

СЕДМИ АКАДЕМИЧНИ
ПРОЛЕТНИ ЧЕТЕНИЯ



Научна конференция

**БЪЛГАРСКАТА
МУЗИКАЛНА КУЛТУРА**
*през 20-те и 30-те години
на XX век*



Science Conference

**BULGARIAN
MUSICAL CULTURE**
*in the '20s and '30s of
the 20th Century*

SEVENTH ACADEMIC
SPRING READINGS



**VII АКАДЕМИЧНИ
ПРОЛЕТНИ ЧЕТЕНИЯ 2017**
Научна конференция
„БЪЛГАРСКАТА МУЗИКАЛНА КУЛТУРА
ПРЕЗ 20-те и 30-те ГОДИНИ НА ХХ ВЕК“

Национална музикална академия
„Проф. Панчо Владигеров“
4 – 5 април 2017

**VII ACADEMIC
SPRING READINGS 2017**
Science Conference
BULGARIAN MUSICAL CULTURE
IN THE '20S AND '30S
OF THE 20TH CENTURY

National Academy of Music
„Prof. Pancho Vladigerov“
4 – 5 April 2017

София
2017

VII АКАДЕМИЧНИ ПРОЛЕТНИ ЧЕТЕНИЯ 2017

Научна конференция

„БЪЛГАРСКАТА МУЗИКАЛНА КУЛТУРА

През 20-те и 30-те години на XX век“

Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“,

4 – 5 април 2017



Изданието е осъществено по проект

на катедра „История на музиката и етномузикология“

в Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“

Ръководител проф. д-р Емилия Коларова

Project of the Department History of Music and Ethnomusicologie

in National Academy of Music „Prof. Pancho Vladigerov“

Project manager Prof. Emilia Kolarova

©Анда Палиева, *идеен проект, съставителство и редакция*

©Елена Жекова, *художник на корицата*

©Северин Василев, *превод на английски*

Българска

Първо издание

Издава „Марс 09“, 2017

ISSN 1314-9261

Печат Дайрект Сървисиз

VII ACADEMIC SPRING READINGS 2017

Science Conference

BULGARIAN MUSICAL CULTURE

in the '20s and '30s of the 20th century

National Academy of Music „Prof. Pancho Vladigerov“

4 – 5 April 2017

©Anda Palieva, *Project concept, Editor*

©Elena Zhekova, *Cover Artist*

©Severin Vassilev, *translator*

Bulgarian

First Edition

Publishing House „Mars 09“, 2017

ISSN 1314-9261

Print „Direct Services“

СЪДЪРЖАНИЕ

От съставителя.....	9
Проф. д-р Наташа Япова НМА „Проф. Панчо Владигеров“ <i>Две тези относно българската музика и българския символизъм.....</i>	11
Проф. д-р Михаил Неделчев Нов български университет <i>Присъстващи и отсъстващи школи и направления на късния литературен модернизъм в 20-те – 30-те години.....</i>	26
Проф. д-р Нева Кръстева НМА „Проф. Панчо Владигеров“ <i>Тоналността като заглавие на литературна творба. Cis moll на Пенчо Славейков.....</i>	66
Проф. д.изк. Кристина Япова ИИИЗк–БАН) <i>Изопачаването и неговите прояви в историческото съзнание (Върху примера на църковната музика в България от 20-те и 30-те години)</i>	79
Васил Макаринов Национален политехнически музей <i>Родното, модернизъмът и неокласицизмът в архитектурата на България през 1920-те и 1930-те години.....</i>	91
Проф. д-р Александър Грозев НАТФИЗ <i>Българското кино между подражателството и модерността</i>	108
Д-р Таня Станева <i>Основни тенденции в българското изобразително изкуство през 20-те и 30-те години на ХХ век.....</i>	123
Д-р Светлана Нейчева Холандия <i>Към въпроса за генезиса на модерното в естетическото и творческото мислене на Димитър Ненов през 20-те и началото на 30-те години.....</i>	134

Гл.ас. д-р Полина Антонова ИИИЗк–БАН	
<i>Непознати фрагменти от словесния архив на Димитър Ненов 1901 – 1953)</i>	169
Проф. д-р Ромео Смилков АМГИИ – Пловдив	
<i>Четири пиеси за пиано от „дрезденския период“ на Димитър Ненов.</i>	182
Божидар Добрев Германия, България	
<i>Енигмата Хераклит Несторов в рамката на българската музика през 20 – 30-те години на ХХ век.</i>	187
Проф. д-р Ангелина Петрова НМА „Проф. Панчо Владигеров“, ИИИЗк–БАН	
<i>Стоян Брашованов и неговата дисертация За ритмиката и метриката на българската народна песен от 1922 – црих към основите на музикологията у нас.</i>	196
Проф. д.изк. Елисавета Вълчинова-Чендова НБУ, ИИИЗк–БАН	
<i>Още за диалога България – Европа в българската музика между двете световни войни (из професионалната кореспонденция на Петко Стайнов).</i>	204
Проф. д-р Емилия Коларова НМА „Проф. Панчо Владигеров“	
<i>Любомир Пипков в Париж и диалогът традиция – модерност.</i>	221
Проф. Павел Герджиков НМА „Проф. Панчо Владигеров“	
<i>Накратко за първите ми срещи с вокалната лирика на Любомир Пипков.</i>	229
Проф. д.изк. Виолета Дечева Нов български университет	
<i>Музикалното измерение в театъра на Райнхард, или за съучастието на Панчо Владигеров в неговото създаване.</i>	232
Проф. д-р Дарина Василева Шуменски университет	
<i>„Епископ Константин Преславски“ За някои социално-психологически аспекти на взаимодействие между изкуство и публика. Българският оперен театър в началото на ХХ век.</i>	244

Проф. д-р Боянка Арнаудова НМА „Проф. Панчо Владигеров“ <i>За българския балет, за историческия модел</i> <i>Змей и Яна и първосъздателя Анастас Петров.....</i>	255
Доц. д-р Боряна Мангова СУ „Св. Климент Охридски“ <i>Дейността на Народната опера като обект</i> <i>на отражение в сп. Златорог (1920 – 1943).....</i>	268
Проф. д.изк. Розмари Стателова <i>За един феномен в българската популярна музика</i> <i>през 20-те и 30-те години на ХХ век.: 120 години</i> <i>от рождението на Аспарух Лешников.....</i>	282
Проф. д-р Милена Шушулова-Павлова Нов български университет <i>Полагане на основите на българската</i> <i>клавирна школа (20-те и 30-те години на ХХ в.).</i> <i>Андрей Стоянов и Иван Торчанов – проводници</i> <i>на европейските традиции в българската</i> <i>клавирна култура.....</i>	289
Доц. д-р Стефка Венкова ИИИ–БАН <i>Основополагащата дейност на</i> <i>Николай Ив. Николаев в българската църковна</i> <i>музика в началото на ХХ век.....</i>	302
Д-р Албена Найденова Виена <i>За комплексността на музикалния интелект</i> <i>на първия български професионален</i> <i>кларинетист Симеон Панчев (1898 – 1952).....</i>	316
Гл. ас. д-р Петя Стефанова Русенски университет „Ангел Кънчев“ <i>Нено Димов и духът на музикалното време.....</i>	322
Гл. ас. д-р Диана Данова-Дамянова ИИИЗк– БАН <i>Христо Илиев/Леков и Константин Загоров –</i> <i>казанлъжката жилка в записваческата група</i> <i>на Васил Стоин.....</i>	328
Доц. д-р Росица Драганова ИИИЗк–БАН, Френски колеж „Виктор Юго“ <i>За една тетрадка по „нотно пение“</i> <i>от 1935/36 учебна година.....</i>	344
Резюмета	353

CONTENTS

From the Editor	9
Prof. Natasha Yapova, PhD NAM 'Prof. Pancho Vladigerov' <i>Two theses on Bulgarian Music and Bulgarian Symbolism</i>	11
Prof. Mihail Nedelchev New Bulgarian University <i>Present and Absent Schools and Tendencies of Late Bulgarian Modernism in the 20s and 30s</i>	26
Prof. Neva Krusteva NAM 'Prof. Pancho Vladigerov' <i>Tonality as a title of a literary work. C-sharp minor, a poem by Pencho Slaveikov</i>	66
Prof. Christina Yapova, DA Institute of Art Studies, BAS <i>Distortion and its Manifestations in Historical consciousness (on the Example of church Music in the 1920s and 1930s)</i>	79
Vasil Makarinov National Polytechnic Museum <i>The native, modernism and neoclassicism in the architecture of Bulgaria in the 1920s and 1930s</i>	91
Prof. Alexander Grozev, PhD NATFA 'Prof. Krastyo Sarafov' <i>Bulgarian cinema between imitation and modernity</i>	108
Tanya Staneva, PhD <i>Main trends in bulgarian fine art in the '20s and '30s of the 20th century</i>	123
Svetlana Neycheva The Netherlands <i>Toward the question of the genesis of modernity in the aestetical and creative thinking of Dimitar Nenov in the 1920s and the beginning of the 1930s</i>	134

Asst. Prof. Polina Antonova-Temniskova, PhD Institute for Art Studies, BAS <i>Unknown fragments from the written archive of Dimitar Nenov (1901 – 1953)</i>	169
Prof. Romeo Smilkov, PhD AMDFA, Plovdiv <i>Four piano pieces from the ‘Dresden period’ of Dimitar Nenov</i>	182
Bozhidar Dobrev Germany / Bulgaria <i>The ‘Heraklit Nestorov’ enigma in the framework of bulgarian music of his time</i>	187
Prof. Angelina Petrova, PhD NAM ‘Prof. Pancho Vladigerov’ <i>Stoyan Brashovanov and his disseration from 1922 of the rhythm and metre of bulgarian folk song – an outline of the foundations of musicology in Bulgaria</i>	196
Prof. Elisaveta Valchinova-Chendova, DA New Bulgarian University, Institute of Art Studies, BAS <i>More on the dialogue Bulgaria – Europe in bulgarian music between the two world wars (from the professional correspondence of Petko Staynov)</i>	204
Prof. Emilya Kolarova NAM ‘Prof. Pancho Vladigerov’ <i>Lyubomir Pipkov in Paris in the 1920s</i>	221
Prof. Pavel Gerdjikov NAM ‘Prof. Pancho Vladigerov’ <i>In short about my first encounters with the vocal works of Lyubomir Pipkov</i>	229
Prof. Violeta Decheva, DA New Bulgarian University <i>The musical dimension of the Reinhardt Theatre and the participation of Pancho Vladigerov in its establishment</i>	232
Prof. Darina Vasileva, PhD Bishop Constantine of Preslav University of Shumen <i>Of some socio-psychological aspects of interaction between art and audience. The bulgarian opera theatre in the beginning of the 20th century</i>	244
Prof. Boyanka Arnaudova NAM ‘Prof. Pancho Vladigerov’ <i>Of bulgarian ballet, the historical model ‘Zmey i Yana’ and the founder Anastas Petrov</i>	255

Assoc. Prof. Boryana Mangova, PhD SU 'St. Kliment Ohridski'	
<i>The activities of the national opera as an object of observation in the Zlatorog magazine (1920–1943)</i>	268
Prof. Rosmari Statelova, DA	
<i>On a phenomenon in the bulgarian popular music in the 20s and 30s of the 20th century: 120 years of the birth of Asparuh Leshnikov</i>	282
Prof. Milena Shushulova-Pavlova, PhD New Bulgarian University	
<i>Laying the foundations of the bulgarian piano school (20s and 30s of the 20th century). Andrey Stoyanov and Ivan Torchanov – exponents of european traditions in bulgarian piano culture</i>	289
Assoc. Prof. Stefka Venkova, PhD Institute of Art Studies, BAS	
<i>The musical activity of Nikolay Iv. Nikolaev in the beginning of the 20th century: facts and interpretations</i>	302
Albena Naidenova, PhD Austria	
<i>Of the complexity of the musical intellect of the first bulgarian professional clarinetist Simeon Panchev (1898 – 1952)</i>	316
Asst. Prof. Petya Stefanova, PhD Angel Kanchev University of Ruse	
<i>Neno Dimov and the spirit of musical time</i>	322
Asst. Prof. Diana Danova-Damyanova, PhD Institute of Art Studies, BAS	
<i>Hristo Iliev/Lekov and Konstantin Zagorov – the Kazanlak vein in the recording group of Vasil Stoin</i>	328
Assoc. Prof. Rositsa Draganova, PhD Institute of Art Studies, BAS, Lycée Français de Sofia Victor Hugo	
<i>Of a certain notebook in 'sight-singing' from the 1935/36 school year</i>	344
Abstracts	353

ОТ СЪСТАВИТЕЛЯ

... В моето съзнание отдавна тази конференция се е превърнала в територия на свободомислие, на съпротива срещу посредствеността и тривиалността, територия на смисленост, на дълбочина, и в този смисъл пожелавам да продължава в същия дух, в духа на открития, на ценни попадения, намерения и реализации – с тези думи Ректорът на Академията проф. д-р Димитър Цанев откри VII Академични пролетни четения.

Както може да се види от заглавията на вече дългата поредица *Пролетни четения*, повечето и с респектиращо международно участие, тематиката на всяка една следваща наша среща е произлизала естествено от проблематиката, дискусиите и научните открития, набелязани в предишната конференция. Вниманието, което бе отделено на периода на създаване на *Дружеството на българските компонисти „Съвременна музика“* през 1933 естествено отведе към по-късната сложна ситуация около личностите на българския музикален авангард, логично се насочи и към новаторските открития и творчески конфронтации на световния авангард през XX и дори XXI век, а след това прерастна в много актуалната в най-различен аспект за съвременното съзнание глобална социална и творческа проблематика за диктата в музиката.

В този смисъл темата за 20-те – 30-те години на миналия век би могла да изглежда като крачка назад, като връщане във времето. Но това съвсем не е така – с избора на тази тема всъщност правим още една крачка напред, именно напред във времето. Защото днес, от позицията на XXI век, с целия опит, който сме натрупали в своята собствена изследователска работа и в работата на *Пролетните четения*, естествено се достигна до идеята за преосмисляне на музикалноисторическото минало, до необходимостта да се хвърли нов поглед към този период от началото на столетието, който е изключително важен, богат на събития, достижения, ценности.

20-те – 30-те години – сложно време за света, време на социални, политически, икономически проблеми, на предчувствие за назряващите нови катаклизми. Но това е и време на изключителен подем и интензивен възход във всички сфери на материалния и духовен живот на България, кулминация в културния ѝ растеж. Завръщат се получилите образования си в реномираните висши училища в Европа творци и специа-

листи в различни области, донасяйки европейските традиции, култура, най-нови открития и стилови тенденции. Българският творчески дух търси своите модерни измерения – в изкуството на *Новите художници*, в опусите на авторите от *Съвременна музика*, в многообразието на архитектурни решения, оформящи новия облик на градовете. На театралните сцени се поставят шедьоври от класиците на античността до съвременни автори, на концертния подиум звучи репертоар от всички епохи, гостуват прочути световни изпълнители и диригенти, дори и цялата Франкфуртска опера. Големите ни градове имат своя пълноценен живот на европейски градове – живот, прекъснат от войната и събитията през следващите години.

Музикалната история на предвоенните десетилетия е била изборително преакцентирана, идеологически оформена и тълкувана. И този период все още крие много бели петна – личности, забравени или забранявани, непознати творчески фигури или неизвестни артефакти. Търсени или открити случайно, те трябва да бъдат осмислени и положени в историческата графика на музикалната ни култура – стремеж, донякъде постигнат на страниците на този сборник.

Разбира се, подобно преосмисляне на музикалните феномени не може да бъде изолирано от цялостната културна среда в страната, от общия духовен климат, създаван от изключително активните през тези години близки контакти между всички представители на творческата интелигенция в България. Затова бяхме особено радостни и благодарни на колегите ни от други сфери на културата и изкуствата за приетата покана за участие в тази конференция, с което *Седмите Академични пролетни четения* се откриха като нещо различно, ново, начало на така нужната ни днес духовна съобщност. Само в такъв многостранен пълноценен взаимнообмен и в бъдеще биха могли да се осмислят по новому явленията, да се изведат от наложените парадигми, да се обозрат в контекста както на цялата българска, така и на европейската култура. Защото всички онези известни факти за активното функциониране на български музиканти в културните центрове на Европа, както и обратното, за множеството европейски творци, вписани в културния ни развой по това време, целият този процес на контакти и взаимовлияния, който е правел България още тогава, през 20-30-те години на ХХ век органична част от европейската култура – това все още не е докрай проучено и обосновано от музикалните историци. И вероятно е задача на следващи конференции.

Проф. д-р Анда Палиева

Проф. д-р Наташа Япова
НМА „Проф. Панчо Владигеров“

ДВЕ ТЕЗИ ОТНОСНО БЪЛГАРСКАТА МУЗИКА И БЪЛГАРСКИЯ СИМВОЛИЗЪМ

Още по времето на комунистическия режим¹, през 70-те години на ХХ век, българският символизъм влиза като обект в полезрението на родното ни литературознание. Постепенно наложеният нормативен тълковен канон в литературната ни историография се пропуква и тя отново се вслушва в словесното ни наследство, привиква неговия синхронен критически образ, за да потърси отговор на въпроса какво *тогава* всъщност е било. Поезията се препрочита заедно с естетическите спорове и нееднозначни преценки, с които изобилстват многобройните изгряващи списания за литература и изкуство. В резултат, във внушително нарасналата поредица от литературноисторически изследвания днес са изведени тези и приведени аргументи, че у нас „през двадесетте години символизмът се е превърнал в традиция на модерната естетика“² и че в един обхватен поглед върху литературната ни история той е „най-значимата формация на българската модерна литература [...] най-цялостно изразилото се модернистично художествено

¹ Доколкото няма обществена конвенция за означаването на въпросния период от новата българска история, съм избрала да го наричам така с аргумента, че тотално контролиращият го властови кръг се самоназоваваше *Българска комунистическа партия*.

² Русева, В. *Българският символизъм – феномен на духа и езика*. – В: *Български символизъм*. Предговор, съставителство и приложение доц. Виолета Русева. Велико Търново: Слово, 2000, с. 6.

направление в националната ни култура³. Нещо повече: това течение у нас има съзнанието да се самоназове синоптично „български символизъм“ и така да спести на бъдещите си изследователи всякакви ретроспективни проекции и класификации⁴.

Важно е да се подчертае още, че спрямо този „български символизъм“ не е толкова от значение съпоставянето с утвърдилото се и оригинално получило името си във Франция литературно движение⁵, колкото пътят на иманентното *българско* поетическо слово, което, за разлика от музиката, стои върху собствената си езикова наличност и не може извън нея да усвои абстрактно „модерното“. Началото на българския символизъм не като причисляване към така определеното художествено направление, а като същностно извършена езиково-поетическа работа не извличат от Бодлер (макар че преводите на неговите *Цветя на злото* се радват на широко публично достойние), нито от който и да било от нашумелите и у нас тогава европейски и руски символисти⁶.

