол на баланса между гласовете и владееене на различни видове педализация. За певеца до голяма степен задачата е към усъвършенстване на ясна дикция с внимание към

прозодията на текста и изграждане на въздействащ образ. Песента изисква както самостоятелно, така и ансамблов обхващане и осмисляне на сложната драматургия и философска рефлексия върху състоянията, които поетическият текст събужда.

4.2. Вокален цикъл „Край пътя“

4.2.1. Словата песен „Край пътя“

Обект на анализ е първата песен от цикъла на Тодор Попов „Край пътя“ по стихове на Димитър Методиев – три песни за глас и пиано (I. „Край пътя“, II. „Остани“, III. „Успокойте душата ми“), в оригинал композирани за баритон⁵¹.

Песента е във форма с непрекъснато развитие, в която могат да бъдат проследени четири дяла (A-B-C-D), рамкирани от инструментално въведение и заключение и свързани от клавирни интерлюдии. Освен чрез клавирната фактура, интонационните, хармонически и тематични структурно-функционални характеристики на музикалното изграждане, още с първия прочит на текста, дори изолирано от музикалното му провеждане, е напълно възможно очертаването на логическите фази на формата посредством задаването на въпроса „кой е адресатът“ в художествената комуникация⁵². Първият дял е обръщение на лирическият герой към своята любима, този дял приключва с репликата-въпрос *Какво да кажа?*. Във втория дял следва описание на природна картина. Наративният втори дял е много ясно разграничен както чрез промяна на адресата (лирическият герой като че ли се обръща навътре към себе си, природната картина е сякаш неговия вътрешен емоционален свят), така и чрез репликата *Какво да кажа?*. Тя се явява два пъти на ключови места в песента, *среща* интонационно (втория път и в ритмически унисон) вокалната и клавирната партия и ясно отделя първите три дяла един от друг, рамкирайки втория. В третия дял героят отново се обръща към любимата и двамата встъпват в диалог. В последния четвърти дял лирическият герой се обръща към себе си.

Много важен елемент, който спомага за дяловото разграничение и очертаването на структурните прагове във формата, е прелюдийният тип движение⁵³ в клавирната партия, което се появява три пъти в песента с различна функция – на въведение, на преход (между втори и трети дял) и на заключение. Във въведението тези фигурации първо са в осмини, след това се „раздробяват“

⁵¹ На 17.03.2024 г. на камерния концерт „Диалогът със самотата“ в НМА „Проф. Панчо Владигеров“ се състоя премиерното изпълнение на цикъла в тенорова версия (транспониран с малка терца нагоре) от Михаил Михайлов и Александра Дичева. Това е и вариантът, който е използван за този анализ.

⁵² Вж. Stein, Deborah, Robert Spillman. *Poetry into Song. Performance and Analysis of Lieder*. Oxford university press, p. 29 за поетическите елементи „Персона“ (лирически герой) и адресат.

⁵³ В смисъла на квази импровизационно, основано върху еднотипни като постройка пасажии – т.нар. „обща форма на движение“.

в триоли, което съчетано с темповото означение *Con moto* навежда към избора на по-течащо темпо, въпреки цялостната музикално-поетическа атмосфера, която създава усещането за застиналост и неяснота. Възприемам динамиката *pianissimo* именно като насока към постигане на тази атмосфера, а не толкова като поддържане на пределно тих звук. Той би довел до дисбаланс с вокала, който влиза във втора октава, което е звучен регистър за тенора. В това клавирно въведение търся в посока към мътна, импресионистична звукова обстановка, за което си помагам и с педализацията. Въпреки това е необходимо да се запази, макар и деликатно, ясната пулсация, която да спомогне при влизането на певица, тъй като смяната на размера би могла да се окаже подвеждаща.

Във фигурациите на този мотив забелязваме низходящ секундов ход, който се оказва важна съставна единица и придобива статут на водеща интонация в цялата песен. Подготвените и неподготвени силни чужди тонове с характерно дисонантно звучене присъстват както в клавирната партия, така и във фразирането на вокалната партия – много малко са тактовете в цялата песен, където мелодичното движение не е концентрирано около низходящ секундов ход. Този похват е познат от ренесансовата традиция на *писуване с думи* (*ton talerei*), както и от бароквата *реторично-музикална лексика*⁵⁴ – това са т.нар. *оплаквателни* секунди.

В първия дял вокалната линия се разгръща на фразов принцип в две вариантно подобни построения, основани върху тематичното ядро от възходяща секста и низходяща секунда – ядро, предявено още в клавирното въведение. Има два варианта за интерпретация на тази експозиция-завръзка на действието. Единият е аргументиран от анжамбмана⁵⁵ в стихотворението. Там, където се явява художественият дъх в поетическия текст, Тодор Попов поставя паузи във вокалната партия. Точно в тези тактове пулсацията в клавира напомня за люлчен мотив (както бе изведено във връзка със стилистиката и отличителните характеристики в соловата песен на Тодор Попов много често се срещат такъв тип ритмико-мелодически мотиви). Пауза между стиховете би довела и до умишлено подчертаване на последните думи от всяко полуизречение – *тъгува* и *пророкува* – думи-носители на силен емоционален заряд. Другият избор пред изпълнителя е да свърже тази дълга линия през паузите си с помощта и на клавирната партия, която в тези тактове продължава мелодическата линия и я подава отново на певица, за да я довършат заедно в унисон. Разложените акорди в половини ноти в клавирната партия дават възможност на певица да направи свободно *rubato*, докато неговата мелодична линия се движи в осмини, за да се

⁵⁴ **Buelow**, George. Rhetoric and Music. – In: The New Grove (Oxford) Dictionary of Music and Musicians.

⁵⁵ Край на структурния елемент (стих), но смисъл, който оставайки незавършен, продължава в следващия стих. Така се получава несъвпадение между времето на структурата и времето на процеса.

избегне насичане на фразата поради силабичната структура. Цялото това движение, било то умишлено фрагментирано или *излято* на една дълга вълна насочва към репликата *Какво да кажа?*, която бележи края на първия дял. Използвана е въпросителна интонация – възходяща ямбична секста и постепенно низходящо движение. За подчертаване на въпросителната фраза, която е с отворен край, пианистът би могъл да остави кратка цезура в тишина за завършек на първия дял.

