

ИНСТРУМЕНТЪТ КАТО ЗВУКОВ СУБЕКТ: СОНАТАТА ЗА СОЛО КЛАРИНЕТ НА ДИМИТЪР ТЪПКОВ

Симон Павлов

С публикуването на тази статия изданието отбелязва 10 години от смъртта на изтъкнатия български композитор и дългогодишен преподавател в НМА – проф. Димитър Тъпков.

Сред множеството образци на Димитър Тъпков (1929 – 2011) в жанра на соловата соната¹ *Сонатата за кларинет* (1970) привлича изследователския интерес с оригинални творчески решения на композиционни проблеми от различно естество. Както неведнъж е подчертавано, композирането на *соната* през XX век, и особено през втората му половина, всеки път – при всяка стилска посока, при всеки отделен автор и при всяко конкретно произведение – се нуждае от легитимация²: от това да бъде даден отговор относно законността на назоваването с това жанрово *име*, мотивираща се в амплитудата от заявено възпроизвеждане на неговите утаени конотации през метафоричното му използване като спомен до радикализма на отричащия го експеримент.

В случая на Тъпковата кларинетна соната стои въпросът дали и доколко с формалните решения и с начина работа с музикалния материал се цели да се разкрие „сонатността“ чрез утвърдената ѝ в класикомантическата традиция идея за тематизъм и мотивно развитие, или тя се обосновава с етимологичното значение на думата *sonata* като производна от *sonare* – подчертаваща именно инструменталното съдържание като

Симон Павлов е студент в V курс по оперно-симфонично дирижиране и по музикознание – история на музиката в ТКДФ на НМА. Статията е част от магистърската му работа по история на музиката, написана под научното ръководство на проф. д-р Наташа Янова.

¹ Димитър Тъпков е автор на солови сонати за цигулка, виола, виолончело, контрабас, флейта, обой, кларинет, фагот, валдхорна, тромпет, тромбон и туба, т.е. за всички инструменти, съставлящи симфоничния оркестър.

² Вж. по въпроса за композиторската защита на класическия жанр *соната* през XX век в: **McCalla, James.** Twentieth-Century Chamber Music. Chapter V: The Modern Sonata. New York: Routledge, 2003.

„озвучаване“, „изсвирване“³. Очевидно е, че със заглавията на трите си части цикълът на творбата насочва към началата на жанра, че той е предназначен *da sonare* – за „изсвирване“, за „звукоизвличане“, като се опира на ранесансово-бароковите практики за *озвучаване* на *изсвирването*.

Не по-малко значим за музикалния смисъл на творбата и нейното легитимиране като „соната“ е и проблемът за пресичането в нея на две на пръв поглед противоположни естетически идеи. От една страна, това е идеята за камерната соната (*sonata da camera*) с корени в ренесансовото езотерично изкуство, в *musica reservata*, в музицирането, мислено като частна, несподеляна публично „беседа“ между обичащи музиката „дилетанти“⁴. От друга страна, тук е явна достигнатата екстравертна виртуозност през романтичния XIX век с неговата публична демонстрация на високо техническите възможности на инструмента и на самоотвержения солов „героизъм“ на инструменталиста⁵.

Биография на творбата

Сонатата за соло кларинет е сред ранните опити на композитора в жанра на соловата соната, предшествана единствено от тази за контрабас (1968). Посветена е на проф. Димитър Димитров и е получила от него своето първо изпълнение⁶.

За първи път сонатата е представена в цялостния си вид от Росен Идеалов в концерт по повод 70-годишния юбилей на композитора.

³ По време на бурното развитие на инструменталната музика в края на XVI век терминът *sonata* е бил прилаган относно множество творби, твърде различни, за да бъдат класифицирани по общ признак. Единствената обединяваща най-ранните сонати характеристика е тяхното предназначение за инструментално изпълнение. В противовес на произведенията за свирене, озаглавени като *sonata*, вокалните творби са носили името *cantata* (от глагола *cantare* – пея). Вж.: **Mangsen**, Sandra, John Irving, John Rink and Paul Griffiths. Sonata. – In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026191?rskey=AVHy6u&result=1> (посетен на 04.10.2021).

⁴ Вж. **Далхауз**, Карл. Брамс и идеята за камерна музика. – В: *Музикални хоризонти*, 1983, № 5, с. 138 – 146.