³ **Игов, С.** *Българската литература през XX век.* <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=295&WorkID=11481&Level=2>. Посетен на 1.09.2015.

⁴ „Самосъзнанието за принадлежност към определена литературна школа или направление е нещо, което много рядко се среща в историята на нашата литература.“ – **Сарандев, И.** *Българска литература (1918 – 1945)*. Т. I. Пловдив, 2004, с. 423.

⁵ Известно е, че „кръстник“ на символизма е френският поет Жан Мореас, публикувал през 1886 *Манифест на символизма*. Предложената дума „символ“ трябва да покаже *съответствията* (по Бодлер) между висшата реалност и нейния израз, а самите символи трябва да дешифрират мистерията на света, като разбият преградите между сетивата: звук, цвят, видение са различни „изходи“ на една и съща поетическа интуиция.

⁶ Първото символистко списание у нас е *Звено* (издавано само през 1914) на литературния кръг със същото име, последвано от Геомилевото *Везни* (1919 – 1922), което прокламира също експресионизма и други модерни течения. Но най-последователният застъпник на символизма е сп. *Хиперион* (1922 – 1931). Още в първата му годишнина е публикувана забележителна поредица от преводи на символистичната поезия: Бодлер, Верлен, Маларме, Метерлинк, Константин Балмонт, Андрей Бели, Дмитрий Мережковски са само част от имената.

Генезиса търсят у Яворов, който открива нова поетика в българското слово – поетиката на чистия звук и форма. Тази поетика е музикална⁷, доколкото е еманципирана от *функцията* да говори за нещата; тя е преди тях – *ante rem*, о-звучава, превежда в акустика духовните същности, което ще рече, че ги *символизира*.

Сътворената в явлението, което наричат „български символизъм“, музикална поетика на поетическия български език е важна и с това, че тя създава критерии за този език, които не могат да бъдат пренебрегнати занапред и при други течения, влияния и тенденции в българската литература. Символизмът е *неотменимо преживян опит на словесността*. „Поетическият език на символизма, отбелязва Виолета Русева, се изгражда като друг, нов не само спрямо предшествващия, но и спрямо философията и практиката на поетическия език изобщо“⁸.

Символизмът следователно е *кръщението*, през чието тайнство преминават високите образци на сътворяваното поетическо слово. Каквото и да се говори за българския художествен авангард, той рефлектира сам себе си само тогава, когато *вече* е подхванал „новата песен“ на освободеното от функционално-изявительния синтаксис и врязано в „универсалните съответствия“ на символа слово. Тази нова песен, запята от словесността, се подхваща в същата степен и сила и от тоновото изкуство. Започва вдъхновена и усърдна работа с музикалния език – едно „търсене на новото, неказано дотогава“, по израза на Димитър Ненов⁹.

⁷ Въпросът за музикалното у Яворов се изследва от Нева Кръстева на равнището на музикалнореторичните фигури (palilogia, anadiplosis, climax) и музикалните форми (огледало, ракоход и др.) – Вж.: **Кръстева, Н.** *Мелодия неземна сред нощта* (Яворов, „Благовещение“). *Един музикално-екзегетичен опит*. – В: Нева Кръстева. Музикалнотеоретични изследвания. Т. 3. С., 2003, 255–266. <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=456&WorkID=15949&Level=1>. Посетен на 30.02.2016.

⁸ **Русева, В.** Цит. съч., с. 13.

⁹ Цит. по: **Градев, Н.** *Метод за изследване на симетричноладовото музикално мислене на Димитър Ненов*. Дисертация, ръкопис. С., 2012, с. 46.

Смея да твърдя, че целият отпор на композиторите, идентифициращи се като „съвременни“, срещу музикалната конвенционалност, изявяван и в дискусиата за т. нар. български музикален стил, е мотивиран от устрема към индивидуалното, преживяно вече от българската литература след Пенчо Славейков, към езиковата еманципация от очакваното, баналното, от колективно-тривиалното звучене. В тази прословута дискусия „съвременните“ – както са се самоопределили през 1933 – отстояват онова, което през 1928 защитава в символистското списание *Хиперион* редакторът му, литературният критик Иван Радославов: „Големия проблем за пътищата на нашето духовно и творческо развитие, проблема за привидната антитеза на родно и чуждо, българският символизъм не само го постави, но и го реши. Във всеки случай той има ясно и категорично становище.[...] Да се изнасилват фактите, като се изкуствено комбинират, за да се сочат пътища на национално развитие, е една неестествена и пакостна дейност. Потребно е преди всичко да се твори, твори и само твори. Искрено, талантливо, умно“¹⁰.

*

И първата теза, застъпвана в това изложение, гласи: *Българската музика преживява своята диференциация спрямо предишния исторически тип музикално творчество във възходането към онова, което се стреми да осъществи като ново, съвременно, модерно – „неказано дотогава“, потърсвайки здравата опора на вече установилата се нова словесност. Тази словесност изисква от композитора съответен начин на музикално разкриване на своята собствена музикалност, на собствената си художествена форма и езикова система. Обръщането към нея отключва работата с мелопеята – с метъра, арсиса и тесиса, с иманентния фонизъм на словото. Но това е само първото равнище на връзка. Оттук нататък се разкрива нов пласт на косвена съотнесеност: когато, подобно на освободеното от тежестта на конкретно-*

¹⁰ Радославов, И. *Идеи и критика: Делото на българския символизъм*. – В: *Хиперион*, 1928, бр. 5/6, с. 234 – 235.

то означаване слово, музикалният звук се освобождава за собствената си звуковост, отхвърляйки веригите на установената музикална система. Еквивалентът на суверенния поетически език на това равнище е суверенният музикален език – суверенен спрямо наличните, положени в класическата мажорно-минорна система граматически правила и лексикално-идиоматичен фонд.

В българската музикална история от този период суверенността на музикалния език получава изключително убедително решение при Димитър Ненов. В публикуваните през 1989 (36 години след смъртта на автора!) Ненови песни са включени две творби – *Les yeux de Berthe* и *La mort des amants* по едноименните стихотворения из Бодлеровите *Цветя на злото* (и двете песни – по френскоезичния оригинал). Написани са в традицията на типично френския песенен жанр *mélodie*, със средствата на силабичната мелодика (с типично френското поетическо отделяне на нямото е)¹¹. Художественият опит за изследването на фонизма на френската символистска словесност се прехвърля към българската поетическа мелопея в *Угасна слънце* по Яворов (1928), *Смърт* по Дебелянов (1930), *Вечерня* по Лилиев (1934) от стихосбирката *Лунни петна*, публикувана през 1922 и наградена от Министерството на народното просвещение. В същото това време, края на 20-те – началото на 30-те години, тъкмо символистката поетика на Лилиев, лирика, който според Гео Милев е превърнал българския език в „инструмент, способен да изрази всичко“¹², привлича и младия Любомир Пипков: на първия си авторски концерт в София през 1928 той представя две Лилиеви песни¹³ – *Нощта ще ни*

¹¹ Този художествен опит – композиране по оригиналния език на избраната поезия – ще бъде повторен след 30 години от ученика на Ненов Трифон Силяновски, който през 1952, тайно от властта, без и мисъл, че може да ги обяви, пише своите Пет песни по Рилке за глас и пиано лява ръка по немския оригинал на стихотворенията.

¹² Цит. по: **Александрова, Н.** „*Аз нося вашето смирение...*“ Книга за Николай Лилиев. С., НБУ, с. 9.

¹³ Вж. **Хлеббаров, И.** *Творческата еволюция на Любомир Пипков*. Т. 1. С., Арткооп, 1996, с. 121.

изплаче своите тайни и *Тежат ми венчалните думи* из същата стихосбирка. Първата песен е изгубена¹⁴. Втората, *Тежат ми венчалните думи*, демонстрира дръзка композиционна работа с Лилиевата поетика, която става импулс за големия експеримент на Пипков с вокалния речитатив, текстовата прозодия и особено с неправилните размери. Тук нито 8/8 е „македонският размер“, нито 7/8 – този на ръченицата: на едно по-високо равнище това е музикална лексика, чрез която се разбива класическата конвенция за времева организация в полза на нови метрически съотношения на поетическата силабика. В средния дял на формата – *Moderato* – метрическата периодичност се разрушава чрез комплементарност между вокалната и клавирирната партия, чрез акцентни премествания в последната посредством лигатурни задържания.

Значението за българската музика на отключената от символизма езикова сила обуславя и избора на поетически радикализъм от страна на композиторите. С този радикализъм се обяснява обръщането едновременно на Пипков (1928) и Стайнов (1932) към едно и също стихотворение – *Конници* из *Пролетен вятър* (1924) на Фурнаджиев, – факт, който се радва на най-обърканите тълкувания от страна на нормативно идеологизираното, самоопределящо се като марксистко българско музикознание¹⁵.

¹⁴ В различните музикологични писания тя се дава и със заглавия *Нощта ще ни разкаже своите тайни* или *Нощта ще ни разкрие своите тайни*: очевидно и показателно е, че не е имало старание за уточняване по Лилиевия оригинал. Привеждано е свидетелство на Пипков, че тя е изпълнена най-напред на студентски концерт във Франция във френски превод. – Вж. **Хлеббаров**, И. Цит. съч., с. 107.

¹⁵ Ив. Хлеббаров за принципите на Пипков, установени с *Конници*: „Това са методологичните принципи на неговия [на Пипков] реализъм като част от музикалния реализъм на ХХ век и най-радикалното му „ляво“ крило – социалистическият реализъм“. – **Хлеббаров**, И. Цит. съч., с. 131; и за Стайнов: „Стайнов заема демократична позиция в творческата си дейност, но да се иска от него и антибуржоазна позиция в тогавашната му социална дейност, е невъзможно. Едва след 1944, когато революцията „освободи“ и Петко Стайнов от неговата класа, нашият голям национален класик придобива облика, който познаваме сега.“ – Пак там, с. 161.

Не може да има съмнение, че *конниците* от Апокалипсиса са били разчитаема алегория в общество, образозовано още в училище в теологичните въпроси. От друга страна, визията за апокалипсис в съвременния свят е една от модерните в началото на ХХ век. Тук още едно важно литературно влияние не бива да се игнорира – популяризирането на произведенията на Достоевски в България и по-специално публикуването на български на *Идиот* в превод на Димитър Бабев и Гео Милев. При Достоевски четем: „...а след това ще дойде бледият кон и той, чието име е *Смърт*“; за сравнение: Откровение 6:8 „и видях, и ето блед кон и името на яздеция на него беше *Смърт*“; и при Фурнаджиев: „*Конници идат... и иде смъртта*“.

Не е нужно да откриваме непосредствена връзка между есхатологичното видение на Фурнаджиев и влиянието на Достоевски. Неоспоримо е обаче, че конниците на Откровението са влизали в художествената интенция на нашия поет¹⁶. Без съмнение поетическата взривна вълна на стихотворението е основанието и Пипков, и Стайнов да я потърсят като предизвикателство в полетялата

¹⁶ Тук няма да коментирам нахлуването на понятието „септемврийска литература“, но ще припомня дешифрирания факт на напускането през 1925 на Никола Фурнаджиев, Ангел Каралийчев, Асен Разцветников и Георги Цанев на редактираното от Георги Бакалов комунистическо списание „Нов път“ заради налаганите там идеологически ограничения върху поетическата фантазия (поводът е честването на 10-годишнината от смъртта на Яворов, възприеман от литературните комунистически предводители като буржоазен поет). Четиримата поети започват да публикуват в сп. *Златорог*. Вж.: Янев, В. *Материали за изследвания върху поезията на Никола Фурнаджиев*. http://litenet.bg/publish13/v_ianev/furnadzhiev.htm. Посетен на 8.02.2017. Янев вижда в последвалото охулване на поетите от страна на пролетарските пазители Георги Бакалов и Тодор Павлов „ранни репетиции на позорните представления, публично разигравани десетилетия по-късно!“ – пак там. Известно е също, че по време на режима, в съответствие с неговите предписания за масова достъпност и реализъм, Фурнаджиев се е опитал да приглуши радикализма на поетиката на *Конници*, правейки неуспешни редакции на стихотворението. Що се отнася до приписваната му по-късно връзка с имажинизма, тя не се аргументира чрез естетиката нито на английския имажиъм, нито на руския имажинизъм.

към обнова музика. След Лилиевите песни, в *Конници* Пипков още повече задълбочава своето музикалноритмическо експериментаторство, тънко трансформирайки поетическия дактил и превръщайки го в амфимахър чрез удължаване на третата сричка посредством размера 8/8. От друга страна, в клавирната партия е въвличена фигурата на квартолата, с която осминковото първично време – т.нар. мора – се разпада, замъглявайки модела 3+2+3: той се превръща в 4+2+4 (този похват Пипков използва и при друга песен по Фурнаджиев – *Тракия*).

Словесният радикализъм е получил при Стайнов уникално музикално решение: в продължение на 25 такта (sic!), съставляващи целия първи дял на формата, композиторът озвучава четиристъпния дактил на първия стих: слабите срички са ритмизирани почти изцяло с две шестнайсетини (с изключение на края на 8-и, 16-и и 25-и такт), силната сричка се превръща в точкувана четвъртина, когато се мисли като дълга, и в стакатна осмина, когато се мисли като акцентна. Звукописът, освен като „описващ“ поетическата метрика, действа и като мадригализъм, симболизирайки периодичния звук на препускането¹⁷.

*

Приведените примери на ритмически експеримент, свързан с претворяването на поетическата музикалност,

¹⁷ От т.т. 7 и 8 започва спускащ се ход по степените на целия седемстепенен звукоред (реторическата фигура на спускането – *catabasis*), а в т. 17 в партиите на басите и баритоните прозвучава – в контрапункт на продължаващото скандиране в дактил при тенорите – мелодия, сродна на четириременен хорал, която образува във възходяща секвенция фигурата *gradatio* върху безкрайно повтарящия се в музикалното си решение първи стих. Този първи дял прозвучава преди началото на първия куплет, като предявяващ образ на следващите стихове, които са композирани като дялове на музикалната форма; той е репризиран преди последния куплет-дял и се включва синтезиращо в него накрая, образувайки тонически оргелпункт в заключителните девет такта. Схематично, формата е: ABCDAB (куплетите започват да се редят от B, последният репризира музикално първия, след като преди него е репризирано предявяващото A).

съпровождат магистралния път на българското композиторско творчество от 20-те и 30-те години на ХХ век: привличането на *материала* на богатия музикалнофолклорен ресурс. Този път на работа с фолклорна идиоматика отново е проправен от българската модерна словесност, която разгражда твърдите народопесенни лексикални структури, съграждайки лексиката на личния израз, улавящ условното, фрагментарното, символното. Опитът, наченат в словесността още при Пенчо-Славейковите *Коледари* или *Змейново либе*, при Яворовите *Хайдушки песни* или *Павлета делия*, е последван от фолклорните стилизации в Кирил-Христовата *Самодивска китка* или Трифон-Куневите *Песни*. И макар критиката на Пенчо Славейков и Яворов спрямо Кирил Христов да е обяснявана с междуличностни отношения¹⁸, тя е показателна тъкмо за чувствителността спрямо *верния тон, за литературната ангажираност спрямо художествено правилния начин на работа за удържане на суверенните граници на изкуството*¹⁹.

Суверенните си граници удържа и сецесионният символизъм на българското изобразително изкуство, обезпечаващ възможността духът на национализма да получи модерна художествена форма. Сецесионът, който като естетическа живописна насоченост определят като „първа стъпка по посока на утвърждаването на художествената условност“²⁰, с други думи, към отдалечаване от сюжетно-тематичната предметност, потърсва вдъхновение в безпонятийната жестика на родното изкуство²¹. Автоно-

¹⁸ **Колева, В.** „Самодивска китка“ на Кирил Кръстев – от народната песен до лирическата миниатюра.

<http://literaturosviat.com/?p=9382>. Посетен на 1.09.2015.

¹⁹ Това личи в критиката на Кирил-Кръстевата *Самодивска китка* от страна на Пенчо Славейков, който нарича начина на работа с фолклорния източник в нея „едно обикновено поскане отгоре-отгоре по народната песен“ . – Цит. по: **Колева, В.** Цит. съч.

²⁰ **Димитрова, Т.** *За сецесиона в българското изобразително изкуство*. – В: Проблеми на изкуството, 1991, извънреден брой, с. 5.

²¹ С тенденцията към отдалечаване от непосредствената предметност на изображението българският сецесион прокарва граница

мията на пластическия език се защитава публицистично от Сирак Скитник²², художника, формирал творческия си светоглед в средата на Александър Бенуа, Лев Бакст, Николай Ръорих. Чрез кодифицираните фигури-знаци, своеобразни пластически „центони“ из фолклорния предметен свят, българският сецесион отдалечава околото от видимия образ, така, както литературният символизъм отдалечава езика от интересубективната разбираемост на понятията²³.

За музиката също – и това е втората защитавана тук теза – работата с фолклорния идиом е пътят, който ѝ осигурява възможността идентификационният за нея, с романтически корени фолклорен национализъм да бъде изказан чрез формирания нов художествен език. Българският композитор еманципира композиторската си система, осигурявайки си нова свобода на работа с изведените от монолитност фолклорни съставки, подвързнати оттук насетне на по-малка или по-голяма трансформация и модификация²⁴. По такъв начин, на

с реалистичната конкретност при предаването на митове, герои и приказки от художниците на движението „родно изкуство“. Вж.: **Коева, К.** *Българската живопис през 20-те години на века – между родното и модернизма.* – В: Проблеми на изкуството, 1991, извънреден брой, с. 16 – 26.

²² „Живописиста като самоцел може да има свои прости, специфични и изчерпателни задачи. Затова няколко цветни петна и линии в тяхното ритмично и тоново съчетание са достижение“ (**Сирак Скитник.** *Живописиста като самоцел.* – Във: Везни, 1919, с. 213. Цит. по: **Димитрова, Т.** *За сецесиона...*, с. 10).

²³ На връзката между предметно изображение на стила модерн и нематериалната среда на символистката поезия и философия обръща внимание Тамара Левая: „...модерн обхваща предметната среда на изобразителното изкуство, архитектурата, дизайна, докато символизмът има родното си място в дълбоко духовната сфера на поезията и философията“. – **Левая, Т.** *Скрябин и символизъм: възглед на изкуството.* http://www.opentextnn.ru/music/personalia/scriabin/?id=3473#_ftnref2. Посетен на 25. 09. 2015. Вж. по проблема също: **Сарабянов, Д.** *Стиль модерн.* Москва, 1989.