Първият дял има своеобразна експозиционна функция и в този смисъл е единствената сравнително устойчива музикална структура в цялата песен, явявайки се изходен пункт за по-нататъшното развитие. Тодор Попов решава тази експозиция като асиметричен период с неповторен строеж тип sentence⁵⁶ в който първите две фрази са в отношение на вариантна повторност, а продължението води последователно до модулация в паралелната тоналност и възвратен ход до полукаденца в главната. В това *продължение*, водещо до хармонически отворен край на дяла, всъщност се отделят най-значимите за бъдещото развитие мотиви – секундовият низходящ мотив и въпросителният *Какво да кажа?*, изграден от възходяща ямбична секста и възвратно секундово движение.

Вторият дял на песента е с по-наративен характер – лирическият герой описва природна картина (*Ниви умълчани, по черните дървета черни врани.*). На втори план обаче поетическият текст представлява много повече от пейзаж – той се превръща в метафора за вътрешния свят на героя.⁵⁷ Стиховете носят дълбок символизъм. Гарванът в литературата се възприема като носител на лоши вести, вестител на смъртта. В стиха „по **черните дървета черни врани**“ чуваме алитерация – похват, който постига определена музикална изразителност на текста чрез няколкократно повтаряне на еднакви или близки по звучене съгласни.

Вокалната линия се движи на един тон с изключение на дисонантните интервалови скокове на септима с призивен характер (*saltus duriusculus*). Това крие своите рискове от „насичане“ на текста на срички и певецът трябва да подходи със специална грижа да извае хубаво *legato* в тези фрази, избирайки разумно кои думи да подчертае. Ако в първия дял на песента вокална и клавирна линия се движат симбиотично обединени от намеренията си „в унисон“, което ги довежда до една и съща точка, то тук, във втория дял, двете линии са по-независими една от друга и контрастират по характер. Тяхното

⁵⁶ Вж. **Врангова**, Снежина. Структурно-функционална многозначност. Музикалноаналитични подходи към период и прости типове форми. София: Марс 09, 2022, с. 16-17.

⁵⁷ Вж. **Stein**, Deborah, Robert Spillman. Poetry into Song. Performance and Analysis of Lieder. Oxford university press, p. 26 за „Stimmung“ – концепцията за настроение, изразено чрез природата, която резонира с поетичната душа; съпричастност между поет и природа, която създава всепроникваща атмосфера или психологическо състояние в стихотворението.

индивидуално разгръщане ще ги отведе и на различно място при прехода към следващия дял. Вокалната линия е по-статична, носи интонационна болезненост, а клавирият е по-моторна и гъвкава, носи притаена стихийност. Фигурациите в триоли в пианото се разгръщат на малки и големи секунди в движение, създаващо усещане за кръговрат и необратимост. Поради по-ниския регистър и струпването на секунди, пианистът трябва да обърне специално внимание на педализацията в тези тактове. Ако педализира недостатъчно често, има риск фигурациите да станат твърде мътни и шумни. Това би довело до динамически дисбаланс с вокалната линия, която се движи преобладаващо в теситурно нисък по-беззвучен регистър.

На репликата *Скрит в облаците небосводът син* има хармоническо отклонение за кратко към *g moll*, което, заедно с мелодическото издигане в клавирият още от предните два такта, можем да обвържем с текста. Лирическият герой гледа към небето и търси надеждата – образно възкачване на мелодията (*anabasis*). Освен мелодично, този момент се намира и динамически *високо* и бележи връхната емоционално и музикално наситена точка във втория дял на песента.

Встъпването на прелюдийното движение в клавирият познато от въведението на песента бележи началото на третия дял, но само за пианиста. Текстът и мелодическият релеф на вокалната линия все още носят белезите на втория дял и това е проява на анжамбман, вече на композиционно равнище – музикалният дял, благодарение на репризирането на встъпителния материал, е ярко разграничен, докато поетичният текст продължава развитието си в същото образно поле.

Именно тук настъпва разминаване между двете партии – докато пианистът вече преминава към следващия дял, певецът е „задържан“, сякаш на неговия лирически образ му е трудно да се откъсне от своя вътрешен свят. Събира ги отново, както в първия дял, репликата *Какво да кажа?*. Повторена ритмически и интонационно терца надолу от пианото тя бележи началото на своеобразен диалог между лирическият герой и неговия адресат, които са представени от певеца и пианиста.

Интересното тук е, че като поетически текст са представени само репликите на лирическият герой. За „отговорите“ в клавирият и тяхната смислова натовареност пианистът има относителна свобода, чрез подчертаване на определени интонации, дисонанси и агогическа гъвкавост, необременен от конкретиката на текста. Този дял остава отворен, не завършва устойчиво, въпреки че, за разлика от останалите дялове, води до корона. Тоналното движение се насочва към субдоминантовия *es moll*, за което индикира настойчивата поява на *ces* като алтерация.

Единствената промяна в темпото от началото на песента композиторът въвежда с началото на четвъртия дял – *Poco più mosso*. Дялът встъпва с неочакван тонален скок във *Fes Dur* в контрастираща динамика *forte*. Специално внимание трябва да се обърне на баланса при изграждането на зададеното *crescendo poco a poco* към кулминацията на песента. Както и при останалите начала на фрази във вокалната линия и тук се започва от по-беззвучен регистър, с което пианистът следва да се съобрази.

Не е случаен и изборът именно на думата *ръката* за кулминационен връх във вокалната линия, това е и първата дума, която певецът изрича в самото начало на песента. Тук смислово натоварените думи от поетическия текст мелодически отново се „затварят“ с постепенно движение надолу във вокалната линия и образуват една низходяща нишка от секунди, която се проследява от връхната точка на нотата g^2 до b^1 , където приключва мелодичната линия на певица. Тук отново е възможна кратка цезура в тишина преди последната реплика на певица (*който си отива*), което да доведе до умишлена ретардация, за да бъде придадена по-голяма емоционална и драматургическа тежест на развързката. Последните четири такта на песента връщат прелюдийното движение в пианото, водеща интонация и тук са секундите, като най-голямо впечатление прави низходящата хроматична линия във високия фактурен пласт на клавирната партия, докато ниският *затваря* движението със секстово-секундовия лайтмотив от рефрена в тази композиция. По този начин Тодор Попов постига обобщение на тематично равнище, но също така и абстрахира основното настроение в реториката на *passus duriusculus*, кодирана в клавирната партия.

4.2.2. Соловата песен „Остани“

Най-кратката в цикъла и като тактове, и като времетраене, втората песен от вокален цикъл „Край пътя“ очарова със своята пясъчна мимолетност – споменът, който спонтанно нахлува и безвъзвратно напуска, неподвластен на молбите да „остане“. Песента се намира по средата на цикъла, между две драматургически по-разгърнати песни. Тяхната експанзивност рамкира цикъла, в чийто център ефимерно проблясва и изчезва като привидение миниатюрата „Остани“.