⁵ **Пистон**, Даниел. Инструменталната музика през XIX век. – В: Мари-Клер Белтрандо-Патие (съст.). История на музиката. Част 2. София: „Музика“, 2000, с. 128.

⁶ По сведение на кларинетиста Росен Идеалов (в разговор със Симон Павлов, състоял се на 17 февруари 2021 г.) Димитър Димитров е изпълнил първа и втора част на сонатата.

Изпълнението е записано от звукозаписната компания Gega New и е включено в компактдиск⁷ с композиции от Димитър Тъпков (макар и концертен, това е първият запис на творбата). По-късно, през 2005, Росен Идеалов реализира и студиен запис в АМТИИ – Пловдив⁸.

Сонатата може да бъде открита днес в две нотни издания. Първото съдържа оригиналния вариант на творбата⁹, който Тъпков е композирал без предварителна консултация относно някои изпълнителски специфики с Димитър Димитров, изпълнителя, за когото е предназначена. От това е изникнал неподозирани от композитора проблем: в първата част на сонатата са написани немалко мултифоникси¹⁰ (все още необичаен инструментален похват за кларинетната литература от 60-те и 70-те години¹¹) – пример 1.

Пример 1



Изпълнението им обаче би се променило при инструменти, снабдени с различна система. Росен Идеалов осветлява този проблем:

„На всяка кларинетна конструктивна система (т. нар. пълен бьом, полубьом, немска, френска система и т.н.) тези мултифоникси се свирят по различен начин, с различен гриф, понеже ако кларинетът има една клапа повече или по-малко, указаният в нотите гриф няма да звучи с посочените тонови височини. Тъпков е писал сонатата, имайки предвид

⁷ Димитър Тъпков. Композиции. Gega New: GD218, 2000.

⁸ Димитър Тъпков. Камерни творби. Съюз на българските композитори, 2010.

⁹ Неизвестно по какви съображения Сонатата за соло кларинет е включена в сборник кларинетни сонати с клавирен акомпанимент под заглавие **Сонати за кларинет и пиано от български композитори**. София: „Музика“, 1983.

¹⁰ Терминът обозначава разширена техника при едногласните духови инструменти, с чиято помощ могат да бъдат изпълнени двугласни, тригласни или дори четиригласни съзвучия.

¹¹ Както отбелязва Росен Идеалов (в разговора със Симон Павлов от 17 февруари 2021), в литературата за медни духови инструменти този изпълнителски похват е бил познат още през XVIII век, но при дървените духови е навлязъл в употреба едва през XX столетие.

инструмента, който е познавал от ученическите си години, когато е свирил в духовия оркестър на Френския мъжки колеж. Този инструмент обаче е бил от някаква стара немска „хибридна“ конструктивна система. С помощта на френски метод за изписване на мултифоникси композиторът фиксира многогласните съзвучия така, както биха били изсвирени на неговия стар кларинет (именно този вариант може да бъде открит в първото, нередактирано издание на сонатата).

На съвременния кларинет обаче изписаните грифове звучат по съвсем различен начин.“

Не е известно какво е било изпълнителското решение на Димитър Димитров. Впоследствие с редактирането и изписването на грифове, подходящи за изпълнение на кларинет от съвременна конструктивна система, се заема Росен Идеалов¹². Той споделя, че до 80-те години на ХХ век в България не е имало информация (сборници и таблици с грифове) за изпълняването на подобни необичайни техники като мултифониксите. За пръв път през 1984 г. самият той е внесъл у нас от Италия сборник на Джузепе Гарбарино и е използвал именно неговата система за свирене и изписване на мултифоникси за фиксиране на необходимите за правилното изпълнение грифове. По думите му, това му е отнело двумесечно търсене и експериментиране. Дълъг се е оказал и процесът на учене на сонатата – над три месеца са му били нужни да я овладее. Трябва обаче да се подчертае фактът, че въпреки изключителната виртуозност на творбата, тя несъмнено е композирана с вещо познаване на инструмента от автора – с големи предизвикателства пред изпълнителя, извеждащи отвъд пределите на стандартната кларинетна техника, но с разбирането, че написаното може да бъде изсвирено.