²⁴ Този въпрос е разработен задълбочено от Любен **Ботушаров** в изследването му *От ръченицата до лендлера и обратно* (Българско музикознание, 1997, № 3, 63 – 68). „Средният дял на ръченица-

това по-високо равнище на свободен избор, фолклорният национализъм се преобразява според собствените избори на индивидуалната композиторска система.

Така Петко-Стайновата музика открива пресечната точка на музикалнофолклорното с модерните поетически фолклорни стилизации на Пенчо Славейков (песните за смесен хор *Коледари*, 1919, *Коледарски песни*, 1928, *Катунари*, 1931, *Луд гидия*, 1938) и Пейо Яворов (*Сън сънувах* за соло тенор и смесен хор, 1919, и *Да бяха либе, да бяха* за смесен хор, 1926). Но особено силно застъпен е Кирил Кръстев, шумният в своето време поет, чийто специфичен поетически материал е коментиран широко от съвременната му критика. Стайнов се обръща към поетическите фрагменти от стихосбирката му *Самодивска китка* (публикувана 1904), в чиито стихове е осъществена, по думите на Ваня Колева, „почти лабораторна текстова обработка на народните песни, при която е налице диалогичност между субекта и народния творец, между еманципираната личност и фолклорно мислещия човек.“²⁵ Авторката отбелязва трансформирането на фолклорния ритъм в ново – художествено – време, изтъкващо народните песни от функционалната им обвързаност с обрета и въвеждащо ги в автономно естетическо пространство²⁶. Автономното естетическо пространство е запазено и в Стайновите песни за смесен хор от 1928 *Де бре, Димо, Засвири Димо кавала* и *Пусту Димо*, как-

та [Стайнов – Н.Я.], пише Ботушаров, за който някои музиковеди едва ли не упрекат Стайнов, е най-далече от българската интонация и най-близо до лендлера. Но за мен той е особено ценен, защото показва *възможностите за инфилтриране на българското* (курсивът е на автора) не само на метриката, на станалите пословични неравноделни размери. Но тук по-интересни са мелодическите явления. [...] Той е отворен за чуждици и неологизми, начинът на неговата употреба определя личния музикален стил, но той е достатъчно български и суверенен, за да могат неговите образувания да се употребяват в различни комбинации, без да са зависими от участието си в дадена мелодическа комбинация.“

²⁵ Колева, В. Цит. съч.

²⁶ Пак там.

то и в *Петлите пеят* за тригласен еднороден хор, 1935: в тях музикалнофолклорният идиом „играе“ в услуга на Кирил-Кръстевата поетическа „игра“ с лексикалните и фонетични елементи на народната песен. По подобен начин е привлечена поезията на Трифон Кунев²⁷, чиито *Песни* (1905) Александър Теодоров Балан определя като „конгениални на народното творчество“²⁸, а Владимир Василев отбелязва, че „техните образи и припевност отразяват нежна интимност на душата“²⁹. По тях Стайнов пише за смесен хор *Ела се вие, превива* (1931) и баладата *Момини жалби* (1936, също и със заглавие *Буйна Вита*). Националният мит е заимстван като сюжет не без съдействието на българския символизъм – Теодор-Траяновите *Български балади*, 1921, инспирират Стайновата балада за мъжки хор *Тайната на Струма*, 1931.

Връзката на българската музика с българската символика словесност дава своя блестящ резултат в голямата форма с Пипковата опера *Янините девет братя*. Разказът на Никола Веселинов, роден в Чирпан³⁰ и по-възрастен само с една година от Пипков, е поместен в бр. 8/1928 на сп. *Златорог* и светкавично открит и избран от младия композитор (известно е, че замисълът на операта се датира в 1929). Безспорно той е бил прозрял възможността каптиралата фолклорния ресурс на символи и алегии нова словесност да получи музикален адекват чрез преобразуването на музикалнофолклорния извор в собствената му композиторска система. От друга страна, във фа-

²⁷ След 9.IX.1944 Трифон Кунев, поет новатор и личност със собствено критично мнение, е подложен на репресии и изпратен в Сливенския затвор.

²⁸ Цит. по: **Трифенова**, Ц. <http://www.slovo.bg/old/litforum/137/tzveta.htm#3>. Посетен на 18.11.2015.

²⁹ **Василев**, В. *Поети на смирението*. <http://liternet.bg/publish7/vvasilev/smireniето.htm>. Посетен на 18.11.2015.

³⁰ Този важен биографичен факт за автора става известен благодарение на дипломната работа на Марин Гонев *Музикалното дело на град Чирпан през първата половина на XX век*, защитена през 2000 в НМА и публикувана в отделен брой на сп. *Наше минало* (Чирпан, 2001, № 31).

булния арсенал са заложени мотивите на подозрението, убийството, кръвта, които имат референции във вектора към ирационалното, инстинктивното, подсъзнателното в европейското изкуство от началото на ХХ век. Бурната реакция при постановката на операта през 1936 спрямо двойната творческа дързост на словесност и тоновост, изказващи „нечувани дотогава“ идеи, е известна и коментирана³¹. Актуално тревожното е, че до началото на ХХІ век законодателната оценка на академичното ни историческо музиковедие не се примирява с текстовия избор на Пипков. „Едва ли разказът *Янините девет братя* на Никола Веселинов (1904–1969), агроном по професия и приятел на Л. Пипков, може да се определи като значително явление в българската литература [...] той може би отдавна би бил забравен, ако не е бил включен в стихията на музиката и още по-точно, на Пипковата музика.“³² Не е трудно наблюдението, че съградената в операта речитативна силабика на българския език – признато качество на Пипков, експериментирано в песните му, се помества в историческия хоризонт, очертан от френските символистски *mélodies* и от *Пелеас*³³. А зад всеизвестното ответно мълчание на Пипков се промъква днес разказ „от уста на уста“ – обичаен извор за българската историческа наука – приведен от Драгомир Йосифов: „от Лазар Николов ми е известно споделеното от Пипков намерение *Янините*

³¹ Вж. **Крачева, Л.** *По дискусията за „Янините девет братя“ от Любомир Пипков.* – В: Годишник на БДК, 1984, с. 359 – 367.

³² **Хлеббаров, И.** *Творческият свят на Любомир Пипков.* Том 2, книга 1. С., Издателски център Арткооп, 2000, с. 226.

³³ След цикъла *mélodies* на Дебюси *Пет стихотворения на Бодлер* (1887 – 1889) поетическият символизъм намира музикално пресъществуване в *Прелюд за следобедна на един фавн* върху Маларме (1994) и в операта по Метерлинк *Пелеас и Мелизанда* (1893 – 1902), както и в изтънчените *Три стихотворения на Верлен* (1913). Близка до символистската поетика Дебюси открива при Едгар Алан По, чиито кратки разкази *Дяволът на камбанарията* и *Падението на дома Ашър* са основа на недовършените едноименни опери на композитора. Учителят на Пипков, Пол Дюка, също е автор на опера по Метерлинк – *Ариана и Синята брада*, 1906.

девет братя да бъде български еквивалент на *Воцек*³⁴.

Фолклорно сюжетна литературна стилизация – разказът *Нестинарка* от Константин Петканов – е извор на Големиновата „танцова драма“³⁵, завършена от композитора през 1940 и поставена през 1942 от изучавалата модерния „немски изразен танц“ Мария Димова. По това време софийската публика вече познава модерните хореографски етюди на Димова върху фолклорни мотиви *Магии, Задушница, Мене ме, мамо, змей люби, Димитрольо, Майчини жалби* и др., в които тя танцува боса, върху ритъма на тъпан³⁶. Заедно със сценографите Нева и Никола Тузсузови Димова решава сценичната визуализация на *Нестинарка* в сецесионно-символистски ключ, който веднага е разчетен от острото око на съвременната интелектуална критика: „Това е една пластична графика, в която се осъществяват пространствено фреските на Иван Лазаров или картините на Иван Милев“, отбелязва Владимир Василев³⁷, а Ана Каменова, като сравнява хореографията на Мария Димова с картините на Иван Милев, пише: „В такъв случай парадоксът на Оскар Уайлд, че природата подражава на изкуството, звучи като истина“³⁸. Защото парадокс няма, когато изкуството ни заговаря на своя – *художествен* – език, за да ни открие природата, фолклора, човека и света.

³⁴ **Йосифов, Д.** *Наистина сложният. 100 години от рождението на Любомир Пипков*. http://www.kultura.bg/media/my_html/2337/ripkov.htm. Посетен на 6.02.2017.

³⁵ Първият „драматичен“ опит на Големинов още в Париж е „драматичната сцена“ *Иродиада* за сопран, мецосопран и оркестър по незавършената, основана върху библейския разказ „драма в стихове“ на символиста Стефан Маларме.

³⁶ Вж. **Апостолова, Р.** *Марин Големинов*. С., Музика, 1998, с. 54.

³⁷ **Рудевец, П.** (псевдоним на Вл. Василев). „*Нестинарка*“ като начало на българския балет. – В: Златорог, 1942, № 1, с. 38 – 39. Цит. по: Български музикален театър. Опера, балет, оперета, мюзикъл. 1890 – 2010. Т. 4. Рецензии, отзиви, коментари. С., Гея либрис, 2015, с. 251.

³⁸ **Каменова, А.** *Светлите стъпки на Мария Димова (1945)*. – В: Юбилейна програма, посветена на Мария Димова, съставител Лидия Анастасова. Софийска опера, 1959, с. 5. Цит. по: Български музикален театър..., с. 251.

Отбелязаната в настоящото изложение връзка на българската музика с българския символизъм в общата насоченост на словесната, изобразителната и музикалната поетика към сътворяване на нов художествен език определя в допълнение и патоса за необходимост от изследователско взаимодействие на музикалната ни историопис със сродните ѝ историографски науки. Само така би се формирал адекватен и верифицируем възглед върху родната ни музика – за да бъде тя видяна вътре в епохата, на която е посветен нашият форум, в своя завихрен устрем към индивидуална свобода и автономност спрямо социални предписания и функции, следвайки онова, което в началото на ХХ век е направил българският символизъм.

Проф. Михаил Неделчев
Нов български университет

**ПРИСЪСТВАЩИ И ОТСЪСТВАЩИ
ШКОЛИ И НАПРАВЛЕНИЯ
НА КЪСНИЯ ЛИТЕРАТУРЕН
МОДЕРНИЗЪМ
В 20-ТЕ И 30-ТЕ ГОДИНИ НА
БЪЛГАРСКАТА ПОЕЗИЯ**
*От неутвърдения (напълно) парнасизъм
до отсъстващия (сякаш) в българската
поезия сюрреализъм*

*1. Няколко методологически постановки,
подкрепени с литературноисторически примери*

В една своя работа, нашият учител проф. Никола Георгиев говореше за следните бинарни типологии, за съществуването на така наричаните от него *поетика на търсения/търсеция* и *поетика на намерения смисъл*. Ако вървим в престижните му дири, можем да съградим още една подобна типология; можем да определим, че съществуват литератури, където доминират поетиките на помнещите предишното и демонстриращи тази памет явяващи си нови и нови творби, както съществуват и литератури с доминиращи поетика на импровизационната свобода и на пределната зависимост от битовата ситуативност. Естествено, тези типологии са характерни предимно за поезиите и то за времената след средата на 19-ти век, когато вече са се случили литературноисторическите натрупвания. Такива литератури с доминиращи поетика от първия тип са на-

пример френската и руската, както и българската. Тук значимите нови поетически творби се явяват в екстатическата благородна зависимост от инициационните творби (според теорията на Радосвет Коларов – вж. книгата му *Поеторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. Просвета, С., 2009), но инициационни не само за самия автор спрямо „редовите“ му творения, но инициационни въобще за цялата литература. Тази зависимост се изразява в движението на мотиви през епохи и стилови насоки (класическият български пример с битието на „Хаджи Димитър“ – вж. моята работа *Националният митопоетически текст: земя и небе, герой и песен*, Историческият живот на мотивите в лириката, в книгата ми: *Личности на българската литература*, изд. „Дамян Яков“, С., 1999). Тук всяка нова значителна творба наистина пренарежда завареното. Като литератури от втория тип – на импровизационната свобода, могат да бъде посочени американската, както и постмодерните периоди на някои от европейските литератури – не и на българския постмодернизъм, който в първата си фаза продължаваше да се придържа към първия тип поетика, въпреки иронията и колажността.

Изглежда, че литературите с доминиращи поетики от първия тип по-трудно възприемат критическите предложения за явяване на нови школи и направления, те се съпротивляват на ускоряването на литературния процес (самата идея за това „ускоряване“ е доста проблематична – Никола Георгиев доста последователно я оспорва в ред свои изследвания, включително в своето *Тревожно литературознание*). Но именно скоростното явяване на нови и нови явления още преди предходното да се доутвърдило, връхлитането на дошли отвън моди, е нещо, срещу което този тип литератури негласно се съпротивляват. Т.е., такива литератури сякаш дават повече време за разгръщането на вече утвърждаващото се (за десетилетията на литературния авангард, на късните модернизми, френската поезия сякаш напуска тази типология – но това се случва само на „повърхността“, в епидермиса). Тези литератури още по-трудно допускат литературноисторическото утвърждаване със стара дата.

Ще преразкажа няколко мои тезиса за литературната история, които бяха представени за пръв път в малката ми книжка *Апология на литературната история* от 2010 и бяха доразвити в голямата ми книга *Литературноисторическата реконструкция* (изд. „Просвета“, С., 2011):

Литературната история, големият литературноисторически наратив е колективно дело. Индивидуалните предложения за вписване на автор или по-общо явление, колкото и настойчиви да са, обикновено се отхвърлят – независимо от степента на основателност да се повтаря предложението. Отделните литературноисторически сюжети може и трябва да бъдат разказвани убедително, да се представят в тяхната завършеност и широкообхватност. Но това съвсем не значи още, че ще бъдат когато и да е интегрирани в големия разказ, че няма да стоят като едни паралелни спрямо общото разкази.

Няколко примера...

Въпреки множеството ни усилия, така и не успяхме да „дебютираме“ вече повече от сто години Вен.Тин., да убедим мнозинството от колегиалната общност и някаква част от четящата публика, че това е един значителен поет, а може би и голям поет (разказал съм този сюжет в книгата ми *Писатели-преображенци и техни спътници*, 1999, а след това и в *Литературноисторическата реконструкция*). Два лирически фрагмента в плах опит за привличане на нови почитатели:

*Безкраен ден... Зари и все зари
и нийде сянка в знойните простори
о, Боже! Но духът се умори
и ето вече съм ще ме обори.*

*Безкраен ден... Не ще ли свърши оц,
та най-подир духът да поотдъхне?
Аз искам тъмний свод на глуха ноц,
а струва ми, няма да се мръкне.*

И още:

*Молете се за нас на всички вери...
Ний сме обречени, сковани в мраз,
да чезнем без разтуха в подни сфери,
където Бог не чува нашият глас.*

*Ноцта притваря глухо своите двери...
– Дали умира Пан на този час? -
И сянка над вселената трепери
злокобно... О, молете се за нас!*

Друг нереализиран (и поради дълбинни основания) литературноисторически сюжет: целият кръг *Хиперион* работи да бъде митологизирана литературната личност на Теодор Траянов, но опитът да бъде иззета черупката на Яворовия мит и вътре да бъде сложено Теодор-Траяново съдържание се проваля (разказвал съм всичко това няколкократно – в студиите *Траянов срещу предходните литературни митове, срещу мита Яворов* от книгата ми *Социални стилове, критически сюжети*, 1987, *Поетът като над-личност. За съответствията и несъответствията на критическите и литературноисторическите твърдения за/около Теодор Траянов в Литературноисторическата реконструкция*, както и в ред работи за критическата и литературноисторическата дейност на критика на кръга Иван Радославов).

Едва ли някога ще убедим публиката, че Йордан Вълчев е несравнимо по-голям писател от неговия клеветник пред съда Павел Вежинов, заради чиято клевета Вълчев отива в затвора (десетилетия комунистическият режим на всички равнища – включително чрез Съюза на писателите – правеше последователни жестове, за да маргинализира писателя), едва ли ще накараме мнозинството да прочете пълноценно *Родихме се змейове* (1969) и особено *Боеве* (1946) – въпреки добрите нови издания, включително и на пълни събрани съчинения.

Е, в полската литература се случва Циприян Камил Норвид да бъде възкресен в началото на XX век с посред-

ничеството на Мириам (Зенон Пшесмицки), в епохата на *Млода Полска*, но това е митологизиращо възкресяване от съвсем друг тип и Норвид съвсем не застава в първата редица на Великата емиграция след това късно литературноисторическо събитие. (Вж. за всичко това студията ми *Поет на мисълта* към българското издание на поезията на Норвид *Звезден диамант*, НК, С., 1981). Истинската слава на Норвид като големия „тъмен класик“ се разгръща в късните комунистически десетилетия като един алтернативен дори на Мицкевич мит.

И още един предварителен пример. Когато в началото на 20-те години на миналия век в българската литературна култура се заговаря за така наречения диаволизъм в прозата, враждебните на *Стрелец* и *Изток* издания не толкова се опитваха да го одомашнят, колкото да го представят като пренесено на родна почва чуждо цвете. Заговаря се, че и Владимир Полянов, и Светослав Минков подражават на австрийския писател Ханс Хайнц Еверс. А Владимир Полянов обичаше да повтаря, казвал ми го е лично, че при тези първи обвинения не бил чел нищо от Еверс. И се заел дори да го превежда (издава две книжки с такива преводи), за да види за какво става дума, дали наистина съществува подобна тематична и стилова близост...

Сега, след тези отделни литературноисторически казуси, нека представя и някои съвсем общи проблемни ситуации...

Теорията и историята на културата, историите на изкуствата и на литературата, са се опитвали многократно да определят **големите** (с презумпция за „задължителност“) направления (*ренесанс*, *класицизъм*, *романтизъм*, *реализъм*) и да ги противопоставят на **малките**, страничните (сякаш някак случайно възникнали, „незадължителни“) явления от рода на *рококо* и *маниеризъм*.

Но самата идея, че всяка национална литература именно някак задължително преминава през/усвоява съответните литературни направления, дори и когато е силно „закъсняла“, днес е драматично компрометирана. Съвременните учени оспорват тезата за ускореното раз-

витие, за това как набързо се усвояват явления, догонват се най-„развитите“ големи литератури и пр., и пр. (за българската наука тези възглед бяха развивани позитивно от Георги Гачев и след това от Боян Ничев). Днес е ясно, че дори това „правилно“ редуване на направленията е една условност, която и немската, френската и английската литератури невинаги спазват. При една от тях е по-силен класицизмът, при друга – романтизмът и т.н.