Втората песен от цикъла, също като първата, е във форма с непрекъснато развитие. Песента може да бъде разделена на три дяла (А В С), за което ни ориентират някои композиторски означения в текста, както и организацията на поетическия текст в три изречения, които тук съвпадат точно с трите дяла на песента.

В песента липсва продължително изграждане чрез натрупване на напрежение, което да достигне до ярка кулминация. Музиката се разкрива с емоционална интровертност в по-събрани динамически полета, които обаче

крият в себе си философската дълбочина и комплексност на поетическия текст – спокойствието от примирието със съдбата, но и отблясъците на стаената надежда. Основните тонални сфери, които „сплитат“ хармоничната тъкан са d moll, едноименният D Dur и субдоминантовият G Dur. Въпреки арматурните знаци, липсата на характерни тонални функционални последования и ясно оформени каденцови моменти в началото и в края на песента резултат в усещане за тонална неопределеност. Потенциално търсен ефект, чрез който композиторът „оставя“ своя лирически герой без стабилна (тонална) „почва“ под краката си, подвластен на емоционално амбивалентния си свят, разкъсван между спомените и настоящето. Интересна е появата на понижената втора степен в клавирното въведение, която в съчетание с паралелните квинти в ниския фактурен пласт на клавирната партия разколебават тоналния център и загатват старинния фригийски лад⁵⁸. Една алюзия към античното *отдавна*, отвъд границите на индивидуалния спомен.

В клавирната интродукция Тодор Попов въвежда двата основни мотива, които остават фундаментални съставни елементи до края на песента. Първият мотив е низходящата квинта и огледалният ѝ вариант. Той присъства и в трите дяла на песента, с преобразувания в интервала и трайността. Вторият основен мотив са четирите осмини в постепенен низходящ ход, скок на терца или на кварта и низходящо постепенно движение в четвъртини. Той присъства в своята цялост единствено в клавирното въведение и заключение (прави впечатление, тъй като това са двете места, на които клавирната партия има самостоятелна изява). Осминковото движение от този втори основен мотив става основна градивна единица на мелодичната линия (както виждаме вече коментираните *оплаквателни* секунди по повод анализите на песните „Униние“, „Сън“ и „Край пътя“ и тук са водеща интонация).

Любопитно е наблюдението, че композиторът тук свързва пространството *небе* с G Dur, а в първата песен (върху текста *Скрит в облаците небосводът син...*) същият образен топос е обвързан с едноименния g moll. Тази тонална асоциация, дори и да премине неосъзнато от слушателя, на интуитивно ниво е като реминисценция, мимолетно видение.

Какво се случва, когато песента е написана да звучи като спонтанна хрумка на фриволната мисъл, а нейното осъществяване, колкото и малка да е формата, изисква времеемък репетиционен процес и нагаждане в единомислието? Трудността тук се крие в тънкия баланс между това интерпретацията да е добре осмислена и изработена, но в същото време изпълнението да носи свежестта и свободата на моментното случване. Може би

⁵⁸ Колористичната функционалност – модалността като средство за просветляване и помрачняване на тоналностите - бе изведена като характеристика на късната стилистика на Тодор Попов в аналитичната подглава на соловата песен „Униние“.

този въпрос въобще не представлява проблем, а напротив: именно несигурността и рисковете зад всяка нова реализация на едно и също произведение гарантират то да е винаги *живо*, обновено. Както отбелязва Пиер Бернак в своята книга, колкото и да е премислено, калкулирано, изработено до перфекционизъм едно произведение, накрая всичко това се подчинява на ненадеждността на момента. *Защото, въпреки че изпълнението по никакъв начин не трябва да бъде импровизация на материала, то винаги ще бъде по своята същност душевна импровизация.*⁵⁹

4.2.3. Соловата песен „Успокойте душата ми“

Третата песен – „Успокойте душата ми“ – бележи завършека на вокален цикъл „Край пътя“. Макар и не най-дългата като времетраене и брой тактове, песента е много по-разгърната в потенциала на своята форма, а притегателната сила на нейните динамически и емоционални ширини осмислят песента като кулминацията на целия цикъл. Ако в „Край пътя“ и „Остани“ по-еднозначно можем да назовем преобладаващата атмосфера за цялата песен и тя е закодирана във всеки неин дял, то в „Успокойте душата ми“ лирическият герой преминава през съзвездие от състояния – от лекота и спокойствие през несигурност, тревога, ярост и бунт към триумф и възнасяне.

Песента е в сложна триделна форма АВ(ab)А₁ с двуфазен среден дял и видоизменен репризен дял. Първият дял е със структура на еднотонален период в основната тоналност на песента. Мелодичното движение на възходящи и низходящи квинти в лявата ръка в двутактовото клавирно въведение, както и постъпенните ходове в дясната, създават усещане за плавно „полюшване“. Тук Тодор Попов за пореден път използва мотива на люлката, макар и песента да не е приспивна. Поетическият текст ни разкрива, че лирическият герой е в търсене не на какво да е спокойствие, а на покой, който носи със себе си вечният последен сън – Смъртта. В хода на запознаването ми с камерното творчество на Тодор Попов и по-конкретно с неговата „Елегия“ за виолончело и пиано, забелязах, че люлчения мотив, разписан по много сходен начин, композиторът използва в средния дял на пиесата.

При сравнение на двата нотни примера наблюдаваме няколко съществени сходства:

- един и същи ритмически модел в размер 9/8;
- сходни интервалови движения – в песента са мелодични възходящи и низходящи квинти, във виолончеловата пиеса са хармонични терци и квинти;
- същото постъпенно низходящо движение в последната група от три осмини в такта;

⁵⁹ Bernac, Pierre. The Interpretation of French Song. W. W. Norton & Company, 1978, p. 6.

- встъпване на мелодична линия след двукратното излагане на мотива – в песента се осъществява в кантото, в „Елегия“ – в сопрановия фактурен пласт в дясната ръка на клавирната партия.