¹² Неговата редакция може да бъде открита във второто издание на сонатата, направено от Съюза на българските композитори, което не съдържа никаква издателска информация.

Известно е, че Димитър Тъпков, преподавател по инструментознание и оркестрация, задълбочено е изучавал музикалните инструменти. Мария Бояджиева-Луизова отбелязва, че той „*може да произведе звук от почти всички инструменти и че свири на много от тях*“¹³. Това обстоятелство очевидно е било важно при творческия му избор да напише сонати за всички инструменти от състава на симфоничния оркестър. Компетентността на композитора по отношение на различните инструменти се проявява в творчеството му по такъв начин, че интерпретаторите могат в пълнота да разгърнат изпълнителския си потенциал. Композирането, насочено към самия инструмент с неговата технология, звукови и художествени възможности, осветляването на пълния спектър на акустическите му дадености, извеждането на музикалната идея *чрез* него, без пригаждането ѝ впоследствие към неговия тембър, става специфична черта на Тъпковия стил, интегриращ в себе си звука в неговата иманентност.

Проблемът за жанра

Димитър Тъпков определя начина, по който той третира жанра соната с думите: „*quasi сонатна форма, цикличност и разбиране за сонатата като sonare*“¹⁴. Кларинетната соната е решена като тричастен цикъл, заглавията на чиито части отпращат към ранната история на инструменталната музика с назоваването на своеобразна сюитна поредица – *Preludio, Ricercar, Burlesca*¹⁵. И цитираните думи на автора относно „сонатното“ тук обясняват жанровото ѝ определяне именно като „соната“

¹³ Бояджиева-Луизова, Мария. Композиторът Димитър Тъпков. – В: *Алманах. Година 2 (2010)*. София: НМА „Проф. Панчо Владигеров“, с. 18.

¹⁴ Бояджиева-Луизова, Мария. Композиторът Димитър Тъпков. – В: *Алманах. Година 2 (2010)*. София: НМА „Проф. Панчо Владигеров“, с. 14.

¹⁵ Музикалната история на XX век предоставя много примери за легитимация на формата *солова соната*. Един от ярките образци е сонатата за соло цигулка на Бела Барток, която със своите четири части – *Tempo di ciaccona, Fuga, Melodia, Presto* – без съмнение е препратка към Баховата Партита № 2 за соло цигулка. (По въпроса за сонатата в XX век и различните нейни проявления виж: **McCalla, James**. *Op. cit.*)

– а то е в опита да се реконструира онзи музикален смисъл, произтичащ от думата *sonare*, който е бил възплъщаван в началните – късноренесансови и раннобарокови – нейни форми. Цикълът възкресява спомена за трите музикалнотехнологични избора на търсещото своя път чисто инструментално писане – импровизацията, полифонията и танца. Но опусът е „соната“ и поради демонстрираната творческа цел – изява на звука на соловия инструмент, на неговите темброви и технически качества – една изява на инструмента като звуков субект. С помощта на специфични и типично кларинетни идиоми е осветлена именно *кларинетността* като субстанция. Музикалната идея е станала звуков феномен – и е още едно основание опусът да носи жанровото определение „соната“.

Формите и музикалният език

Както бе отбелязано, в творбата препраща към първообразите на търсещото своя исторически път инструментално композиране. Първата, *Preludio*, пресъздава *ситуацията* на импровизационното пре-людиране. Подобно на стария инструменталист, „настройващ се“, „влизащ в тона“ (*intonatio*) на последващото свирене, тук музикантът експериментира в полето на техническите и акустическите дадености на инструмента. Демонстрирайки своите умения в една фактура без фиксиран метрум, но с разнообразна ритмика, кларинетистът озвучава, откроявайки ги, трите регистъра на кларинета – Шалюмо, Чакан и Клерон.

Макар и обявена като *Preludio*, сонатните принципи в частта „пробиват“ ясно. Две зони на тематизъм, изразно контрастни – с различни темпо и динамика, с изискваща различна техника на звукоизвличане фактура – формират експозицията. Основна единица, изграждаща скелета на линеарната хармония в зоната на първата тема, е акордът на голямата септима. Както е известно, след свободноатоналния период на Шьонберг и през целия XX век този акорд често се използва като хармонически

„трегер“, запълвайки септимовата си рамка с различен брой тонове, понякога стигащи до образуване на агрегат. Тук акордът на голямата септима, включващ интервалите на увеличената и чистата кварта, има мелодически генериращо значение – пример 2.