Оттук е разколебана и самата идея за „задължителност“ на направленията, школите, явленията. Това е особено видимо в десетилетията на късните модернизми, при рязката и бърза смяна на теченията, когато те се достигат, прескачат, възвръщат се, самопредставят се манифестно, без често да имат дори като мостра художествени образци, съществува конфликтно или при взаимно игнориране. Утвърдена е литературноисторическата схема, че ранният модернизъм е представен най-вече от символизма и всякакви видове „индивидуализми“ и „новоромантизми“, че със символизма воюва след това експресионизмът и така стартира авангардът, когато нещата стават непредвидими и неуправляеми. (Безкрайно трудно е да се отговаря на въпроса: кога и къде точно от експресионизма се раждат/отделят футуризмът, дадаизмът, имажинизмът, брюитизмът, зенитизмът, конструктивизмът, сюрреализмът?) Ето тук вече наистина не се знае кое е „задължително“, за да има една литература самочувствието на пълноценна и реализирала всички потенции. Като най-често тези авангардистки течения се явяват в условията на доминираща класично звучаща норма, в преобладаващото обкръжение на литературни творби, които са далеч от всякакъв стил радикализъм.

Още един български пример от времената на ранния модернизъм...

Някъде около 1907 участващият и в кръга *Българан* Андрей Протич (бъдещ академик, знаменит изкуствовед) прокламира ж е м а н ф и ш и з м а (je m'en fiche – не ме интересува, не ми пука), прокламира своеобразен наплевателски литературен непукизъм, нещо като светска поза на безразличния, на отчуждилия се в чужбина от

тукашното, от родното, когото само радикалната телесност на любовното във всичките му жанрови разновидности вълнува. Протич привлича в така представяното поле на еротиката и други желаещи да епатират чрез слово обществото (най-вече Никола Данчов). Книгата му *Ева. Скици и впечатления* (1907) става манифестна за бъдещото направление. Няколко изречения за мостра: *В него беше убит всеки интерес; за дома съвсем не му идеше наум или, ако си спомняше, той констатираше съвсем равнодушно само един факт – че има баща, майка там далеч, и нищо повече! Никакво желание да се върне при тях, да ги види по-скоро!... „Вроденият“ в него страх и недоверчивостта му преминаха в развитието си всяка мислима граница: той се страхуваше вече от всичко – в началото на любовта си, че Ема не го обича, че ще го забрави още утре, че всички са влюбени в нея, че тя само кокетира с него, че няма да дойде на определеното време и място да се видят, че ще напусне Франция без да му се обади; – и след като тя замина – че ще се влюби в някого друго, че тя се смее на неговите страдания.* Но публиката не е силно провокирана и епатирана от ж е м а н ф и ш и з м а, тя по-скоро е вгледана в очертаващия се сблъсък на новите модернисти около Димо Кьорчев и Иван Радославов с кръга *Мисъл* или в малката война на *Художник* на Александър Балабанов-Симеон Радев пак с *Мисъл*, кефи са на несекващото пародиране в *Българан* на същата тази *Мисъл*. После захватват други зли бури и студени ветри.

Но в самото желание на жеманфишизма да се заяви и утвърди има и нещо несериозно, вятърничаво, игриво, липсва истинска воля за изява. И така е в следващите десетилетия и с редица явления на късния модернизъм, на авангарда...

2. Малък разказ за безрадостната съдба на българския парнализъм

Титулярният застъпник на българския парнализъм напротив: мисли себе си като човек с литературно-културна мисия, вижда своя парнализъм като съдбовно и ви-

соко в духовността си себеосъществяване.

Поначало парнализмът стои някак недофокусиран и в още редица литератури, дори и в самата си родна среда – Франция. Често го определят като междинно явление между романтизма и символизма. Известно е, че парнализмът е назован по името на сборник *Съвременен Парнас*, отпечатан във Франция през 1866, последван от още два сборника. Около него се оформя група, тя е твърде мобилна – едни напускат, други се присъединяват; централни фигури остават Леконт де Лил и Сюли Прюдом. Историци като Густав Лансон го определят като отрицание на романтическия бунт и като реакция срещу прекомерния сантиментализъм; характеризират го като реализиран култ към съвършената стихотворна форма, като обективистичен израз на хармонията на природата. Може малко патетично да се каже, че парнализмът всъщност най-често не е школа или направление, той е една амбиция, един идеал, който се осъществява с различен ритъм и продължителност в редица модерни поезии. Понякога той дори може да не получи истинско, мощно самосъзнание, да не бъде дори назован в хода на явяването си. Но във Франция му е дадено име като на един абсолютен.

Има поне още една литература, освен френската, където той е някак видим и сега – това е сръбската. Още в класическата антология на Богдан Попович от 1910 (реализирала десетки издания през десетилетията) – *Антология на новије српске лирике* при съставителството е реализиран идеала за „лепа песма“, тя е антиперсоналистична – за разлика от нашата класическа антология на Дебелянов-Подвързачов (също от 1910). Парнализмските стихотворения се съдържат преди всичко в раздела за *Друго доба* (вторият период), като предпоследна творческа реализация. Големият сръбски критик Богдан Попович го характеризира така: *За овим долази песничтво с највишим уметничким обликом углажденошчу, с дикциом пуном и разгрнатом, песничтво преимуажствено стилистичко, песничтво виртуозно (Дучич, Шантич, Ракич)*. Ето като пример стихотворението *Тишина* на Йован Дучич, в превод на Димитър Пантелеев:

*Край забравен, с дълга кичеста поляна,
брегове във тежка тишина се давят.
Тук води вечерни тичат с тиха мъка,
а върби самотни шуинат до забрава.*

*В мрачините ясна на зелени клони
срещам Самотата във безмълвност вечна,
бледа край реката, сънищата гони
и лице оглежда в синината речна.*

*Той седи отдавна. Но в долът заглъхнал
глас ли странен падне там от небесата -
тишината с болка горестно въздъхва
и тревожна тръпка плъзва по листата.*

И в оригинал – началото на един *Повратак (Завръщане)*, пак от толкова свързания с българския културен живот Дучич:

*Вратиче се опет када лишиче пане,
кад заплачу хладни ветри обалама.
Као успомена на помрле дане,
бледа, и у црном, явиче се нама.*

И от другия сръбски първомайстор-парнасист – първото четиристишие на неговата *Желя*:

*Кад и мени додже час да мрети треба,
Боже, дай да умрем у йесеніе ноци,
насмейан и ведар у младачкой мочи,
над разкошним сјаем септембарског неба!*

(Дано ми простят сръбските поети замяната на техните букви!)

И по-късно, при антологията на големия поет и критик Миодраг Павлович още от 1964, определението парнасист, парнасистъм стабилно присъства. Той пише: *Нашият парнасо-символизъм, беше, за разлика от руския, изключително нетеоретически. Но в лицето на Дучич,*

неговият главен представител, ние имахме човека, написал някои от най-хубавите ни стихове. И още, като реплика на късното оспорване на това първенстващо място на Дучич: *Говореше се и се говори, че хоризонтите му са били малки френски поети* (в смисъл на „поета миноре“ – бел. моя, М. Н.) *като Албер Самен, Анри де Рение, Прюдом и други, но не е казано колко по-голям поет от тях той е станал.*

В известната си *Historia literatury polskiej* Чеслав Милош се колебае кого и какво в тази литература да назове парнасист и парнасистъм, но няма сякаш съмнение, че трябва да го стори. А в руската поезия като парнасист може би трябва да бъде определен учителят на акмеистите Инокентий Аненски.

Кои са лицата на българския парнасистъм, кои проявяват амбицията на бъдат припознати от историята на българската литература като парнасиста? Това е на първо място поетът и белетрист, преводач и издател Иван Карановски. При това, тази своя амбиция – заявявана многократно, настоятелно, чрез множество жестове – той превръща в своя литературна съдба. Неговият парнасистъм се разгръща в продължение на десетилетия и така прекрачва дори във времената на авангардизма (т.е., очевидно е много-много „закъснял“).

В началото на ХХ век той е в масовката на поетите с трудно определима характеристика на произвежданите стихотворни текстове; включен е, разбира се, и в антологията на Дебелянов-Подвързачов. След следване в Швейцария, след участие в множество литературни начинания, Иван Карановски се обявява не само за adept на парнасиста, но дори и сам представя творчеството си като парнасистко. Вече доста по-късно, в предговора към своето *Пълно събрание на стихотворенията* (1934), в неподписан предговор, той пише сам за себе си: *той твори в духа на новокласичната лирика с романтична отсянка, като последователно минава към едно свършено обективно творчество, известно във френската поезия под името парнасистъм.* Карановски е представител на българското парнасианство, чиито образци най-добре се виждат в сти-

хотворния му сборник *Светлата книга*. Тук е неговото поетическо верую – *Ясният стих*:

*От извора сърдечен –
кристален, светъл, тих, –
на вечността обречен
избликва ясний стих.*

През 1921 Карановски дори издава списание *Парнас* за кратко време (сътрудничат поети като Теодор Траянов, Людмил Стоянов, Емануил Попдимитров, Иван Мирчев, Минко Неволин и др.). Търси литературни сподвижници, обявява за парнасист финия лирик Никола Ракитин и дори плодовития стихотворец Христо Борина. Освен споменатата му представителна стихосбирка, за образци на парнасиста са представени и сбирките му *Горски цветя* и особено *Моята почивка*, назована така по името на съзерцаваната от лирически аз известна женевска градина *Mon repos*.

Единствен сред критиците изглежда само литераторът-ерудит д-р Милко Ралчев е убеден в съществуването на подобно литературно явление у нас. В известната си книга от 1934 *Критика на новата българска лирика*, той обособява своята седма глава дори като *Парнаристи и реалисти*. Тук той пише: *самото парнасианство е вече само по себе си едно преходно състояние между романтизма и символизма* (т.е., възпроизведена е известната френска формула, която, отнесена към българската литература съвсем не звучи исторично). И още: *всичко, което не беше символизъм и не искаше да бъде реалистична поезия, отиде при парнасианството. Така че парнасианството се появява като умерен символизъм и като един краен в естетиката си реализъм*. Д-р Милко Ралчев изтъква, че парнасистите са и добри преводачи. И заключава за поезията им: *Онова, което я характеризира като истинска художествена проява, е нейният пейзажен тон, нейното пейзажно спокойствие, линията и баграта*.

Но Иван Карановски наистина е изящен и културен, но не и твърде силен поет. Пак в предговора си той пра-

ви следното сякаш литературноисторическо обобщение: *Годините течаха, бурените покриваха заглъхналите гробове, времето заличаваше бавно раните, сянката на забравата забуляше душата, и скръбния поглед на поет отново се отправя към очарованието на вечната природа, към блена, идеала, светлината на сърдечния извор и небето. Като противовес на картината на българския обществен живот, като отрицание на неговите тъмни страни и неправди, поетът, понесен от устрема на богатия си творчески дух, написа най-хубавите стихотворения от чиста, безискуствена и възвишена поезия – „Светлата книга“. На несъвършенствата на човешкия живот той противопостави богатството и величието на природата и всемира.*

Но това е епизодична критическа изява, едно критическо предложение, което историята не възприема.

И така, литературната история е мрачен цербер, прогонва „натрапниците“ – според нейните си мерки и разбирания, според канон и средна норма, дори и когато техните лица са твърде симпатични.

3. Хипотези за неназования, неоформен и неизявен български сюрреализъм

Достигам съвсем естествено в няколко мои текста от последните години по различен начин до проблема за липсващия (или поне неназования) БЪЛГАРСКИ СЮРРЕАЛИЗЪМ. Това са мои работи за Александър Балабанов, Яна Язова, Николай Марангозов, но и за съвременни автори като Биньо Иванов, Константин Павлов, Иван Динков...Т.е., не само при мен, но и при други колеги (от Кирил Кръстев и Д. Б. Митов през 20-те на миналия век до Пламен Дойнов и Пламен Антов в последните години) някак сякаш неусетно, мимоходом, проблемът многократно е поставян отново и отново и чака да бъде решен: има ли наистина (нещо като) български сюрреализъм? А основание да задаваме – с различна степен на утвърдителност или предположителност – подобни въпроси, имаме наистина дадени ни дори само от така провокиращия ни, об-

граждащ българското културно пространство балкански контекст. Както добре знаем, и румънците, и сърбите (от Марко Ристич до Оскар Давичо и Душан Матич), и особено гърците (чрез Андреас Ембиркос, Одисеас Елитис, Георгиос Сеферис и др.) са ни дали незабравими, мощни антологически образци на сюрреализъм. Едно време четяхме със завист книгата на Ханифа Капиджич-Османгич (1966) за сръбския сюрреализъм (надреализъм) в отношенията му с френския сюрреализъм.

Ето един малък пример, също антологичен, от Душан Матич (1898 – 1980) – стихотворението е избрано за известните антологии на сръбската поезия на Зоран Мишич (1963) и Миодраг Павлович (1964):

*Да именујеш сенке
И пламен
Да разгрнеш те магле
И камен
Измеджу себе и јасне звезде и своје
Смрти да сташеи:
Колико топлих трава
Колико болних очију*

*Колико пута любав
Колико пустиња
Да кажеш
Ниси стигао.*

*А грдан један джин на твоме
Прагу да удже чека
И слабости све те да помете
На твоме дому.*

Узалуд

Освен това, във времето между двете световни войни, българската култура все пак е запазила до голяма степен франкофонската си ориентация. А Франция, Париж, е огнището за облъчване на света със сюрреализъм. Но у

нас, сякаш само бегли споменавания в колонките за чуждестранни вести...

Опитаме ли се сега да потърсим и посочим българските съответствия и проявления на сюрреализма, да твърдим, че ето, това стихотворение е сюрреалистично или, че този автор е сюрреалист, това би означавало, че неизбежно ще бъдем отлъчени, ще бъдем отхвърлени, ще бъдем отлюспени от духа на папата, на вожда на сюрреализма Андре Бретон. Знаем, че приживе той е правил това непрекъснато, през повече от три десетилетия – при това с най-близките си дотогава съмишленици и съратници. Защото ясно, нито едно българско явление не би могло да удовлетвори догмите и нормите на ортодоксалния, „изворния“ сюрреализъм – в цялата пълнота на постулатите му, включително и най-вече с неизменно съпътстващите художествените изяви в целия исторически ход на движението радикални политико-социални идеи и призови за съответни акции. Но не е ли така и с толкова много сюрреализъм навсякъде по света? Не напускат ли и те така често – просто от желание за бунт или дори от незнание – въпросните норми и догми? Веднъж пуснат от френската парижка бретоновска бутилка, духът на сюрреализма наистина победоносно се разпръсква в много посоки, има непредвидими маршрути. А и се материализира в неочаквани форми...

Ето защо, най-добре е, в диренията ни в полето на българската литература да се придържаме все пак към двата основни принципа за пораждаване на сюрреалистическото: автоматичното писане (което, както знаем, се допуска да бъде и „режисирано“ и „дирижирано“) и специалното внимание към междинните състояния на човешкото съзнание между съня и яве-то, това състояние, при което също безконтролно се проявяват феномените на безсъзнателното/несъзнаваното. Знаем, че сюрреалистите съвсем стриктно се придържат към фройдистката теория, разчитат да постигнат благодарение на практикуването ѝ обективистска, научно мотивирана среща на съзнанието и подсъзнанието. Знаем също така, че те настояват: целта не е да се създава и з к у с т в о, а да се освобож-

дава човека, а и човечеството като цяло, от зависимостите на привичката, от капаните на измамно-логичното и псевдо-истинното, на лошо рационалното, на прекалено сериозното, застинало удоволствено в тази своя надута сериозност. Към тези два основни постулата, някои прибавят (например Ивон Дюплеси) като сюрреалистически техники и специфичното ползване на хумора, на лудостта, на чудесата, на бленуването, както и особеното внимание, дори фиксиране към/върху така наречените *сюрреалистически предмети* (пре-големите автомобили или удължените часовници на Дали, свръхстранната книга на Андре Бретон). Знаем също, че за да създават своите текстове, някои от сюрреалистите се приучават към особени практики за отключване на подсъзнанието си, за самохипноза дори, че ползват и съответни стимулиращи средства, че въвличат тук и чистата еротика. Не можем да очакваме българските артисти да достигнат до такава степен на самокултивиране с оглед да се превръщат в пълноценни следовници и участници на/в школата.

И така, нека вземем като основен критерий само автоматичното писане (или нещо, което го наподобява, приближава се до него) – „дирижирано“, разбира се, а не в наистина свръхсвободната форма на *магнитните полета* на Андре Бретон и Филип Супо. Нека мислим по-скоро за една стихийна асоциативно-образна свобода (достигнала степените на разюзданост и предизвикателност към „добрия вкус“), случила се при съответните поети, в някакви текстове. И второ, нека наблюдаваме специалното внимание към съня, тематизирането дори на съня като даряващ ни с допълнително, а може би и с основополагащо познание...

Но нека преди да направим **нашия преглед** в дирене на сюрреалисти, сюрреалистично и сюрреализъм в новата българска литература, да се спрем на двете значещи изключения в българската литературна история на проявено специално внимание към занимаващата ни тук проблематика. Това са публикациите на проф. Иван Сарандев и на проф. Светлозар Йгов...

В своя университетски учебник *Българска литерату-*

ра (1918 – 1945), т. I, Издателска къща *Хермес*, 2004, Иван Сарандев обособява специален раздел *Дадаисти и сюрреалисти*, с посветени подглави на Николай Марангозов, Теодор Драганов, Тодор Чакърмов и Георги Динев (Стефан Рол). Но очакванията ни по отношение на представяне на евентуален сюрреализъм ще се окажат напразни. Защото и Николай Марангозов (разгледан тук с някои от стихотворенията си в дебютната сбирка *Нула. Хулигански елегии*, както и двамата активни участници в разнообразните акции на ямболския авангард Теодор Драганов и Тодор Чакърмов, са описани доста лаконично по-скоро като дадаисти. Така сравнително изчерпателното енциклопедическо представяне на генезиса на дадаизма и сюрреализма някак не съответствува тук като обем на българската проблематика. Изключително ценен принос обаче са страниците, посветени на букурещкия българин Георги Динев, писал на румънски с псевдоним Стефан Рол и тясно свързан с поетите и другите артисти на румънския сюрреализъм. Великолепна и наистина сюрреалистична е образността в преведените досега 16 стихотворения на този поет. Трябва да разчитаме и на колегата проф. Иван Станков, че ще бъде направено необходимото, за да бъде въввлечено неговото творчество в националния авангардистски канон.