В началото на соловата песен „Успокойте душата ми“ Тодор Попов поставя темпово означение *Tranquillo*, което макар и да означава спокойно, не ни задължава да го асоциираме с приспивността по никакъв начин. Във виолончеловата пиеса обаче означението е *Alla berceuse*, което означава като приспивна песен. Следователно вече имаме налични няколко съществени предпоставки да възприемаме този мотив с неговия характерен емоционален и музикален облик на съзерцателност, унес и интимност. Именно това възприятие би помогнало на пианиста да не встъпва в песента с твърде явен и директен динамически израз на означението *mf*. Предходната песен, завършила неустойчиво и с *piano pianissimo* във вокалната партия и *pppp* в клавирната, неминуемо създава контраст със светлото мажорно начало на настоящата песен без нуждата от прекомерна сила. Преосмислянето на клавирното начало чрез люлчения мотив дава насоки и в подхода към темпото – то следва да бъде спокойно, но дотолкова, че да не възпрепятства именно тази остинатна пулсация, каквато асоциираме с люлеенето.

В клавирното въведение на „Успокойте душата ми“ е имплицирана и препратка към въведението на предишната песен от вокалния цикъл – „Остани“. Огледалното провеждане на основния градивен мотив на песента „Остани“ – мелодичното низходящо и възвратно квинтово движение – в началото на „Успокойте душата ми“ действа като музикална реминисценция през нов тонален облик, така както времето изменя спомените, но те остават неминуемо вплетени в паметта.

Всеки нов дял или фаза в песента са въведени чрез клавира.

Изместването на главната кулминация в рамките на репризата има важно психологическо значение – така се подчертава поетическият текст и тази последна строфа, в която именно се съдържа поантата на цялото стихотворение: *Успокойте душата ми ниви зелени, приемоте душата ми*. Тук призивността достига своята върхна точка – в своето лутане, в търсенето на покой, лирическият герой достига до копнежа по Смъртта, която ще го освободи и изцели. Кулминацията на песента е триумфален израз на стремежа на човешката душа да се извиси над страданието и да намери мир. Отлагането на най-върховия кулминационен момент в последния дял на формата можем да наблюдаваме както на микро ниво що се отнася до песента „Успокойте душата ми“, така и на макро ниво по отношение на целия вокален цикъл „Край пътя“. В драматургията на цикъла кулминационната точка се явява последната песен, точно както в драматургията на песента кулминацията е в последния репризен дял.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Както специално е подчертано в увода на дисертационния труд, насочването към темата е провокирано от личната ми мотивация да открия и събера наличното камерно-вокално творчество на Тодор Попов. Тази моя мотивация конкретизира и темата на дисертационния ми труд – естествен бе изборът да посветя своята изследователска и художественотворческа дейност на соловата песен. Включването на тези произведения, на практика малко познати, в концертния и педагогически репертоар се превърна в моя кауза, към която се приобщиха и мои колеги и студенти.

Вълнуващ бе моментът на откривателството. Отговорността към първите изпълнения и записи изискваше задълбочен анализ, който включва разглеждането им в контекста на стила на Тодор Попов като песенник, връзката им с хоровото му творчество, музикалноформалните решения във всяка песен и конкретните интерпретационни проблеми.

Всичко това изгради и моя личен опит, през призмата на който са формулирани целите и задачите на изследването и тяхната реализация.

Особено важно е разделянето на песните на ранни и късни, съответно написани до 60-те и след 70-те години на XX век, по отношение на композиторския език и изразните средства, както и предпочитаните поети и литературната образност. Таблицата (*Приложение 1*) е резултат от обстойната издирваческа дейност и последвалата аналитична работа върху тези образци, които са в ръкопис или издадени, съхраняват се в библиотеки или в лични архиви на музиканти. Всичко това направи възможно предложената класификация на 46 солови песни на Тодор Попов и нейното най-точно и документално аргументиране.

Разделянето на песните на ранни и късни и аргументите за това, които са обект на втора глава, поставиха соловата песен на Тодор Попов в контекста на лирико-романтичната стилистика.

Въз основа на сравнителния анализ между песента „Пред пролет“ на Тодор Попов и „Пролетни води“ на Сергей Рахманинов са изведени основни характеристики на ранната солова песен. Това бе осъществено главно чрез проблематизиране на фактурата като показател за симфоничното мислене на композитора – предложен е подход към клавириятата партия през оркестровата партитура, разгледани са различни начини на звукоизвличане за темброво обогатяване.

Коментирани са настъпилите промени в композиторския език в соловата песен след 70-те чрез анализ на песента „Униение“ – „накъсването“ на мелодическата линия, по-„рехавата“ фактура, неустойчивостта като водеща и търсена, навлизането на речетативни моменти във вокала и пр. Промените са осмислени през композиторското търсене на философски задълбочена

музикална експресия, която модернистичните литературни образци предполагат. Специално внимание е отделено на хармоничния език на Тодор Попов и по-специално на търсенето на нови колористични звучности посредством модалността.

Тъй като се разглежда песенно творчество, много важно беше задълбоченото вникване в литературната образност на използваните текстове – обект на трета глава. Акцентирано е върху интереса на Тодор Попов към поезията и ключовото място, което текстовете заемат при създаването на песента. Изборът на стихове от автори като Атанас Далчев, Асен Разцветников, Елисавета Багряна и Димитър Методиев и осезаемата притегателна сила към трагичния екзистенциален и философски тематизъм избистря идеята за единен музикално-поетически универсум, в който централни са Смъртта, Съня, Самотата и Природата. Тези алегорични образи са разгледани в творчеството на изброените поети, предоставяйки поле за размисъл към бъдещия интерпретатор във връзка с изграждането на лирически герой.

Чрез музикалноаналитичния и художественоинтерпретационен анализ в четвъртата глава на ранната солова песен „Сън“ и късния вокален цикъл „Край пътя“ конкретно са посочени характерни особености на структурата и съдържанието на песните, на ансамблово-изпълнителската проблематика, музикалната форма и поетическия текст.

Този анализ, от една страна, нагледно разкрива чертите, присъщи на ранното и късно солово песенно творчество на Тодор Попов и в този смисъл аргументира тяхното диференциране в изпълнителския подход.