Пример 2



И много от фразите в първата тематична зона, които не очертават пряко този акорд, се основават на интервали, произтичащи от него – поредици от кварта или кварта и секунди – пример 3.

Пример 3



По-тясно разгърната е характеризиращата се с повече статика и спокойствие зона на втората тема. Контрастът е заявен със смяна на темпото (Мено) и техниката на звукоизвличане – именно тук свиренето *ordinero* е заменено от мултифониксите, а за основен конструктивен елемент е избран целотоновият тетракорд – пример 4.

Пример 4



След кратък преход, връщащ първоначалното темпо, започва разработъчна фаза, в която на мотивна работа са подложени елементи и от двете зони на тематизъм. Произлизаци от целотоновостта, почти незабележимо вплетени във фактурата са и кратки мотиви, стилизирано

възпроизвеждащи инструменталнотемброви фоклорни интонации – пример 5.

Пример 5



Частта завършва с обобщена реприза, в края на която рамкиращо прозвучават началните тонове.

Във втората част на сонатата, *Ricercar*, акцентът е поставен, както подсказва заглавието, върху имитационно изграждане – една от основните характеристики, окачествяващи Тъпковия стил. За композитора очевидно е било предизвикателство да реализира многогласна фактура за едногласния инструмент. За изграждането ѝ инструменталната партия разчита на различни елементи на изразност: диференциране на отделни гласове (скрита полифония), контрастни динамики за различните линии, изява на отделните регистри на кларинета – всеки със свой специфичен тембър и обогряне – пример 6.

Пример 6



Два дяла изграждат частта – експозиционен и репризен. В началото прозвучава четиритактова тема с ярка мелодическа характеристика – възходящ скок на умалена кварта. Непосредствено след тази тема встъпва епизод, решен *quasi* многогласно – със средствата на имплицитната полифония. В него диалогично проведените мотиви са нотирани на две петолиния. Кратка интермедия отвежда до репризния дял, където връзката със старата полифонична традиция се проявява чрез прилагане на похвати като диминуция и превратен контрапункт по отношение на темите, прозвучали в експозицията.

Последната част на сонатата композиторът е нарекъл *Burlesca*¹⁶. Идеята за старинен танц тук е въплътена във вариационната форма от типа *basso ostinato*. Тази форма е предпочитана от композиторите на XVI – XVII век, когато композират основани върху танцовия жанр самостоятелни инструментали пиеси или части от сюитна поредица, като *passamezzo*, *ciaccona*, *passacaglia*, а също – като остинатни хармонични или ритмични модели – *romanesca*, *folia*, *gagliarda* (в Англия – характерния за елизабетинската епоха английски *galliard*). В Тъпковата *Burlesca* тази остинатна форма е послужила за създаване на пиеса с хумористична образност, едно шеметно *perpetuum mobile* с ритмически еднообразно моторно движение. Множество украшения, използване на специфични техники, открояващи естествения, грубоват звук, илюстрират вихъра на танцовия поток. В тази демонстративно трудна за изпълнение част музикантът – като в инструментален театър – е въвлечен в ролята на музициращия в екстаз свирач.

Макар и различни по характер, трите части на сонатата са обединени в общата си разширенотонална композиционна техника, при която в качеството на тонален център се проявява единичният тон (и в трите части на творбата не е заявена арматура). Главният за сонатата тонов център

¹⁶ От лат. *burgae, f. pl.* – глупотевини, безсмислици.

прозвучава още в началото на първата част – това е (на А кларинет) до диез, който е въведен чрез мултифоникс заедно с тона, отстоящ на чиста квинта от него – сол диез. След множество местни тонови опори в отделните части сонатата завършва с многократно повторение на заявената в началото „тоника“ до диез, като по този начин се „затваря“ в единство целият цикъл.

Сонатата за кларинет на Димитър Тъпков се нарежда в поредицата образци на искрящ солов инструментализъм, с която композиторът заявява своето значимо място в българската музика от втората половина на XX век и допринася целенасочено за артистично-техническото израстване на българския музикант.