Всъщност доста по-пространно е представена цялата тази проблематика в една предишна книга на проф. Иван Сарандев: *Български литературен авангард. Антология*, Наука и изкуство, С., 2001, 376 с. Антологията е построена според българските традиции персоналистично, а не например с представяне на съответните течения. Така акцентът при представянето на редица автори отново е по-скоро върху техните футуристични и дадаистични увлечения (според манифестните текстове най-вече на ямболския авангард). Като авангардистски автори с множество свои текстове са представени Гео Милев, Чавдар Мутафов, Боян Дановски, Антон Страшимиров, Марко Бунин, Ясен Валковски, Димитър Хаджилиев, Ламар, Емануил Попдимитров, Ангел Каралийчев, Владимир Русалиев, Любомир Дойчев, Николай Марангозов, Теодор Драга-

нов, Тодор Чакърмов, Георги Динев (Стефан Рол), Светослав Минков, Владимир Полянов, Атанас Далчев, Никола Фурнаджиев, Славчо Красински, Иван Буюклийски. (Т.е., без да робува на „имената“ от Голямата история, авторът поставя тук автори-класици редом с литератори, които сякаш са останали в полето на дилетантското, като някакви куриози, познати само най-общо дори и за специалистите. Няма да коментирам тук важните според мен липси при подбора на имена и текстове.) В предговора си към антологията проф. Иван Сарандев засяга само частично сюрреалистическата проблематика: *Например у нас липсват известните сюрреалистични „игри“ – „изтънченият труп“, „сюрреалистически диалог“, „игра за двама“ и т.н.* (с. 18). И още: *Българските дадаисти и сюрреалисти, футуристи и експресионисти не стигат дотам, т.е. те не атомизират словото на съставните му елементи. В техните експерименти деструктивните процеси не надхвърлят рамките на фразата. С една дума, деструкцията спира до синтактичното равнище, както това е направил Николай Марангозов в „Нула. Хулигански елегии“* (с. 19). Или: българският авангард е видян като „умерен“ (дали не и като „благоразумен“); експериментира се – но „с мярка“. Но текстовете на ямболските авангардисти, а и ред стихотворни текстове на Ламар не потвърждават такава позиция (при Ламар имаме именно множество разпади на словото).

Текстът на проф. Светлозар Игов *Българската литература и сюрреализмът*“ е доклад, четен на научна конференция в Прага през 1990 и печатан в бр. 1 на *Литературен вестник* от 1998. Това е една силна ерудитска компаративистична студия, където с оглед на сюрреалистическото присъствие българската литература е драматично подценена не само в плана на синхронната изява през 20-те и 30-те години на миналия век, но и в перспектива. Проф. Игов представя цялостно сръбския и чешкия сюрреализъм, но за българската литература пише: *Липсата на сюрреализъм в българската литература през междувоенния период попречи на сюрреалистичното художествено наследство да импулсира модернизацията*

на българската литература, а и когато далечни сюрреалистични влияния в най-новата ни литература могат да се усетят, той е най-често косвено, чрез опита на други литератури и на по-късни постсюрреалистични синтези.

Тук аз бих предложил съвсем друга схема. Първо, както ще се види, не съм съгласен с тезата за отсъствие на сюрреалистичното между двете световни войни. (Отсъства, разбира се, организирано сюрреалистично движение, но не липсват и текстове, които бихме могли да сбlijим стилово със сюрреализма.)
Нещо повече: множество текстове от 20-те и началото на 30-те години, които са били приписвани от критици или дори посочвани от самите автори като експресионистични, дадаистки или футуристични, всъщност са по-скоро сюрреалистически. Естествено, такова категорично „разделяне“ на текстовете по течения е рискова операция и едва ли е възможно осъществяването ѝ в пълен обем. Но трябва категорично да се каже: без да е обявен, манифестно деклариран, сюрреализмът всъщност масирано се изявява именно в този най-силен период на българския поетически авангард. Но именно неговата необявеност не води до изчерпване на потенциите му, не предизвиква усещането за стилово шаблонизиране, за „изхабяване“ на доминиращата тематика като нещо предизвикателно-ново. А типологията на сюрреализма като художествено мислене, като *процедура на освобождаване*, използваните техники, самите търсени резултати, са наистина толкова всеобщи и видими като възможност – особено след като фройдизмът става стабилно усвоено цивилизационно достояние, дава схемите си и в общите постановки дори и на всекидневното мислене – че е съвсем ясно предположимо: сюрреалистичното ще избухва занаяпред в десетилетията. То ще се проявява и у нас, макар да няма стабилна номинация назад в историята. Автоматичното писане и вглеждането в междинните състояния около съня ще се отключват внезапно и ще се раждат неочаквани текстове (да си спомним

за филма *Лачените обувки на незнайния воин* на режисьора Рангел Вълчанов, например, в ново време). Още повече, че чрез филми и картини, репродукциите им, сюрреалистичното е толкова мощно тиражирано за съвременния човек, проникнало е дори в рекламната индустрия.

Сега, през 2013 – 2015 – 2017 имаме възможност да се вгледаме в тези отделни случаи, да ги свържем във верига и да им дадем името „сюрреализъм“, макар и със стара дата.

Но да продължим с прочита на студията на проф. Игов...

За мен е странно, че генеалогията на българското *сюрреалистично* в прозата е върната назад в годините на войните, и обратно, че в новите времена отсъстват ярки образци при изброяването на евентуалните проявления (съгласен съм с посочването на прозата на Борис Христов, но не приемам показването в този смисъл на творба на Йордан Радичков.) Но още по-странно за мен е настояването при поезията за лирическата поема „Анна“ на Иван Хаджихристов: „най-хубавият лирически плод на един народен български сюрреализъм.“ „Анна“, според мен, е твърде далеч от *сюрреалистическата обективистичност*, от това проясняване на несъзнателното, за което толкова настоява Бретон – въпреки елементите на смътност, неяснота, за едва ли не баладическа загадъчност на творбата. В своята „Антология на българската поезия“ (1995) проф. Св. Игов също помества „Анна“ и определя творчеството на Иван Хаджихристов така: „Самотната поезия го прави по-скоро загадъчен представител на неродения български сюрреализъм.“ Докато традиционното определение за прекрасния старозагорски поет е „късен символист“ и аз го възприемам напълно. Виж, с лаконичния фразеологизъм за Биньо Иванов съм почти изцяло съгласен: „наивисткия сюрреализъм на Биньо Иванов.“ Нюансът е в това, че Биньовият *наивизъм* навсякъде бе н а и г р а н, това бе последователна стилизация, бе част от неговата „игра“.

Нека в началото на моя литературноисторически преглед на литературните факти, сближаващи българската литература със световния сюрреализъм, да изложа и няколко х и п о т е з и за досегашната доминираща представа за липса, отсъствие на масирано явяване на това централно за авангарда литературно направление.

П ъ р в а х и п о т е з а: Доминиращата типология за българската поезия (както вече бе казано) е лириката на „намерения смисъл“ (според определението на проф. Никола Георгиев), на екстатичното уникално синтетическо изразяване, бих отново добавил. Всичко това се вписва в изследвания и от мен, и от много други колеги исторически живот на мотивите в лириката, мотиви, извиращи от националния митопоетически текст, където новоявяващата се творба се съотнася много често съдбовно към предшествуващото в поезията. А оттук и неприемането за продължително време, за десетилетия на безоснователната (с липсваща текстова основа) вариативност, на почващото „от нула“ импровизационно начало, които характеризират и повечето сюрреалистически експерименти.

В т о р а х и п о т е з а: Сюрреализмът налагаше/изискваше и тематически доминанти – не само съответни *техники*. Но в българската литературна култура на 20-те и 30-те години такива тематични доминанти се диктуваха някак безалтернативно от тукашната депресивна социално-политическа ситуация – общата криза след войната, перманентната и по същество подмолна гражданска война в близо десетилетие (включваща метежът от 1923, двупосочния – червен и бял терор от 1925 и по-късно). И като реакция: *защитата на родното*, националната идентичност, несекващата актуалност на въпроса „кои сме ние?“. А това очевидно не беше сюрреалистическа проблематика.

Т р е т а х и п о т е з а: Бързото революционизира-

не (в социален и политически смисъл) на сюрреалистическото движение във Франция, ориентацията към комунистите, към сталинизиращата се ФКП, работи в нашата социокултурна среда отблъскващо. От една страна, лявото тук има съвсем различна геополитическа ориентация и културноисторическа „опаковка“ въпреки лозунгите за световна революция, то е русофилско-просъветско, а не западническо. А България след 1925 след атентатите в катедралата *Св. Неделя* е сериозно имунизирана за ентузиазма за крупните революционни акции. Тук се знае, че те трагически водят към цялостна дестабилизация на и без това дестабилизирани държава и социум.

Вгледаме ли се в географията на сюрреализма, на неговото разпространение, ще видим, че това е предимно в териториите на победилите през Първата световна война и на нововъзникналите държави (Югославия, Чехословакия).

Ч е т в ъ р т а х и п о т е з а: като изключим все пак „разсеяното“ му явяване – омесен с експресионизъм, дадаизъм и футуризм през 20-те и началото на 30-те – българският сюрреализъм не е времево съсредоточен; той избухва неперидично, без каквото и да е предизвестие. И затова е трудно да бъде назован, да бъде локализиран в историята.

И п е т а, последна засега, х и п о т е з а, с по-общ смисъл: изглежда, за да се разгърне в поезията сюрреалистическата образност в истинската ѝ мощ, са необходими едри и пространни като дължина на стихотворния ред масиви (а това не е доминираща българска традиция). В кратки форми това много трудно може да се случи. (Ето, дори само по тази причина ранната лирика на Яна Язова е силен образец.)

Започваме най-после п р е г л е д а...

Името на Николай Марангозов непрестанно се явява

в литературноисторическите съчинения, когато изследователите искат да прегрупират, да подредят различните български модернизми, българския художествен авангард. Явно възниква някаква неяснота, някакво затруднение към слагането му при една или друга художествена школа, при някакво направление. Самият негов кръстник в литературата Гео Милев изпитва затруднения да определи поезията му еднозначно.

Ето, сега аз твърдя, че марангозовата поезия се развива от експресионизъм към сюрреалистичност (но не и точно сюрреализъм). Основания за това твърдение намирам в пасажии от такива стихотворения като *Огледало в рококо*, *Сватбено пътешествие*, *Ода за моята многолика любовница*, *Интерьори*, *Хвърчащият пътник* и прочие. Например, от първото изброено стихотворение:

*Когато езикът ми
глезливо
преживя,
о, „Милка“ шоколад:
всеки ден е
една поздравителна картичка
от твоя плачлив и любовен поет
о, съвсем не наивен
и скучен!*

И още, началото на *Сватбено пътешествие*:

*О, ваканционни
вдъхновения
на душата –
о, сватбени пътешествия
с радостта –
gratis билети,
увеселителни влакове,
брачни
спални
вагони,
обкичени*

*с наркотичните,
сладострастните макове,
що цветят
в бързината
на медени
мигове.*

Разбира се, това писане – полу-автоматично, е силно дирижирано. Но пък хуморът е наистина сюрреалистически.

В края на 30-те години Николай Марангозов завива към някакъв неоконсерватизъм...

Тук ще добавим като ярко сюрреалистичен разказ на Чавдар Мутафов *Смъртен сън*. Но очевидно примерите, които трябва да се приведат от този писател могат да бъдат умножени...

Най-радикално „експериментиращи“ са, разбира се, поетите от ямболската група Тодор Чакърмов и Теодор Драганов. Всъщност те са и единствените, които остават завинаги в полето на авангарда – макар и някак в маргиналията на литературата. Те не преминават към рационалистическо, опитомено писане. Издават достатъчно на брой книги, за да имат литературните историци основания да направят своите преценки и изследвания: авторски стихосбирки, безкрайно странната уж професионална самореклама на *Т. Чакърмов. Зъботехник* – брошурата *Зъболекари и зъботехници, 1927*, която колегата проф. Пламен Шуликов така остроумно коментира (ето я играта!), сборниците *Плеада* и *Перун*, списанията *Лебед* и *Crescendo*.

Ето стихотворният фрагмент *Медуза* на Тодор Чакърмов от сибрката му *В Мълчание: феерия, 1924*:

*Оси...Оси...
бели пеперудки
в очите на моя блен -
свирепа милувка на събуден грех:
поглед на жена...*

Или началото на въвеждащото стихотворение на Теодор Драганов от стихосбирката му *Истерични веери*, 1923:

*Високо във миражен кръстопът – със сетен блясък
отзвънват луни
притомата на моя първи сън над цветните лагуни...*

*И в приспивни лабиринти, ти минаваш бледен призрак,
като вопли в мистичен принадлежък: тъй опръскан пак
с кръговрата на своя трепетен цвет, о сън...о страх -
и впилаш – през светкавичен шъпот в бездната –
своя блуден смях.*

В предговора си към сбирката на Теодор Драганов *Истерични веери*, неговият поетически събрат-авангардист Тодор Чакърмов характеризира така неговото писане: *Теодор Драганов не познава дните на ничии въжеиграчи; той твори, за да се освободи от своя шемет, когато люлее в самотност радостната мъка на своята кръв. Една малка сюрреалистическа програма!*

А към тези двама автори от ямболската група трябва да прибавим задължително заради сюрреалистичност в текстовете им от това десетилетие Боян Дановски и още неколцина неоставили имена в литературната история. Реконструкцията на сюрреалистическия корпус-текстове от пика на българския поетически авангард наистина трябва да се извърши по-скоро с вникване в творбите, а не чрез съобразяване с авторския досегашен престиж.

И все пак, същинският сюрреализъм, истинските български сюрреалистични писатели са Яна Язова със сбирките *Язове*, *Кръстове* и *Бунт* и Александър Балабанов със своята уникална с радикалния епатаж и дързостта си поема *Бурени*.

Цитирам от средата на поемата на Балабанов:

*Подирях смеховете си, те да ме спасят,
Те да ме спасят от тия папагали –
А те – смеховете ми – не ги е срам! Уж пламъци –*

*А пък то – вкоченянали от студ,
Зъзнат като просяци пред Коледа,
Треперят и не казват нищо,
А само затракали зъбите си.*

*И воплите ми – гладни циганки,
Разтворили всички уста – немеят от ужас,
И без тояги – пред злите псета на триста села...
Мечтите ми – те пък, увиснали,
Като грешките около човеешките мисли,
Увиснали в мрежите на страховете ми,
Чудят се на моите рани...
И като светиниколски шарани,
Щастливи и самодоволни в своя плен –
Моите мечти – тези мързеливи сладници!*

*И се преструват, хитруват,
Уж са замислени в далнината,
Като овците край железнични релси,
Когато не минава влак...
И гледат някоя върба –
И бляят молитвено /.../*

(Цитирано по: *Алманах Литературен глас,
Азбука, 1931, с. 13*)

Проницателният критик и по-късно изкуствовед и мемоарист Кирил Кръстев характеризира творбата сякаш наистина в точните парадигми на сюрреализма:

„Бурени“ е едно дръзко разголване на подсъзнателния мир, при което неговите феномени изскачат в свеж и оригинален вид, освободени от превземката на категориите. /.../ Обаче цената не е само в „освобождаването“ на подсъзнателния мир, което напомня тъй много бруталните разтърсвания на поетичното съзнание на Артюр Рембо. Големият смисъл на „Бурени“ – това особено поетично творение, расте от почти страшното и безпощадно разиграване на тия освободени душевни феномени – с едно самовластие, което е абсолютно ново за духа на българската култура. „Бурени“ – романтична

ирония и можем да го наречем „дадаизъм“, сиреч прос-титутуиране на благородното поетично начало, или дори „сюрреализъм“: свободно отваряне на подсъзнанието – остракизъм на „художествените намерения“. (отзивът на Кирил Кръстев е печатан във в. *Литературен глас*, бр. 119 от 4.IV.1931, с. 5).

И още една (наред с това освобождаване на подсъзнанието) много важна характеристика на творбата отбелязва критикът – автор на толкова много манифестни текстове на българските модернисти в периода (че, аха, аха, могли сме да очакваме да стане и първият литератор, наистина възвестил явяването и на българския сюрреализъм точно около 1930 – 1931):

Методите на това проникновено самоосмиване са иронията, хуморът, прозаичното остроумие, чудесната наивност, ръка за ръка с трезвия скептицизъм. Това иронично начало е усилено от композицията: в процеса на вивисекцията са вмъкнати „художествени“ поетични късове от някогашни Балабанови творби, които илюстрират биографични моменти и послужват за копка на ново безопасно задълбаване в себе си. Авторът напичва сам тия собствени „възвишени“ цветя, тия римувани „циклами“ между бурените на душевната си градина и така прави спектралната гледка на душата си по-интересна.

Т.е., Александър Балабанов никак не се притеснява (а така е и с Николай Марангозов), че хуморът, иронията, ще причинят някаква весела смърт на поезията (според известната формула на Атанас Далчев). Но и творбата – независимо от освободената спрямо традиционната поетическа лексика асоциативност, е далеч от „безцелната“ импровизационна свобода на ортодоксалния поетически сюрреализъм. Защото тази иронична и ранна деконструктивистка авто-интертекстуалност на поемата е нещо наистина пределно същностно за разбирането ѝ. При това, трябва да се посочи, че *Бурени* съвсем не е някакъв маргинален текст – той е представителен не само за автора си, но и за неговата собствена литературна общност около *Литературен глас*.

В *Алманах Литературен* глас тя заема всъщност едно уводно за художествените текстове място (пред нея е поместена само на първа страница една астрономическа характеристика на годината). *Бурени* е назван и самият голям първи дял от поетически текстове в монументалния юбилеен том от/за Александър Балабанов *Из един живот* (1934), а самата поема също стои на челно място. И, съвсем естествено, тя се споменава многократно от писалите в юбилейния сборник съмишленици и приятели (Кирил Кръстев помества тук своя отзив от ЛГЛ). А – разбира се – Яна Язова слага своя особен акцент в (авто)биографическото си есе: всъщност втората му част е пространен, цялостен неин анализ. Ето най-екстатичния пасаж: *Тая океанска свобода, тия сатанински премятания, тия сантиментални меланхолични пламъци и тоя внезапен, рязък смях сред най-приятното затишие на поемата, те са дните на един богат живот, пълен с борба и най-дълбоки противоречия* (сб. *Из един живот*, с. 508). Какво друго освен сюрреализъм може да бъде всичко това?