От друга страна, комплексният детайлен анализ предлага интерпретационни решения, стъпили на база формата като драматургически ориентир и обвързаността на поетическата образност с изграждането на специфична атмосфера и задълбочен творчески образ.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Солови песни за глас и пиано

Солови песни за глас и пиано					
№	дата на композиране	дата на издаване	име	глас	поезия
1	23. X. 1991	ръкопис	"Беззащитната"	сопран	Станка Пенчева
2	4. IV. 1991	ръкопис	"Мъжът обичал и двете" из вокален цикъл "Три песни за отвъдното"	бас	Станка Пенчева
3	20. II. 1989	ръкопис	"Болница" из вокален цикъл "Три песни за отвъдното"	бас	Атанас Далчев
4	4. IV. 1991	ръкопис	"Какъв пълен покой" из вокален цикъл "Три песни за отвъдното"	бас	Рафаел Алберти
5-11	IX. 1988 - I. 1989	2023	Вокален цикъл от седем песни "Многоликата"	сопран	Станка Пенчева
12	6-7. VI. 1989	2023	"Когато нощ се спусне над земята" из вокален цикъл "Безсъници"	мецосопран	Елисавета Багряна
13	липсва информация	1966/1969/2023	"Сонет" из вокален цикъл "Безсъници"	мецосопран	Елисавета Багряна
14	17. IV. 1989	2023	"Реквием" из вокален цикъл "Безсъници"	мецосопран	Елисавета Багряна
15	липсва информация	ръкопис	"Униние"	мецосопран	Пейо Яворов
16	липсва информация	2023	"Вечерна песен"	мецосопран	Елисавета Багряна
17	липсва информация	2023	"Когато ме няма"	мецосопран	Станка Пенчева
18	липсва информация	2023	"Край пътя" из вокален цикъл "Край пътя"	баритон	Димитър Методиев
19	липсва информация	2023	"Остани" из вокален цикъл "Край пътя"	баритон	Димитър Методиев
20	липсва информация	2023	"Успокойте душата ми" из вокален цикъл "Край пътя"	баритон	Димитър Методиев
21	13. VII. 1979	ръкопис	"Момичето с двете зелени звезди под клепачите" из вокален цикъл "Степ"	баритон	Асен Разцветников
22	липсва информация	1969	"Самотност" из вокален цикъл "Степ"	баритон	Асен Разцветников
23	10. VII. 1979	ръкопис	"Степ" из вокален цикъл "Степ"	баритон	Асен Разцветников
24	VIII-IX. 1968	ръкопис	"О, има, има край"	баритон	Найден Вълчев

25	липсва информация	1970	"Песен за далечното писмо"	баритон	Найден Вълчев
26	липсва информация	1960/1963/ 1964/1969	"Пред пролет"	сопран	Блага Димитрова
27	липсва информация	1956/1969 /1978	"Люлчена песен"	сопран/ мецосопран	Камен Зидаров
28	липсва информация	1972	"Може би"	баритон	Кръстю Станишев
29	липсва информация	1964	"Пет родопски народни песни"	сопран	анонимен автор
30	1955	1958	"Мой гълъбе бял"	тенор	Михаил Маринов
31	липсва информация	1958/1966/ 1969/1978	"Пролетна песен"	тенор	Иван Давидков
32	1954	1955	"Разтревожи ме ти безсърдечен"	мецосопран	Веселин Ханчев
33	липсва информация	1960/1963/ 1970	"Над люлката"	мецосопран	Първан Стефанов
34	липсва информация	липсва информация	"Пролетна София"	баритон	Първан Стефанов
35	липсва информация	ръкопис	"Родина"	бас/ бас-баритон	Владимир Голев
36	липсва информация	1955/1966	"Пробудна песен"	баритон/ бас-баритон	Христо Ясенов
37	липсва информация	липсва информация	"Тишина"	бас	Станислав Вихров
38	липсва информация	ръкопис	"Самоприспивалка"	детска песен	Таничка Байнова
39	липсва информация	липсва информация	"Зима"	детска песен	Цветан Ангелов
40	1948	1959/1969	"Южният вятър"	бас	Иван Бурин
41	1948	1950/1954/ 1961/1970	"Сън"	мецосопран	Христо Радевски
42	1947	1959	"Балада"	бас	Крум Пенев
43	1947	1960	"Ни лъх не дъхва над полени"	баритон/ бас - баритон	Пенчо Славейков
44	13. V. 1943	ръкопис	"Песен"	алт	Тодор Попов
45	17. V. 1943	ръкопис	"Елегия"	алт	Тодор Попов
46	29. VIII. 1942	ръкопис	"Прощална песен"	алт	Тодор Попов

ПРИЛОЖЕНИЕ 4

Интернет достъп до записите на солови песни на Тодор Попов, осъществени от проф. д-р Кремена Ангелова през март 2024 г., по проект за НХТД. Изпълняват: Гергана Георгиева (сопран), Михаил Михайлов (тенор), Анна Янкова (мецосопран), Георги Бейков (бас), Александра Дичева (пиано).

<https://e.pcloud.link/publink/show?code=kZgDxtZxjkNxRCpbfSF7lLpWT4pkSTGBv47>



БИБЛИОГРАФИЯ

Алипиева, Антоанета. Раждащата смърт (Атанас Далчев), <https://litenet.bg/publish/aalipieva/chetene/razhdashtata.htm> (пров. 20.02.2025).

Ангелова, Вълка. Поетичното слово и вътрешният свят на Тодор Попов в 12 хорови песни без съпровод. Дипломна работа. София: ДМА (без посочена година).

Барнс, Джулиан. Шумът на времето. София: Изд. Обсидиан, 2016.

Бакрачева, Албена. Любов и жажда през леда – Асен Разцветников, <https://litenet.bg/publish/alba/zalozhbi/arazcvetnikov.htm> (пров. 20.02.2025).

Бонева, Ния. Хроматичният стил на Моцарт – отвъд границите на класическата музикална лексика, <https://nma.bg/wp-content/uploads/%D0%9D%D0%B8%D1%8F-%D0%91%D0%BE%D0%BD%D0%B5%D0%B2%D0%B0.pdf> (пров. 15.05.2025).

Ботев, Стефан. Неговите песни – наши спътници. Биографичен очерк по случай 50-годишнината от рождението на автора.

Врангова, Снежина. Структурно-функционална многозначност. Музикалноаналитични подходи към периоди и прости типове форми. София: Марс 09, 2022.

Гайтанджиев, Генчо. Сред песните на Тодор Попов. – В: *Българска музика*, 1969, № 1, с. 17-24.

Господинов, Георги. Времеубежище. София: Жанет 45, 2020.

Гълъбов, Константин. Атанас Далчев – Литературен портрет, <https://litenet.bg/publish7/kglybov/dalchev.htm> (пров. 18.03.2025).

Димов, Подрум. (Не)забравеният Димитър Методиев, [https://duma.bg/\(ne\)zabraveniyat-dimitar-metodiev-n264796](https://duma.bg/(ne)zabraveniyat-dimitar-metodiev-n264796) (пров. 21.03.2025).