А що се отнася до моето голямо пристрастие от последните години – ранната поезия на самата Яна Язова, ще цитирам само – избрани напосоки – строфи от популярното стихотворение *Любов* от сбирката *Язове*:

*И дълго тъй лежах, и зъзнах, и треперех –
сама куп пепел догоряла...
Но... Утро – Утро ли пролазва? Лъчи ме
с топлотата галят, земята е огряна...
Клепачите ми трепват. Небето – в свежест
то блести. Росата разцъфтяла
По сочни и разтворени цветя, по зрели листи.
Исправям се
зашеметена...
И слънцето ликува над смърта, горят ме
радостните му лъчи.
Потрепвам... Озъртам се. Виждам, виждам!
Не са умрели моите очи!*

*Събудена, разтърсена извиках... Възторг,
гореща сладост!
А вик – като моя вик отнейде се обади. Ти? Ти!.. Ти?
Докосна ли лъчите?
Но ти! Ти?... Не, туй е моят, моят вик!
Викът на твоята бурна радост
От слънцето – когато беше... жив.
Възкръсват същи дните
На минатия път. На твоя огнен дух
Вика, вика на твоята радост пред изгрева аз чух!

Но... тоя вик от моите уста? Устата ми –
че още те от звука му треперят. /.../*

А това са могъщи корпуси от сюрреалистически текстове, несъбирани досега в ново време, непрочетени, неосмислени. За мен точно тези три първи книги на Яна Язова – *Язове* (1931), *Бунт* (1933), *Кръстове* (1934) – са най-ценното, най-компактното, най-безспорното явяване на българския сюрреализъм.

Тук, в тази обзорна студия, при съграждането на тази българска верига от текстове на сюрреалистичното, съвсем не се опитвам да постигам изчерпателност, съвсем не търся и не давам всички възможни примери. В чисто литературноисторически план имам и големи скокове във времето, но те очевидно съществуват и обективно. Явяването на сюрреалистичното не е нито непрекъснато, нито е с очаквана ритмика. Няма „правилност“ на това явяване, но то наистина се случва. Понякога то може да се види като вълна (както е на предела около 1930), но най-често е индивидуално осъществяване. Или, нека кажем като предварително обобщение: българският сюрреализъм не е нито школа, нито фиксирано в историческото време стилово явление. Той е дисперсиран, разпръснат, наистина непредвидимо спорадичен. И все пак: той е вътрешно присъщ на новата българска литература; тя желае отново и отново да го изживее, да бъде драматично разтърсена (както казва Яна Язова) от

радикалните му жестове. Непреживян масирано във времето (като школа, като доминиращ стил) и така nepoлyчил в литературния процес своите отрицания, останал неоткpоен, неназован и незабелязан в общите му типологии и сpодство с другите национални – европейски и латиноамерикански сюрреализми, а и с общоевропейския сюрреализъм, той някак подмолно има запазената потенция да се яви изненадващо и да бъде отново трудно определим.

(Едно конкретно свидетелство за изследователско внимание към сюрреалистическата проблематика с днешна дата: Като елемент от голям българо-украински литературоведски проект, в момента – август 2017, с колегите доц. Елка Трайкова и доц. Мариета Гиргинова от Института по литература при БАН съставяме една антология на българския поетически авангард. Обособили сме следните раздели (и по стилова характеристика, и по тематични доминанти): Експресионизъм, Мистико-религиозен авангард, Конструктивизъм, Сюрреализъм, Имажинизъм, Митофолклорен авангард, Диаболизъм, Футуризм, Дадаизъм. А ето какъв подбор на сюрреалистически текстове сме направили засега: Ламар – *Пътешествие, Главният разпоредител*; Николай Марангозов – *Ода на моята многолика любовница, Тема с вариации. Изгубена любов, Лято, О, сватбено пътешествие*; Александър Балабанов – *Бурени*; Яна Язова – *Голямата песен, Бунт, Во веки веков*; Ясен Валковски – *На завоя, Некролог, Луна, Годината*; Тодор Чакърмов – *Епитафия, Медуза, Новолуние под знака на лебеда*; Марко Бунин – *Съвест, Земя*; Матвей Босьяка (Матвей Вълев) – *Бурята*; Теодор Драганов – *Писмо, Асансьор, Високо в миражен кръстопът*; Георги Динев (Стефан Рол) – *Мелодия в ла минор*; Александър Паничерски – *Смърт*; Боян Дановски – *Пророк, Симфония на винните пари*. Нашата антология ще бъде издадена двуезично и ще бъде в диалог с аналогична антология на украинския поетически авангард – и двете със стихотворения и откъси от поеми, късове лирическа проза и откъси от манифестни текстове, с обстойни предговори.)

И ето сега, правим един голям скок и отиваме към вече осъзнатата в нейната канонична стойност и същност поема *Петима старци* на Константин Павлов (публикувана за пръв път в книга в *Стихове*, 1965). Дори и сред неговите кратки, лаконични образци на гротесковата му лирика, тази творба с цялостно разгръщащ се наистина сюрреалистичен сюжет също стои екзотично. Припомням не толкова дълго време стоялата енигматично линия на самите петима старци, а ето този някак весело-разхайтено въникващ разказ:

*Сигурно е станало дванадесет
защото
братът на милиционера крачи
върху разкривения перваз
на двуетажната им къща.*

*Той е дневен сомнамбул, горкият!
Иначе е крайно симпатичен –
нощно време свири на китара
и се носи, носи песента му,
от която помня само думите:
„Пепето е Кюрасо.“*

*Крачи братът на милиционера
върху покривите на двуетажната им къща,
а отдолу крачи брат му,
брат му – милиционера,
дето го наричат още Вилхелм Тел.
(Карал брат си върху ябълка да стъпи.
Казвал, че от двеста крачки
щял да го уцели.)*

*Брат на брата отдолу говори:
„Братко, братко,
време ще се мине,
стоетажни къщи ще издигнем.
Пак ли ще се люшкаш по первазите
и с ненужния си тропот ще смущаваши*

*обедния сън на гражданите!“
 И глава навежда под улука
 (сто и два милиметрово дуло!),
 и нагоре гледа през улука.
 Вижда само слънцето
 и брат си.
 Примижава срещу светлината
 само с лявото око,
 а в кръста
 чувства гъдел, чувства сладка тръпка
 именно
 от тежестта на пистолета.*

Може някои строги следовници на школата да възразят, че този преобърнат свят е прекалено логичен – в своята си логика – за да бъде мислен като сюрреалистически. На такова ранно-бретоновско възражение могат да се противопоставят множество родствени примерни текстове, за чиято сюрреалистическа принадлежност няма никакви съмнения – вкл. някои от поемите на големия Витеслав Незвал.

И все пак, да повторим формулата: ако *Петима старци* не е сюрреализъм, тогава какво е?

Отиваме нататък към прозата на Иван Динков, към охулената през 1970 повест *Хляб от трохи* (може би във варианта *Моминството на войниците*). А ще намерим сюрреалистичност и дори в лирическата проза на Иван Давидков, в неговите фрагментарни лирически романи – например в *Билет за Бретан* (1977). Пак да повторим, че имаме всички основания да мислим прозата на Борис Христов – неговата повест *Бащата на яйцето*, но и някои от неговите възникващи ф о р е м и и стихотворения в проза, като сюрреалистически.

Особен случай е поезията на Стефан Гечев – безспорно най-добрият български познавач на сюрреализма, и френски, и гръцки. Опитът от превеждането на толкова сюрреалистически антологични творби, от писането на толкова предговори и цялостни студии за явлението, този опит се чувства навсякъде: в детайлите на лаконичните,

эпиграматични стихотворения. Но като истински образец на типова сюрреалистичност ще четем неговата *скица за поема Пътуване* (в също толкова критикуваната стихосбирка *Бележник*, 1967). Например ето този пети фрагмент от нея – *Симфония*:

*Пътят снишава и извива гръб
като котка.
Сега се изгърбва
и ни издига
над хълми и равнини
и ни разкрива внезапно
музиката на геометрията.*

*Тантели от желязо
сложни бродерии от бетонни колони,
шевица от тухли и оловни стъкла,
в които греят слънца.*

*Пресечени конуси,
цилиндри,
кубове,
пирамиди,
чиито остри линии
смекчава строгият цимент.*

*Сред геометрията хаос –
спокойните вертикали на комините
с една накъдрена мисъл.*

*Град, сънуван от Евклид
сред заспалите сирени на полетата,
форми, родени от необходимостта
като дърветата и орбитите на звездите.*

*Причудливи яйца на бъдещето,
над които бдят
нежните разпятия на стълбовете
със високо напрежение*

*и загрижените силуети на
кулокрановете.*

*Родна земя, родна земя
разорана от мечти,
тръпнеща в радостно напрежение
от пресътворяването си в небе.*

И в този фрагмент сюрреалистическото е осмисляно в една рационалистическа перспектива; има в този пространствено разгърнат производствен пейзаж и нещо конструктивистко, което го сближава с „производствените“ маслени платна на Васил Бараков и Вера Недкова.

Още по-развихрено е сюрреалистическото поетово въображение в предпоследния фрагмент *Прадеди*:

*Вечерната планина няма
да ни погълне.
Всичко се заковава на място.
Само тревите потичват още малко.
На челцата им – капчица пот
с по един кремав залез.
Ограждат ни ята от усмивки.
Зад пърхането на крилете им –
къщите. /.../*

И още:

*Село – вододел на води
и ери,
път на света
на който се срещат
черният ангел на тора
и черният ангел на нефта,
за да се полюлеят на трептящата
жица на времето
и да помечтаят със детска тъга
за белия ангел на атома.*

И финала:

*В съня ни ята от усмивки.
Кацат по сърцата ни и те
затрептяват.*

Характерно и за тази творба е, че независимо от сюрреалистическите навеи, тя не се отгласква толкова радикално от българските поетически традиции, че не плува само в някакви свои орбити. Напротив, тук, при цялостен прочит чуваме не само отгласи от *На повратки в село* на Николай Марангозов (една сякаш реализираща консервативни утопии творба на бивш радикален модернист), но виждаме как се следва една най-обща конструкция на цивилизационното „завръщане“.

Поемата на Люлина Мехлева *Обратен дом* бе публикувана през 1981 в сп. *Съвременник* и веднага предизвика литературен скандал на така наречената *априлска дискусия*...

Ето какво пише за авторката проф. Светлозар Игов в предговора си към издадената със свързваща лента стихосбирка на майка ѝ Илина Петрова книга: *Поезията на Люлина Мехлева /.../ не е плод на романтически девически мечти (характерен за по-ранни етапи на българската женска поезия), нито е дръзко себеразголеени еротични пориви (избухнали в поезията от 60-те години на-сетне), тя е рожба на зрял и изстрадан екзистенциален опит, кристализирал в една трагико-иронична визия на живота, видян като „зле объркан мизансцен“. // С едно почти сюрреалистическо въображение предметно-образни „грубизми“ от битовото всекидневие се вплитат в сложни лирически констелации с ерудитски символни навеи в една поетика на разлюляното съзнание – поприще на „демонски игри“ – в един омагьосан исторически свят, където „свинете хрупат бисерите на златната есен, а достолепността е емигрирала в миналото.*

И сега малко по-пространен фрагмент от самата поема *Обратен дом*:

А спалнята –
 какъв вертеп от мръсотия –
 по ъглите заплитат призрачни котаци,
 балдахини от паяжини,
 географски карти на тавана,
 гол клон отвън по хоросана драще
 като рожба на аборт
 с разкъсан пръст по съвестта на майка си.
 Постелята –
 поле на славни битки –
 е псувня в лицето на хигиената достопочтена.
 Като удариш с длан дюшека,
 излитналите облаци кълбета
 са прахолякът над полесражение,
 пронизан от лъчите,
 с които слънце и доспехи се обстрелват.
 Над тоз харман се вие вечен хоровод
 от знаменити и безвестни брачни двойки:
 от Одисей и Пенелопа
 през Ромео и Жулиета
 до Наташа и Пиер Безухов
 вършее се животът
 на плодородни и неплодни бракове.
 (А твоят собствен –
 той е по средата –
 имам две деца самотни,
 нито е челяд, нито е без хич,
 половин поне дузина –
 това е вече домочадие.)

В дебрите на гънки
 самите страсти на земята са застинали,
 потта е призрак на кръвта –
 агонии и рождения –
 в чаршафената жълтина е заснет колаборационизмът
 на живота със смъртта.
 След плодоносни стълкновения
 телата дишат равно,
 очите пият сладък сън,
 от печката във ъгъла

*се носи хлад и сгур.
 Стопанката назад по синея на времето се спуща –
 лъха на древна пепел и на sancta terra,
 на мъж, донесен върху щита,
 на заукопойна клада –
 вой, ридания, коси развети,
 нотки облекчение –
 позора е отминал тази порта.
 А стопанинът –
 в какви съновидения душата му се утаява.
 О, той се бори с турци
 вече шест столетия
 и няма край на този епос.
 И никакви пердета –
 свободен достъп за луната –
 нека грее тези две глави
 и ги съвместно подлудява –
 лорд и леди Макбет,
 облекли те пък в илюзията за корона
 копнежа, който от утрото до гроба чак ни гони.
 Възглавето блести от сол попита
 от живите кристали,
 що се отливат от очите. /.../*

Трупането на толкова много предизвикателно-груби битови детайли съвсем не е самоцелно. Цялата поема безспорно бе един шумен шамар на показното обуржоазяване на комунистическата върхушка (имам конкретни спомени за този радикален стремеж чрез слово да се разподобииш от новобогаташкия корекомски „уют“ на червената буржоазия). Това бе едно драматично нео-бохемско неприемане на този свят на псевдо-нормалното в условията на не само политическа ненормалност.

Неординерен, епатиращ е и самият автобиографически поетов конструктор около финала на поемата:

*Децата се прибират
 през балкона в тази къща,
 а аз обувам стари кецове*

*и с часове обхождам покрива,
докато върже нишките
на някое стихотворение.
Понякога напълно го оплитам
– краят му оттатък Витоша отлита.
Тогавя сядам върху керемидите
и се любувам на пристанищната гледка.
В морето лятна листовина
къщята замечтано се полюшват,
всуе чаршафите издуват бузи
веригата на котвата да скъсат
ни една не тръгва
под тежестта на своите обитатели. /.../*

Приведох като примери по-пространни пасажи, поради пребиваващата все още в полуанонимност и полуизвестност поема *Обратен дом* на тази – още една – българска сюрреалистка от 70-те – 80-те години на миналия век.

И това ми дава основание да формулирам още една литературноисторическа хипотеза: А не се ли дължи представата за липсващ български сюрреализъм и на това, че самият канон и самите канонизиращи механизми не допускат (поради множество причини) сюрреалистичното дори в своите периферии. Но не е ли така и с други „крайни“ стилкови явления – дори и със сякаш „приетите“ експресионизъм и диaboлизъм?! Властват някаква лоша добропорядъчност, някакъв страх от екстремния израз – на каквото и да е, независимо от темата. Самото ни литературно образование е заразено с някакво наивно благодушие. (Нима всички от моето поколение не помним колко трудно премелваха за тинейджърските ни глави нашите учители разположените по „нетрадиционна“ строфика силни и груби думи дори на Гео Милев и Никола Вапцаров, въпреки че господстващата идеология ги фаворизираше.)

Ясно е, че Биньо Иванов ще стане големият пример и образец на сюрреалистичност в новите времена – от стихотворението супер-емблема *До другата трева*, през тематизиращото съня *Човек преди да спи, си мисли*, но още повече с ето това стихотворение – *Много денем*, неговото начало:

*Кога се е заспало, дали е сън било,
тъмното креци от циферблата,
тъмното – студено и мъгла.*

*Да затворя пак очи, и нищо.
да лежа докрай и до начало,
да лежа до другия му край.*

*В тоя град и всички живи селища
хиляди по две очи затварят,
ясни ми са те съвсем в мъглата. /.../*

В цялата поезия на Биньо Иванов основополагащият за сюрреализма мотив за съня е вплетен виртуозно, оркестриран е в много посоки. Тази тема не е единствената, която сродява Биньо-Ивановата поезия със сюрреализма. Още по-силно това се случва чрез гениалната полифонична къса поема *Утрин и после*:

*Корен дълбоко в небето,
бял и червен, или жълт.*

*Изад лъжливата граница
щръкват ресните ти росни,
катеричката се протяга –
дълга е колкото бора.
Корен дълбоко в небето,
още невникнал в обора,
волът си реши езика,
цял ден за теб се приказва.*

*Шарен петък чак в полето
скача от студ изкипял
ъглите ти да догони;
може би ти го преследваш,
може би много отдавна
ти от върха си го сблъскал,
корен дълбоко в небето. /.../*

Могъщ, помитащ всичко сюрреластичен екстаз!

Сюрреалистичността на поезията на Биньо Иванов е посочвана многократно в различни литературоведски съчинения. Ще приведа само един пример от текст на Биньовия приятел проф. Енчо Мутафов. След размишления за това как българската народна песен е укрила в себе си древни митически представи, критикът пише: *Така песента ни се е усложнила и е стигнала степенята на „български сюрреализъм“.*

Биньо Иванов трябва да се търси там.

Не във фолклора, а в отложени древни гласове – „прогонените ни богове.“ (из студията *Изначалното и после*, цит. по сб. *Биньо Иванов в българската литература и култура*, изд. *Кралица Маб*, Департамент Нова българистика на НБУ, С., 2010, с. 29 – 30).

Ако във френската поезия имаше *еволюция* от д а д а (от деструкция, от насието над езика) към сюрреализъм, то при Биньо Иванов с последната му предсмъртна стихосбирка *Часът на участта* (1998) имаме някаква особена деволуция от сюрреалистичност към нещо като дадаизъм, към пълното разрушаване на сечивото на поета.

Трябва да припомним, че в късните си проявления сюрреализмът не винаги е екстремен, предизвикателен, радикален, брутален и дори отблъскващ. Той има и своите *меки* изрази. Ето, например в това стихотворение на един разбунтувал се срещу диктата на *паната* Андре Бретон симпатичен и толкова обичан в България поет – песенникът Жак Превър:

Paris at night

*Trois allumettes une a une allumees dans la nuit
 La premiere pour voir ton visage tout entiere
 La seconde pour voir tes yeux
 La derniere pour voir ta bouche
 Et l'obscurite tout entiere pour me rappeler tout cela
 En te serrant dans mes bras*

Paris at night

*Три клечки кибрит – една подир друга запалени
 в мрака
 Едната – за да погледна цяло лицето ти.
 Втората – за да погледна очите ти.
 Третата – за да погледна устата ти.
 Пълен мрак след това – за да си спомня всичко,
 Когато до мен те притискам.*
 (Превод на Веселин Ханчев)

Такива *меки форми* на сюрреалистичност можем да намираме и в българската литература.

Има една голяма причина да не бъде обособен литературноисторическият български образ на сюрреалистическото: голяма част от неговите създатели се отказват с годините от радикалността на изказа си, „връщат“ се в „нормата“, започват да пишат „логично“ и „рационалистически“. Често не включват авангардистките си произведения в късните си избрани съчинения. А другите..., другите, които не са го сторили – остават в маргиналията. Време е да разместим акцентите.