Динкова, Лора. Граници на човешкото в българската поезия от 20-те до 60-те години на XX век. Втора глава – Аспекти на лудостта (В лирическите произведения на Асен Разцветников и Никола Фурнаджиев), Четвърта глава – Облици на смъртта в поезията на Атанас Далчев. Ръкопис. 2020.

Дойнов, Пламен. Българският соцреализъм 1956, 1968, 1989. Норма и криза в литературата на НРБ. В: Минало несвършено (поредица). София: Сиела, 2011.

_За Яворов. – В: *Подем*, <https://pisalka.eu/за-яворов> (пров. 09.02.2025).

Карапетров, Константин. Звънът на „Звънчева гора“. – В: *Българска музика*, 1987, № 1, с. 16-17.

Кехлибарева, Албена. Някои естетически, артикулационно-фонетични и ансамблови проблеми в интерпретацията на „Lied“ от епохата на романтизма и постромантизма – XIX и началото на XX век. Дисертационен труд, София, НБУ, 2015.

Колева, Дора. Елисавета Багряна: пещерите – в природата и в човешките души, <https://litenet.bg/publish29/dora-koleva/bagriana.htm> (пров. 15.02.2025).

Колева, Радостина. Обречеността на човешкото съществуване в „Болница“ на Атанас Далчев, <https://litenet.bg/publish9/rkoleva/dalchev.htm> (пров. 18.02.2025).

Кръстев, Венелин. Тодор Попов. – В: *Профили*. Книга 3. Студии-есета за 15 български композитори. София: Българска музика, 1982, с. 41-77.

Кръстев, Венелин. Майстор на песента. – В: *Българска музика*, 1981, с. 40-51.

Кръстева, Илиана. Самотата на познанието, <https://litenet.bg/publish7/ikrysteva/samotata.htm> (пров. 13.02.2025).

Кърклияски, Томи. Музикален анализ. Лекционен курс. Част първа. София: Хайни, 1922.

Ламбрева, Боряна. Българската солова песен. София: НМА, 2018.

Леви, Клер. Нови песни на Тодор Попов. – В: *Българска музика*, 1975, № 8.

Малинова, Людмила. Екзистенциални мотиви в лириката на Багряна, <https://litenet.bg/publish2/lmalinova/bagriana.htm> (пров. 10.02.2025).

Манолова, Наташа. Литературно-критически очерк. Димитър Методиев. София: Български писател, 1979.

Медникаров, Захари. Тодор Попов на 60 години. – *Българска музика*, 1981, № 1, с. 53-55.

Методиев, Димитър. В часа на есенната яснота. Пловдив: Христо Г. Данов, 1980.

Моцев, Александър. „Светъл празник“ (оратория от Тодор Попов). – В: *Българска музика*, 1960, № 2, с. 7-14.

Наумова, Мила. За мелодията на поетичния стих през призмата на реторично-музикалния анализ, <https://www.academia.edu/> (пров. 20.04.2025).

Павлов, Филип. Тодор Попов на 60 години. – В: *Българска музика*, 1981, № 1, с. 58-59.

Панайотова, Лиляна. Тодор Попов на 60 години. Интервю с Тодор Попов. – В: Деца, изкуство, книги, 1981, № 2, с. 15-18.

Пенчева, Станка. Многоликата. Избрана любовна лирика 1960-1984. София: Христо Г. Данов, 1986.

Попова, Маня. Анкета с Тодор Попов. – В: *Българска музика*, 1983, № 5, с. 23-35.

Попова, Маня. На гости у Тодор Попов. Интервю. – В: *Музикален алманах '81*. София: Музика, 1981.

Попова-Мороз, Ваня. Музикалните пътища на Тодор Попов. – В: *Музикални хоризонти*, 2001, № 3, с. 29-31.

Радоев, Иван. Отворено писмо. Тодор Попов на 60 години. – *Българска музика*, 1981, № 1, с. 52-53.

Рамаданова, Любомира. Нови творби. – В: *Българска музика*, 1981, № 1, с. 59-60.

Рачева, Искра. За мястото на Дебюси в историческото развитие на ладово-хармоническото мислене. – В: *Българско музикознание*. Т. 3. София, 1976, с. 51-132.

Стоянова, Надежда. Възходът на слънчогледите. Българската литература от 20-те и 30-те години на XX век: опити с времето. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2015.

Хаджикосев, Симеон. Странната одисея на българския модернизъм. В: *Поетическо-символисти*. София: Библиотека за ученика, 1990.

Характер и същност на българския модернизъм от края на XIX век до края на първата световна война. – В: *Brainstorm*, <https://homohomini.wordpress.com/2007/04/16/9/> (пров. 05.02.2025).

Янев, Владимир. Екзистенциална неразрешимост и поетическа разрешеност (Бележки върху две стихотворения на Атанас Далчев),

https://litenet.bg/publish13/v_ianev/ekzistencialna.htm (пров. 08.03.2025).

Bernac, Pierre. *The Interpretation of French Song*. W. W. Norton & Company, 1978.

Britannica, <https://www.britannica.com/topic/solipsism> (пров. 14.03.2025).

Buelow, George. *Rhetoric and Music*. – In: *The New Grove (Oxford) Dictionary of Music and Musicians*, 2001.

Stain, Jack M. *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 1971.

Stein, Deborah, Robert Spillman. *Poetry into Song. Performance and Analysis of Lieder*. Oxford university press, 2010.

Wong, Lucas. *The Multifunctional Pianist: The Recipe for Orchestral Color and Playing*. – In: *Journal of Singing. National Association of Teachers of Singing*. January/February 2021, Volume 77, No. 3, p. 429-435.

Yuan, He Si, He Si Xian, Gao Xin. *Piano Elevation: A Review of Performer's Guide to Rachmaninoff's Transcendent Solo Transcriptions*. – In: *International Journal of Academic Research in Progressive Education and Development*, p. 2657-2667.

Аудиоархиви

Аудиоархив на БНР, 1988. Иван Радоев говори за изкуството, болката и страховете си, <https://dictionarylit-bg.eu/> (пров. 06.01.2025).

Предаване, посветено на Тодор Попов в „Български изпълнители“ по Радио Христо Ботев. (В предаването са ползвани записи от интервю на Проф. Теодора Павлович с Тодор Попов от 1997 г.), <https://www.youtube.com/watch?v=ctrWYJY4mlc> (пров. 20.08.2024).

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. За първи път основен обект на проучване е соловата песен на Тодор Попов и конкретно – късната солова песен.

2. За първи път соловите песни на Тодор Попов са периодизирани на ранни и късни спрямо наблюдаваните промени в композиторския език литературната образност. Изведени са основните им характеристики.

3. За първи път е изготвена таблица, която представя възможно най-точна класификация на наличните 46 творби на Тодор Попов в жанра на соловата песен (*Приложение 1*). Таблицата е създадена въз основа на откритите ноти – издадени и ръкописи, съхранени в различни библиотеки и в лични архиви на музиканти, повечето познавали композитора и работили пряко с него.

4. За първи път е изведена идеята за единен музикално-поетичен универсум, който събира често срещаните в късната песен на Тодор Попов алегорични образи на Природата, Съня, Самотата и Смъртта, както и образите на мъжа и жената (или двамата лирически герои).

5. Новите нотни примери към всеки анализ, създадени специално за дисертационното изследване на компютърен софтуер за нотопис Sibelius, улесняват визуалното възприемане на текста и дават възможност да се обозначат прегледно коментирани в анализите показатели като хармоническите функции, мотивната и микрорефренна работа, както и изведените предложения за преразпределение на ръцете, пръстовка и педализация.

6. В труда аналитично са разгледани специфики от технически и естетически характер. Той може да послужи като практическо ръководство за всеки изпълнител, който се насочва към песенното творчество на Тодор Попов, както и въобще към жанра на соловата песен.

7. Във връзка с дисертационния труд е издаден сборникът „Тодор Попов. Солови песни за глас и пиано, том I“ (София: НМА “Проф. Панчо Владигеров“, 2023).

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Дичева, Александра. Ансамблово-изпълнителски предизвикателства и динамика на отношението форма – интерпретация във вокалния цикъл „Край пътя“ от Тодор Попов (върху примера на първата песен от цикъла – „Край пътя“). – В: *Докторантски четения*. София. НМА „Проф. Панчо Владигеров“, 2024 (публикация от доклад, изнесен на научна конференция Докторантски четения на 16. 05. 2024).

Дичева, Александра. Тодор Попов – „Остани“ - измерения на ефимерността. В: *Кръгла маса. Българската музика през втората половина на XX век – творчество, изпълнителски и образователни проблеми и перспективи*. Пловдив. АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, 2025 (публикация от доклад, изнесен на Кръгла маса Българската музика през втората половина на XX век – творчество, изпълнителски и образователни проблеми и перспективи на 19. 10. 2024).

Дичева, Александра. *Тодор Попов. Солови песни за глас и пиано, том I*. София. НМА „Проф. Панчо Владигеров“, 2023. Изданието е осъществено по проект на катедра „Класическо пеене“ по идея и инициатива на Александра Дичева. Редактори: проф. д-р Боряна Ламбрева, проф. д. изк. Филип Павлов. Предговор, превод и коректура: Александра Дичева.

ХУДОЖЕСТВЕНОТВОРЧЕСКА ДЕЙНОСТ, ОБВЪРЗАНА С ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

04.02.2025 –Музикално-поетичен спектакъл „Диалогът със самотата в камерните песни на Тодор Попов“ (**цикъл концерти - № 5**) с участието на Гергана Георгиева (сопран), Анна Янкова (мецосопран), Михаил Михайлов (тенор), Георги Бейков (бас) в зала „Съвременност“ на КИЦ „Безистен“ гр. Ямбол (*представени са и песните „Болница“, „Самотност“*).

02.02.2025 – Музикално-поетичен спектакъл „Диалогът със самотата в камерните песни на Тодор Попов“ (**цикъл концерти - № 4**) с участието на Гергана Георгиева (сопран), Анна Янкова (мецосопран), Михаил Михайлов (тенор), Георги Бейков (бас) в гр. Дряново (родния град на композитора) – честване на 25 г. от кончината (*представени са и песните „Ти си добър“, „Униние“*).

01.02.2025 – Музикално-поетичен спектакъл „Диалогът със самотата в камерните песни на Тодор Попов“ (**цикъл концерти - № 3**) с участието на Гергана Георгиева (сопран), Анна Янкова (мецосопран), Михаил Михайлов (тенор), Георги Бейков (бас) в ХГ „Христо Цокев“ гр. Габрово (*представени са и дуетът „Разтревожи ме ти, безсърдечен“, песента „Сън“*).

23.11.2024 – Музикално-поетичен спектакъл „Диалогът със самотата в камерните песни на Тодор Попов“ (**цикъл концерти - № 2**) с участието на Гергана Георгиева (сопран), Анна Янкова (мецосопран), Георги Бейков (бас) – Фестивал на оперното и балетното изкуство – Държавна опера Стара Загора (*представени са и песните „Когато ме няма“, „Беззащитната“*).

11.06.2024 – Абсолвентски концерт на студенти от класа по камерно пеене на проф. д-р Боряна Ламбрева – Георги Бейков (бас) и Александра Дичева (пиано) изпълняват пет камерни песни от Тодор Попов („Елегия“, „Прощална песен“, „Болница“, „Степ“, „Момичето с двете зелени звезди под клепачите“) в камерна зала 48 на НМА.

17.03.2024 – Премиера на музикално-поетичния спектакъл „Диалогът със самотата в камерните песни на Тодор Попов“ (**цикъл концерти - № 1**) с участието на Гергана Георгиева (сопран), Анна Янкова (мецосопран), Михаил Михайлов (тенор), Георги Бейков (бас) в голямата зала на НМА - по проект НХДТ, подкрепен от катедра КЛП на НМА (*представен е и аранжирментът за четирима певци и пиано „Есенно настроение“*).

18.12.2023 – „Съновидения“ – концерт-спектакъл с камерни песни от Форе, Дюпарк, Мусоргски, Рахманинов, Чайковски, Шостакович, Тодор Попов и Любомир Пипков с участието на Анна Янкова (мецосопран) и Василена Кънева (актриса) в голямата зала на НМА.

ЗВУКОЗАПИСНА ДЕЙНОСТ, ОБВЪРЗАНА С ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

27. 01 – 31.01.2025 – Звукозаписна дейност в студио 1 на БНР – запис на 14 камерни песни на Тодор Попов с Гергана Георгиева (сопран), Анна Янкова (мецосопран), Михаил Михайлов (тенор), Георги Бейков (бас).

2.03 – 15.03.2024 – Осъществяване на студийни записи на камерни песни от Тодор Попов с Гергана Георгиева (сопран), Анна Янкова (мецосопран), Михаил Михайлов (тенор), Георги Бейков (бас) - по проект НХДТ, подкрепен от катедра КЛП на НМА.