Ноември 2013 – август 2017
 София

Проф. д-р Нева Кръстева

ТОНАЛНОСТТА КАТО ЗАГЛАВИЕ НА ЛИТЕРАТУРНА ТВОРБА. *CIS MOLL* НА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ

Това, че всеки тон (тоналност) има нещо своеобразно в себе си, и те са много различни един от друг във своето въздействие (Effekt) е еднозначно сигурно, ако човек се съобразява с времето, обстоятелствата и личностите, но що се отнася до афектите (Affekt) – какво, как и кога всеки тон ги постига, за това има много противоречиви изказвания.

Johann Mattheson: *Das neu-eröffnete Orchester*,
Hamburg 1713

Това, което ни казва това заглавие от ранните Пенчо Славейкови *Епични песни* (1892, годината, в която поетът заминава за Лайпциг) е осъзнаване на дълбоката, скрита и съкровена връзка на езика на поезията и на музиката. Това се случва още в края на XIX и началото на XX век в България, при все още формиращия се литературен език¹ и незапочналата още да се формира българска му-

¹ В своите лекции в четири тома *История на новата българска литература*, четени след 1909 (препечатани в Български писател, С., 1976), Боян ПЕНЕВ (1892 – 1927) така определя ситуацията, от която да произлязат „задачите, методите и материала на литературното изследване“: „У нас понятията за новобългарска литература, която обгръща един период от Паисия до днес, са твърде превратни. Относително литературата до Освобождението има установени няколко шаблонни възгледа, които почиват на твърде повърхностни

зикална култура. Там заедно с Пенчо Славейков са Алеко Константинов с неговата цигулка и Яворов с неговата музикална поезия², преди бесовете на това общество да ги унищожат.

И все пак, след завръщането си в България през 1898, Пенчо Славейков е вече сред единомишленици, създавайки с тях кръга *Мисъл* – с Яворов, д-р Кръстьо Кръстев и Петко Тодоров. Вече намираме и публикация на музикално-литературна тема от Пенчо Славейков в списание *Мисъл: Българската народна песен*³, чиито експресивни формулировки разкриват стимула за проучване на фолклорната ни музика – разпознаваме бъдещите тези на Добри Христов, Васил Стоин, Стоян Джуджев – в течение на целия ХХ в.: *Тия песни придружават неволника народ всъде, при всички обстоятелства на живота му, от раждане до смърт... само в определени случаи песента бива не пеяна, а изразявана чрез инструмент. От всички тях най-обичен и способен да предаде мекия тон на мелодията и нейния възточен меланхолен характер е кавалът – меденият кавал, без когото овчарът едва ли би изтърпял самотността по знойните добруджански полета или под дебелите сенки на балканските гори.* В студията се съдържат и характеристики на личности, допринесли за събирането и оценяването на народната песен като Петко Р. Славейков (*негова живот, живот на човек на Ренесанса, е цяла легенда*), Стефан Веркович (за *Веда словена*, която смята за фалшификат – *основата на някои от тия песни – като „Женитба на слънцето за мома Вълкана“ – са народни песни, а на други мотивите са*

и едностранчиви проучвания. Нейната жизнена стойност още не е разкрита. А литературата след Освобождението, често отричана дори и от тези, които я създават, едва в последно време започва да става предмет на по-обективни и основни изследвания.“ (с. 19).

²Ср. с моите студии „Ангел(ът) и Георги Грозника“ . *Музикалните основания на един културен градеж през ХХ век.* Академичен форум. Интегрална музикална теория, 2013. С., 2014, с. 91 – 97; „Мелодия неземна през нощта“. Музикално-теоретични изследвания, т. III, Leading Technology, С., 2003, с. 255 – 266.

³Година XIV – 1904, кн. 137 – 146, с. 1 – 19.

взети от тъмни и откъслечни народни сказания) и Димитър и Константин Миладинови (*най-добрата сбирка досега*). Съдържа се информация за преведени на немски народни песни, а един *дивен химн на любовта*: „Що ми е мило и драго“ и досега е в читанките на българските деца. Образът на самовилата, яхнала на елен и замахнала смок-камшик – това е хорелъеф в старогръцки стил, а мотивът ясно напомня историята на известната богиня⁴, взела върху си грижата да достави нов щит на Омирова херой. Такива теми, мотиви и картини са безчет в българските народни песни и те сочат за някогашната им интимна връзка със старогръцката поезия.

Точно след три десетилетия, през 1922 едно музикално заглавие, но на списание – *Crescendo*, издадено в Ямбол само в два броя (единия от които двоен), символизира българския модернизъм. В основата е 18-годишният изкуствовед, все още ученик, Кирил Кръстев, в него пишат Чавдар Мутафов, Гео Милев – и като преводач на Рихард Демел и други поети, включително и на Томазо Маринети, който изпраща благодарности за подкрепата на идеите на футуризма. В Ямбол по това време вече има просветена среда; действа Народен университет, чийто лектори са Асен Златаров, Константин Гълъбов, Димитър Михалчев, Чавдар Мутафов, Николай Райнов, Емануил Попдимитров и др. Корицата на списанието, в духа на конструктивизма, с увеличаване на буквите към зрителя, като звук от рупор, е дело на художника Мирчо Качулев. Тук са и Жорж Папазов, автор на бъдещи авангардни проекти, Иван Милев с неговия неповторим сецесион, който добавя към влиянието на византийския златен филигран на Климт фолклорната цветова жестика, както и публицистът Георги Шейтанов, близък до Гео Милев, споделящ анархистични идеи⁵.

Музикално-литературният език в Европа се е създавал от единомишленици, но и от поддържаща и разбира-

⁴ Богинята е майката на Ахил, Тетида, по чиято молба Хефест изготвя нов щит. Омир. Илиада, VIII песен.

⁵ http://bgmodernism.com/analitichni_statii/Crescendo_review

ща аристократична аудитория от широки образовани кръгове. Тук влиза и езикът на тълкуването на музиката, херменевтичният език, който е и езикът на музикалната педагогика и този на анализа на музикалната творба – през реториката, философията, сродните изкуства, сакралната символика. Поемата *Cis moll* поставя по *хоризонталата на приемствеността* две големи въпросителни – какво свързва Лудвиг ван Бетовен и българите от XIX век и какво говори на българина традицията да се съобщава тоналността на дадено музикално произведение. Но тази музикална поема има и едно измерение, което бих нарекла *вертикалното на инспирацията*, шедьовърът, който се създава като че ли ex nihilo.

Боян Пенев и Пенчо Славейков. Книгата за Бетовен

Фигурата на Боян Пенев, издател на «едно пълно и критично издание на съчиненията на нашия най-голям поет⁶» дава ключ към явлението *Cis moll*, защото е автор и на единствената монография за Бетовен на български език.⁷

На това определение реагира Гео Милев във *Везни. Дело на Яворов е жив творчески вулкан, стихия, оригинална и неудържима, докато делото на П. Славейков от „Епични песни“ до „Кървава песен“ е сякаш дело на естет, който се е мъчил да илюстрира с дело, с примери своите естетически твърдения. Затова Яворов е спонтанен – Пенчо е правен, Яворов е композиция – Пенчо е комбинация, Яворов е образец – Пенчо е пример, Яворов е поема – Пенчо е христоматия с примери*. Това взимане на страна напомня противопоставянето на Толстой на Достоевски. Можем да си спомним Бахтин, който отнася разликите в стила до интерпретация на пространствените и времеви отношения при съпоставянето на Толстой

⁶ www.slovo.bg/showwork.php3?

⁷ **Пенев, Б.** *Бетховен*. Т. Ф. Чипев, С., издадена посмъртно през 1930.

(през Зимел за Гьоте) – събитията се излагат сукцесивно във времето – и Достоевски, при който те се осъществяват екстензивно в пространството и симултанно във времето⁸. При Пенчо Славейков се осъществява времево разгръщане, дори и в музикалната поема *Cis moll*, където се редуват пейзажи и душевни състояния. При Яворовата иманентна музикалност стихът и музикалната форма – дори ракоходът в *Две хубави очи* са в едно катастрофично, сгнато, точково състояние на имагинативното пространство. Той, подобно на Шилер, винаги чува мелодия, преди да намери словесния изказ.

Нека да погледнем на книгата на Боян Пенев не само като философия, естетика и музикална херменевтика, но и като вдъхновен литературен опус, който заслужава своето възраждане. Гледната точка към Бетовен е откъм Вагнер, Шопенхауер и Ницше – това е и позицията на Пенчо Славейков. Монографията съдържа 26 малки глави, изпълнени с емоционално обогрени и съдържателни позовавания на музикални творби, като началното изречение често издава съдържанието на главата. Ако се опитаме да съобщим доминиращите мотиви, бихме получили следното:

1. Тонове на музиката и тоналностите на душата.
2. Природата.
3. Практически живот (сравнение с Каспар Хаузер).
4. Единство между личност и творчество (с Гьоте в Теплиц).
5. Нравственост и страдание.
6. Любов и страдание.
7. Глухотата.
8. Фатализмът. (Моцартовият преследвач през думите на Пушкин „*мне день и ночь покоя не дает / мой „черный человек“*“).
9. Покорност и примирение.
10. Трагичното през *Болният монах на Пенчо Славейков* (с. 90).

⁸ Бахтин, М. *Проблеми на поетиката на Достоевски*, С., 1976, с. 39.

11. Път от страдание към прераждане. (Лунната меланхолна нощна песен)

12. Връзки между III и V симфонии (So pocht das Schicksal an die Pforte).

13. IX-тата. Критика на жанра и на Шилер. Чайковски, Вагнер и Бакунин. (Защо е този хор?... С Божественото си начало музиката е над поезията, философията, над всички изкуства и религии (с. 120). (Това е гледната точка на Кант, Шенкер, Ханслик).

14. Квартети. (Не е видял фугата в оп. 131 в cis moll).

15. Последна изповед. Бог му нашепва своята тайна – В хаоса на страданието ще бъде създадена хармонията.

16. Шопенхауер – най-проникновенният коментар („проникливият“) на Бетовеновите творения. Светът – въплотена музика, въплотена воля.

17. Чисто музикалният характер на изразните средства.

18. Програмна музика.

19. Лиричната основа. Афектите. Klopstock Es dur (*Stirb und werde. Du wirst auferstehen, mein, nach kurzer Ruh*).

20. Индивидуален стил.

21. Дисонансите.

22. Ритмика. Динамика. Агогика.

23. Фуга и вариация.

24. Сонатното алегро.

25. Музикална живопис.

26. Място в историята на музиката.

Заковете cis moll-ни съчинения на Бетовен са 14-та соната опус 27, № 2, т.нар. *Лунна* от музикалния критик на *Vossische Zeitung* Лудвиг Релщаб, но всъщност, както и другата соната от същия опус 27, е наречена от композитора *Sonata quasi una Fantasia*, и струнният квартет с началната фуга опус 131, която Боян Пенев не долавя и не коментира. Но все пак той чува красноречиви детайли – във финала на VIII симфония *един рязък cis, който разкъсва ритъма и внася хаотичност*, чува и енхармонизма. Тези две cis moll-ни творби на Бетовен имат индиви-

дуални решения на цикъла – „меланхолната“ fuga *molto espressivo* в началото на този късен квартет, чийто цикъл от множество (да използваме едно модерно понятие) моментни форми, преминава през няколко Kreuztonalitäten (тоналности с диезна арматура): веднага след фугата се качва в D-dur (тоналността на *Gloria* и на *Missa solennis*, също на „*Freude, schöner Götterfunken*“), за да завърши в едноименния ми мажор. За ми мажор, в контекста на бароковата религиозна парадигма, Матезон казва, че това е тоналността, в която *душама се разделя с тялото* .

От своя страна фантазията като музикална форма на ранния Барок – Фрескобалди, Свелинк и други органични майстори, преминала към Бах и по отношение на хорала (хоралната фантазия) е понятие, надхвърлящо жанра – това е име на стил – *stile fantastico*, за разлика от стария, *строгия* стил – *stile antico*, на който Бетовен отдава своята почит във втората тема на финала на IX симфония „*Seid umschlungen, Millionen*“. Фантазията на Барока и далеч по-късно (от Моцарт и докато има тонална музика) включва в себе си жанрово разнообразие от токатни и патетични речитативи, невероятни хармонични обрати, енхармонични модуляции, силно алтеровани акорди (ср. с Баховата Фантазия и fuga g moll за орган), а при Моцарт и Бетовен – смяна на tempi и тоналности. Тя има етимологично родство с ричеркара заради своята контрапунктична сложност; понятията *ричеркар*, и като акростих в *Музикалното приношение* на Бах, *фантазия*, *инвенция* и *канон* издават преднамерена демонстрация на висши контрапунктични умения и майсторска форма на основата на пределно лаконичен тематизъм.

Боян Пенев въвежда в VI глава *Лунната соната* с думите „*Всяка любов се превръща в страдание*“, разказвайки за Джулиета Гуичарди, оставайки в тази романтична биографична парадигма. Нека припомним – сонатният цикъл е необичаен – няма сонатно алетро, започва с *Adagio sostenuto* в cis moll, скерцото *Allegretto* в Des dur влиза с *attacca subito* (белег на фантазната неочакваност и незавършеност на частите), наречено от Лист „*цветето между*

две бездни“⁹ и завършва с Presto agitato отново в cis moll. Да се определи и първата част като „бездна“, Abgrund (или Ungrund) с гностически понятия (през Шелинг и Хайдегер към Якоб Бьоме), е много показателно за отдалечаването от лирично-любовната интерпретация от самия Лист, който познава не само музиката, но, според легендата, и автора. Гностическата тема за спасението на Божествената искра (Erlösung) и прелитането над бездната е тема и на Пенчо Славейков. Неговият *Нягул Кавела*, от *На острова на блажените*, освен богомилската легенда *Как Господ даде воля да стане земя и какво подир това стори Сатанаил* има и такива стихове: *От светлина роден за светлина / и моят дух стреми се в бодрост трезва...*

Самото „цвете“ в енхармоничната Des-dur, една любима тоналност за Seitenthema в клавирната музика на XIX в. при равномерната температура (защото за Барока тоналността е неудобна), продължава да изисква, както и първата част, най-деликатно (Листово) туше. Галина Устволская в своята V клавирна соната изразява мощен протест срещу лицемерието на нейния свят – красивото „идеалистично“ свирене на пиано е заменено от „дамата с чуковете“, а тонът Des, подобно на DSC# от VIII кватет на Шостакович, бива гонен и преследван.

Дали в тази хипнотична „лунна меланхолна нощна песен“, няма и друг, разпознаваем знак на препратка към сакрален образец, за да бъде тази музика толкова силно въздействаща?¹⁰ Това, което намираме в *Лунната* е сакралният дактил (силно, слабо, слабо), при древни-

⁹ Изразът е дошъл до нас с посредничеството на Ханс фон Бюлов като съвет към неговите ученици. Ср. **Pfeifer**, Th., *Studien bei Hans von Bülow*, Dogma, Bremen, 2012, S. 38. За **Славейков**, П. *На острова на блажените*, изд. Ал. Паскалев, С., 1910, с. 170.

¹⁰ За подобни практики информират Хелмут Лос и Арнолд Шеринг: на чистите инструментални форми, на V-та симфония, напр., през XIX в. са били измисляни текстове, пяти по цяла Виена. **Loos**, H. *Zur Textierung Beethovenischer Instrumentalwerke*. Ein Kapitel der Beethoven Deutung in Beethoven und die Nachwelt, hg. von Helmut **Loos**, Bonn, 1986, S. 117 – 138. **Schering**, A. *Beethoven in neuer Deutung*. Kahnt, 1934.

те, стъпката на Дионисиевите химни¹¹. Това е формулата на Кугие, на кралската френска увертюра, на Командора, формулата на Бога и отвъдния Каменен гост, но тук тя е представена по най-финия, деликатен и загадъчен начин *sempre pp* е *legato delicatissimamente* е *senza sordini*. Подобно преосмисляне на сакрален жанр намираме в *Kyrie* на *Missa solemnis*, в предписанието *Mit Andacht*, където Бетовен не следва ренесансовия и бароков модел на сложни, пълнозвучни Кугие (напр. двете фуги на *Messa h moll*), тържествено въвеждащи ни в звука на небесните хорове, а желае от изпълнителите да изразят смирението и благоговението на молитвата.

Бетовен е познавал отлично *Добре темперираното пиано* на Бах. В I том, в *cis moll* се намира петгласната тройна fuga, чиято хроматична тема от 4 тона (като *VACH*) образува кръст. Дукът се повдига от ниските към високите гласове, точно както разпънатото тяло се повдига заедно с кръста. За разлика от XIX в., с неговата „абсолютна музика“, херменевтиката при бароковите майстори е значително по-видима; може да се говори за музиката като реч¹², тъй като имаме хорални текстове, екзегеза, литургиячна практика и изпълнителски традиции. Затова не винаги има нужда от указания за темпо, тембър и динамика. Немското *Kreuz*, защото диезът прилича на кръст, се свързва с тоналността, като *cis moll* е една от кръстните тоналности, наред с *e moll* (първият хор на *Mathäus Passion*, *Stucifixus*, органовата fuga със забиването на гвоздеите), *h moll* – Голямата меса, *fis moll* – второто *Kyrie* от същата меса и т.н.

¹¹ Бетовен има текстове, които показват, че е мислил за IX симфонията като за Дионисиева мистерия, а А. Шеринг в цит. книга прави опит за възстановка на замисъла.

¹² Ср. например с **Harnoncourt**, N. *Musik als Klangrede*, Bärenreiter, Kassel–Basel–London, 1987.

Пенчо Славейков – *Cis moll*

В есето за Ницше *Заратустра*, появило се в *Златоторог*¹³ през 1920, намираме акценти, които са сходни с видяните от Боян Пенев в характеристиката на Бетовен. В интерпретацията на биографиите на Ницше и Бетовен излиза темата за Висшия човек, по Достоевски – за Богочовека или неговия антипод – Човекобога. Тя, като тема за мистерииното преобразяване на човека, определено доминира в изкуството на новия век (Ман, Хесе, Р. Ролан, Соловьев, Скрябин и т. н.), докато не попада в профанираци и престъпни ръце (това се случва още от времето на либертините, срещу които се опълчва Моцарт). Нека погледнем на поетичната творба на Славейков от гледната точка на музикалните история, херменевтика и философия, като държим в ръка превода на *Заратустра*, направен от Мара Белчева и редактиран от Пенчо Славейков.