ДРУГА ХУДОЖЕСТВЕНОТВОРЧЕСКА И ЗВУКОЗАПИСНА ДЕЙНОСТ КЪМ МОМЕНТА НА ВЪТРЕШНА ЗАЩИТА (2022 – 2025)

29.05.2025 – Първо изпълнение в Бразилия на Й. Брамс – концерт за пиано на четири ръце и струнен оркестър по клавирен квартет в сол минор, оп. 25 със Симфоничния оркестър при Национален театър „Клаудио Санторо“ и дир. Клаудио Коен (клавирно дуо „Атмосфери“).

25.05.2025 – Солов рецитал „Ritual and Resonance” в Национален театър „Клаудио Санторо“ - гр. Бразилия, Бразилия (клавирно дуо „Атмосфери“).

24 – 28.02.2025 – Майсторски клас за интерпретация на немска художествена песен на проф. Щефан Матиас Ладеман от MDW.

20 – 21.02.2025 – Звукозаписна дейност в студио 1 на БНР – първи студиен запис на Концертна музика за два рояла, струнен оркестър и два бонгоса от Стефан Икономов със Симфоничния оркестър на БНР и дир. Константин Илиевски (клавирно дуо „Атмосфери“).

14.12.2024 – Авторски музикален проект на клавирно дуо „Атмосфери“ – „Nocturnal moods“ – In The Mood Jazz Club.

01.12.2024 – Студийни записи на произведенията за клавирно дуо на Албена Петровиц-Врачанска „La fenetre invisible”, “Escapes” и “Sand of Oblivion” по проект на ТКДФ на НМА (клавирно дуо „Атмосфери“).

30. 10. 2024 – Първо изпълнение в гр. Габрово на Й. Брамс – концерт за пиано на четири ръце и струнен оркестър по клавирен квартет в сол минор, оп. 25 със камерен оркестър Габрово и дир. Светлана Галианова (клавирно дуо „Атмосфери“).

03.10.2024 – Първо изпълнение в гр. Враца на Й. Брамс – концерт за пиано на четири ръце и струнен оркестър по клавирен квартет в сол минор, оп. 25 със Симфониета Враца и дир. Константин Илиевски (клавирно дуо „Атмосфери“).

05.07.2024 – Откриване на Младежкия арт фестивал „Солинария“ в гр. Созопол с рецитална програма на четири ръце (клавирно дуо „Атмосфери“).

27.06.2024 – Първо изпълнение в гр. Пазарджик на Й. Брамс – концерт за пиано на четири ръце и струнен оркестър по клавирен квартет в сол минор, оп.25 със симфоничен оркестър Пазарджик и дир. Клаудио Коеи (клавирно дуо „Атмосфери“).

17.04.2024 – Първо изпълнение в гр. София на Й. Брамс – концерт за пиано на четири ръце и струнен оркестър по клавирен квартет в сол минор, оп.25 с АСО към НМА и дир. Деметра Анджалика (клавирно дуо „Атмосфери“).

04.04.2024 – Премиера за България на Й. Брамс – концерт за пиано на четири ръце и струнен оркестър по клавирен квартет в сол минор, оп.25 със Симфониета Шумен и дир. Симон Павлов (клавирно дуо „Атмосфери“).

01.12.2023 – Откриване на изложба „Публика“ на фотографа Яна Лозева в „Топлоцентра“ (клавирно дуо „Атмосфери“ участва в създаването на проекта, като изпълнява музика на живо в камерна зала „България“, докато се фотографират реакциите на публиката).

30.10.2023 – Концерт на носителите на GRAND PRIX и Първи награди от конкурса "Музиката и земята", Национален музей „Земята и хората“ (клавирно дуо „Атмосфери“).

23.10.2023 – XIX Фестивал „Изкуствата за Земята“, четвърти концерт, Национален музей „Земята и хората“ (клавирно дуо „Атмосфери“).

01.10.2023 – Представяне на новата образователна игра с музика на фондация „Културни перспективи“ в Софийска градска художествена галерия – концертно изпълнение на сюита за четири ръце „Майка ми гъската“ от Морис Равел (клавирно дуо „Атмосфери“).

30.09.2023 – Концерт на клавирно дуо „Атмосфери“ в рамките на фестивала „Дни на музиката в Балабановата къща“ гр. Пловдив.

23.07.2023 – Осъществяване на студийни записи на сюита за четири ръце „Майка ми гъската“ от Морис Равел за новата образователна игра с музика на фондация „Културни перспективи“ (клавирно дуо „Атмосфери“).

16 – 19.05.2023 – Награда за най-добър художествен акомпанимент на Петия международен конкурс за млади оперни певци „Гена Димитрова“ гр. Плевен.

12. 05. 2023 – Рецитал в рамките на Европейска нощ на музеите в къща музей „Панчо Владигеров“ (клавирно дуо „Атмосфери“).

19 – 20.04.2023 – Първа награда за пианист от Академичния конкурс за художествена песен на немски език за певци и пианисти.

07.04.2023 – Участие в интегралните концерти, посветени на 190 години от рождението на Й. Брамс в голямата зала на НМА – изпълнение на част от Немски реквием на Брамс в авт. транскрипция за четири ръце (клавирно дуо „Атмосфери“).

31.03 – 02.04.2023 – Grand Prix на Международен конкурс “La Musique et la Terre” в Орсе, Франция (клавирно дуо „Атмосфери“).

18.01.2023 – Съвместен музикално-визуален пърформанс на клавирно дуо "Атмосфери" и визуалния артист Венелин Шурелов в центъра за съвременни изкуства „Топлоцентрала“.

06.2022 – Рецитал на клавирно дуо „Атмосфери“ в рамките на Международен фестивал „Софийски музикални седмици“ – камерна зала „България“.

04.2022 – Рецитал на клавирно дуо „Атмосфери“ в Аулата на Софийски университет „Свети Климент Охридски“.

03.2022 – Осъществяване на записи на камерни песни от Брамс и Пучини в Българското национално радио, заедно с Емилия Кирчева (сопран).

03.2022 – Изпълнение на камерни песни от Панчо Владигеров заедно с Яна Кочева и Михаил Мотайленко по повод 123 години от рождението на Панчо Владигеров, съвместно със Симфониета Шумен с диригент Калина Василева в гр. Шумен.

03.2022 – Изпълнение на камерни песни от Панчо Владигеров заедно с Яна Кочева и Михаил Мотайленко на тържествения концерт в голямата зала на НМА по повод Патронния празник на Академията и 123 години от рождението на Панчо Владигеров.