Епиграфът: *So pocht das Schicksal an die Pforte* е даден по свидетелство от Шиндлер и се възприема в духа на романтичната биографика като емблема на мощта на човека, способен да се изправи срещу съдбата (*Fatum*). В романтичната симфония, от Берлиоз, през Чайковски, по-късно при Онегер, Малер, Шостакович и много други обаче, темата-фатум се връзва в тъканта на развитието, предизвиквайки разпади, катастрофи и трагически епизоди. Затова за XX в. темата за Едип и неизбежната съдба е по-добре верифицирана, отколкото „Съюзът на свободните духове“ на XVIII – XIX в. Думата *pocht* има своя история. Тя е част от библейското изречение, станало и девиз на масоните, което Бах цитира в първата му част във връзка с каноните от *Das musikalische Opfer* за просветения монарх Фридрих Велики; *Quaerendo et invenietes - Търсете и ще намерите, хлопайте и ще Ви се отвори*. В началото на Es-dur-ната увертюра на идейния в тази връзка *Singspiel Вълшебната флейта* на Шиканедер-Моцарт чуваме трикратното ритмично почукване, точно отгова-

¹³ *Златоторог*, I, 1920, с. 585 и сл. Препечатано в том VII на Събрани съчинения под редакцията на Боян Пенев под надслов *Чужди литератури*, изд. Ал. Паскалев, С., 1925, с. 5 – 38.

рящо на определен код, за да бъде отворена вратата.

Всъщност Петата симфония, с провокативното си изоритмично протичане на темите, преоткрива, възкресява и пророкува – чрез идеята си за това, което ще наречем монотематизъм – практиката на екзегетично (тълкуващо) мотивно съпровождане на хорала (ср. с Баховия *Orgelbüchlein*). Нещо повече, самата основна тема с трикратното повторение на един и същи тон; речитатив, а не мелодия; ритъм-говор, а не ангелско пеене, има своите корени още в *L'homme arme* от XV в., знаменитият *cantus firmus* на фламандския Ренесанс, когато вече са възможни светски мелодии и пародии. Бах прави от двата мотива на тази песен, взети в обратен ред, своята майсторска стретна fuga D-dur от II том на *Wohltemperierte Klavier*.

Поемата *Cis moll* се състои от 12 строфи с неравен брой стихове (11, 11, 5, 16, 12, 5, 6, 13, 2, 16, 14, 9). Действието, както в *Тъй рече Заратустра*, най-напред е носено от автора¹⁴ на фона на *тайнствена и чудна лятна нощ* (Лунната соната), *сияние рой трепетни звездици, невнятен говор* (IX, Кант – *звездното небе над нас и моралният закон в нас*). После разказът се превръща в монолог, а впоследствие – и в диалог. Тематизирани са: природата и творецът, тялото, жестът, лика, сетивността – глухотата и слепотата (*Слепецът няма слънцето да види*). Следват образи на природата и душата (*ясна нощ, но злокобен мрак*), обществото и човека (*другите живеят с живота на творенията мои – само ази зарад тях съм глух. И призрактът на мойта чест жестока / ме неотстъпно навъсде преследва / със своя злобен и ужасен смях*)¹⁵.

Втората част на творбата навлиза в проблематиката на трансценденталното – *не из очите погледът излиза, / а на душата из Света Светих... И аз оттамо счувам дивен*

¹⁴ Можем да си спомним за името, което дава Гьоте на своя разказвач в алхимичната си книга *Wahlverwandschaften*, име, давано на Богочовека в хоралите *Du sollst Mittler werden* (ти трябва да станеш посредник).

¹⁵ Боян Пенев цитира писмо до Аменда с подобно съдържание на с. 75 в цит.съч. (бел. 7).

ек! / То стон ли е на хаоса душевен?

В музиката съществуват неизменни (защото следват жестиката и физиологичните особености при артикулацията на човешките възклицания) реторични фигури (topoi) за думи като стон, въздишка, ек (ехо-техники). При Славейков следва платоническа визия: *И загубата на единия слух / нелесно тъй убива идеала, / когато него Висшият слух поддържа.*

За идеала на друго място намираме следните думи: *Заратустра е носител на идеал, и този идеал – промяна на съвременните нравствени ценности – е антиеготистичен*¹⁶. Забравата (анамнезата на Платон) – на творящия, хармония дивна и надвластна, е представена като *полет горд на възбленуван блян*. Това е орелът на Заратустра – *Един орел широко закръжи във въздуха и на него увиснала змия, не като плячка, а другарка... Най-гордото животно под слънцето – и най мъдрото животно под слънцето*¹⁷. Следва темата за Прометей (Бетовен – *Творенията на Прометей*) «на беззаветност знойний дъх... смъртните окови, що душата тъй гордо бе захвърлила.

Един от въображаемите „млади ученици“ на Бетовен изнася контрагезата – за съмнението в гения – дали тази музика не е „рикание на гладен лъв в пустиня“. Това е мотивът с изумително майсторските алитерации от *Дионисиевите дитирамби* на Ницше: *Die Wüste wächst, weh dem, der Wüsten birgt* (пустинята расте, тежко на оня, който крие в себе си пустини). *Umwertung aller Werte* (преоценката на всички стойности) се чува в думите: *Безумецът дали не възмечтава / да заглуши света – и нов закон да тури за хармонията той.*

Контрагезата бива преодоляна и заключителната строфа утвърждава признанието на гения:

¹⁶ Славейков, П. *Чужди литератури*. Събрани съчинения, том VII, с. 28.

¹⁷ Ницше, Ф. *Тъй рече Заратустра*, превод Мара Белчева. Изд. 3. Стоянов, С., 2003, с. 18.

*А между туй, съзнанието тайно
мълвеше на Бетховена в душата
„Ти на съдбата няма що да робицеш.
Ти имаш свой особен дял... Ти сне
От небесата пламък Прометеев
Да го запалиш в хорските сърца
И възгорени да ги възвисиш.
И в тях сърца, един през векове,
ти ще живееш безсмъртен в смъртний мир.“*

Проф. д.изк. Кристина Япова

Институт за изследване на изкуствата – БАН

ИЗОПАЧАВАНЕТО И НЕГОВИТЕ ПРОЯВИ В ИСТОРИЧЕСКОТО СЪЗНАНИЕ (ВЪРХУ ПРИМЕРА НА ЦЪРКОВНАТА МУЗИКА ПРЕЗ 20-ТЕ – 40-ТЕ ГОДИНИ)

Това, което наричам изопачаване, не е просто исторически процес, действие на *абстрактни обществени сили* в различни епохи. То не е и само *конкретен* и *личен* акт на човек, преднамерено и злонамерено извъртащ истината. Изопачаването не е мислимо без истината, защото то е изопачаване именно на истината. И както истината не е просто положение или целият сбор от положения, до които отделният човек или човечеството като цяло е достигнало, така и изопачаването е нещо повече и нещо по-дълбоко от изкривените образи на истината.

Изопачаването е процес, чието действие слиза дотам, където битие и разбиране са в своето единство, където истината *се открива* пред човека¹, който *я открива*. То е сила, която прави домогването до истината трудно, никога постижимо докрай, никога сигурно. Трудността произтича от изосновността на тази сила, задействаща себе си в самия извор на разбирането.

Изопачаването се възползва от процеса, в който нещо се разкрива пред нас. В разкриването си, което е именно процес, а не еднократен акт, това нещо изважда от себе

¹ За истината като нескритост (Unverborghenheit) на битието вж. **Хайдегер**, М. *За същността на истината* (превод: Димитър Денков). – В: Същности. С., 1999, с. 31 – 55.

си неразкрити досега страни от своята същност, всяка от тях за първи път. Самооткриването на едно нещо за първи път пред човека означава едновременно с това първото му откриване от страна на човека. Това е моментът, белязан от вика „еврика“ (от глагола εὕρισκω – намирам, откривам, разбирам, но и заварвам, срещам) – дума, която носи в себе си такава двустранност и двупосочност, при която е обозначено, от една страна, това, което ни се открива, и от друга – нашето откритие за него. В откриването/откритие *самото нещо* и схващането му като *самото него* са в своя синтез. Изопачаването атакува именно този синтез, то разединява двете страни (*самото то* и *самото него*) и в отворилата се междина заселва съдържания, все по-отдалечаващи се от първото разбиране. И тъй като изопачаването е заложено още в самото откриване като отдаване и получаване, то не започва в някой от етапите на разбирането, а ги съпътства.

Изопачаването има основанията си в това, което Хайдегер нарича самоотклоняване (*Sichentziehen*) на битието², но е различно от него. Изопачаването е подемане на възможност, съдържаща се в отклоняването на битието от самото себе си. То я употребява, или по-скоро злоупотребява с нея, за да упражни контрол върху процеса на определянето из неопределеността. С изопачаването, основано в отклоняването на битието от самото себе си, е дадена свобода на воля, за която вече човек носи пълната отговорност. Тази изопачаваща воля задейства себе си още в неопределеността, в която истината отхвърля своите неистинни двойници, и, отбирайки от тях, се стреми да ги представи *вместо* нея. Заложено още в откриването като (все)първооткриване, изопачаването е точно толкова „естествен“ процес, колкото и самото откриване. Но то разчита и на онзи преднамерен жест, с който се избира *още* неопределеността пред *вече* определеността.

² Процес, при който същността на битието, разкривайки се, все си оставя нещо скрито от нас (вж. **Heidegger**, M. *Der Satz vom Grund*, 8 – 9 Sts. – In: Gesamtausgabe, Band 10. Vittorio Klostermann GmbH: Frankfurt am Main, 1997, по-специално S. 91; 103 – 104).

При такава постановка на нещата и имайки предвид дълбинното равнище, на което действа изопачаването, се поражда въпросът: адекватно ли е да се свиква тежката артилерия на последните философски категории, каквито са „битие“ и „разбиране“, ако ще се поставя фокусът върху частни проблеми на една култура и от един кратък времеви отрязък? Не е ли по-редно, когато се съсредоточаваме върху музикалната култура в България, при това в отделна нейна област – църковната музика, – да изхождаме от актуалните и специфични конфигурации на културата, с други думи, от единството на нейното място, време и действие. Най-малко две са причините, поради които подобно ограничаване е неоснователно. Първата е в това, че нито един избор, правилно решение или грешка, доколкото тези три думи са свързани с истината, осъществени на определено място и време, не могат да бъдат преценени нито по отношение на самото време и място, нито само от гледна точка на едно „по-ясно виждащо бъдеще“ и това е така именно заради по-общия характер и по-дълбинното място на истината и изопачаването от тези, на които историческото отсъждане упражнява пълните си права. Втората е свързана с една конкретна и вероятно много малка цел, която е поставена в настоящия доклад – да се изясни, че отговорността за изопачаването, макар последното да е основано в самото битие, носи изцяло човекът, и, ако успее да изясни това, да демаскира клишето, което този човек е склонен да употребява – „времето беше такава“.

На равнището на историческото съзнание процесът на изопачаване паразитира *върху*, а и оправдава себе си със, могъществото на „духа на времето“. *Актуалността*, това абстрактно понятие, е същевременно реална и жива сила, която не просто служи като попътен вятър на човека, но и го държи в плен, задавайки му начина, по който да разбира, преценява и отсъжда. Актуалността е специфична сплав от идеи, образуваща се по някаква необходимост и за определени нужди. Двете актуални за времето от 20-те до средата на 40-те години на XX век в България

призми, през които се разглежда музиката, включително и църковната, са *българското* и *художественото*. Ще поставя фокуса само на едната от тях, художествената. Избирам я, защото ако българското, или така наречената „национална парадигма“, е била достатъчно дискутирана, деконструирана, демитологизирана и деактуализирана поне в средите на образованите, то „художественото“ още стои на културния си трон. Художествеността, както тя бива мислена тогава, е новото царство и на народната, и на църковната музика; тя бележи и културната рефлексия върху това, което трябва да бъде музиката на Нова България. Нима биха се намерили, вероятно с малки изключения, хора от онова време, които да не прегърнат вярата, че тази нова музика трябва да е като при европейците – изкусна, красива и въздействаща – отново три думи, които са се сближили до синонимност, каквато не всички епохи биха приели³. В услуга на тази тройка се впряга всичко, което вече го има и тук – многогласието, новите музикални форми и хармонически средства, мелоса, най-често зает от едната от двете струи в църковномузикалната традиция (източния и старобългарския черковен напев). В музикалната наука и критика и у нас се появява един постоянен исторически рефрен – за това, каква трябва да бъде *подходящата* музика за църквата⁴.

³ Художествеността е късна историческа идея, свързана с тази за изкуство, и по времето преди тя да се е зародила, музиката е постигала целите си не по-малко успешно, без да се опира на онези елементи, принадлежащи на художествеността по определение.

⁴ Най-яркият прецедент в това отношение е Диспутът за музиката, проведен през 1562 в рамките на продължили 18 години Църковен събор в Трент (известен още като Тридентски събор, 1545 – 1563). Този диспут излиза с декрет за музиката, подходяща да звучи в църквата. Вън от съмнение е, че във всяка епоха представата за *подходящото* произтича от идеята за същността на самата музика. Ако за времето на Контрареформационния събор това е идея, която носи следите от античния музикален етос, като ги преформулира в религиозен музикален етос, то през следващия XVII век пробива нагоре и взема надмощие нов идеен елемент, около който се организира схващането за същността на музиката – патосът, страдателността, или страстта.

Както винаги, необходимото условие е „да издига душите на вярващите нагоре“. Но в онези български десетилетия най-силно звучи именно художествеността. Тя е онази придобивка, която, обозначавайки изкусността на изкуството, позволява на църковната музика да я оползотвори за целите на вярата.

Ясно е, следователно, че за строителите на Нова музикална България естетическата идея от Хансликов тип, или идеята за автономната естетическа музика, не може да бъде адекватна. Такава може да бъде единствено идея, в която самата музика е строител – на общност, на култура, на нация, на човешката душа. Но по силата на историческото наслагване на съдържания, имащи различен исторически произход, красотата, поне от средата на европейския XVIII век, вече звучи с обертоновете именно на сетивната красота – с естетическите си обертонове.

Художествена музика е тази, която е музикално красива. В подобно преплавяне на идеи целта на църковната музика, различна от естетическата цел в себе си, е изначалната ѝ *църковна* цел – да приобщава човека към общността на църквата – а начинът на приобщаването е художественият. Такава е тя и за Добри Христов: „... не казвам музиката да бъде главна цел в черквата, а тъкмо тъй, както казва Йоан Златоуст: „Облечи божествените текстове в красива музика и ще накараш слушателя да слуша и да преповтаря тия текстове“.“⁵

Изложена така, доминирана от красивото, подобна мисъл принадлежи на Добри Христов, не на Йоан Златоуст. Действително, тя е израснала върху основа, която е изградена от този отец на Църквата, както и от другите Кападокийци – че музиката *служи* на проповедта, че *спомога* за нейното възприемане. Ето какво казва в „*Изложение на псалом 41*“ св. Йоан Златоуст:

⁵ **Христов, Д.** *Християнство и музика*. – В: Музикално-теоретическо и публицистическо наследство (в два тома, съст., ред. и автор на Увода В. Кръстев). Т. 1. С., 1967, с. 304.

„Когато Бог видял, че повечето хора са лениви, че идват с неохота на духовните четения и че намират усилието, което е необходимо да се положи, за неприятно, искайки да направи труда по-благодарен и да облекчи досадата, смесил мелодията с проповедта, за да може, възхитени от [мелодическото] движение на пеенето, всички да издигнат свети химни към Него с голяма пламенност. Защото нищо не повдига ума, давайки му криле и освобождавайки го от земята, пускайки го от затвора на тялото, докосвайки го с любовта на мъдростта и карайки го да презре всички неща, принадлежащи на този живот, както движещата се отмерено мелодия и свещеното пеене, съставено от число“⁶. Да се вмени на музиката от това изказване красота вече е изопачаване, защото то означава да се извърши ретроспективен пренос на късно понятие, което независимо от степента на осъзнатост носи (от XVIII век категорично) естетически конотации, спрямо по-ранна епоха. Тук „красотата“ превежда (и с това вече изопачава) смисъла на хармоническо отношение, на пропорция. Определението на Августин от същия този IV век за музиката като „наука за правилната съразмерност“⁷, разкрива извора си, който отново е в „свещеното пеене, съставено от число“.

В различни музикалнокритически и исторически жанрове и по различни поводи Иван Камбуров не просто затвърждава, а е един от създателите на представата за църковната музика като музика, която изпълнява предназначението си за християнина чрез своята художественост. Ето как започва главата „Църковно-хорови творби“

⁶ Цит. по: Source Readings in Music History. Oliver Strunk (Editor). Revised Edition: Leo Treitler. W. W. Norton & Company: New York – London, 1998, p. 123.

⁷ “Musica scientia bene est modulandi“. **Augustinus** Aurelius. *De musica libri sex*. – Patrologia cursus completus, series latina, ed. J. P. Migne, 221 Vols. Paris: Garnier (1844 – 1904), 32: 1081 – 1100 (http://www.chmml.indiana.edu/tml/3rd-5th/3RD-5TH_INDEX.html)

от книгата му за Добри Христов: „Боготърсенето е най-непосредният израз на духовното битие у човека – чрез него той изявява своя стремеж по предвечното и своя копнеж по Божественото. Музиката, единствена между всички изкуства, дава средствата за непосреден израз на този стремеж и на този копнеж. Музиката е всъде, както и Бог е навсякъде, защото е безтелесна и невидима, като Бога... Музиката е най-дивният и величествен дар от Бога и чрез нея най-мощно се дава израз и на Неговото величие... Най-великите умове на човечеството през вековете дават израз на своето най-възторжено отношение към музиката и на нейното голямо значение за религията и богослужбата“⁸. Очертава се връзката на музиката с идеята за Бога, при това на музиката изобщо, а не само на църковната. Като дар от Бога и като път на човешкото боготърсене, със своята вездесъщност, безтелесност и невидимост, музиката е изначално божествена. Когато в последвалото изложение ще пише за литургията (№ 1) на Д. Христов, Камбуров ще я задържи в мястото на храма; и същевременно още от появата си музиката е „сред изкуствата“ и „единствена“ от тях е в непосредността на човешкия свят. Оттам нататък *като изкуство* тя ще подлежи на описване според изградена жанрова система на композиторското творчество⁹.

Същевременно в качеството си и на „музикален писател“, както сам се определя в своя *Музикален речник*, и на музикален публицист, Камбуров вече е *пред-определен*: писателят следва описателните схеми на историографията и е откровено закотвен в музикалната предметност, от която извежда смисъла на църковната музика. Многогласието и едногласието са първите предметни конкретизации

⁸ Камбуров, Ив. *Добри Христов. Живот и дело на народния композитор*. С., [1942], с. 149 – 150.

⁹ Самата структура на книгата е в класическата схема на подобен род изследвания: „живот“ (I раздел) и „дело“ (II раздел). Последователно издържани са хронологичният (I раздел) и жанровият принцип (II раздел), съобразяващи жанровата наличност у Д. Христов с предпоставеността на класификационните схеми: хорово творчество (светско и църковно), инструментална музика, музикологично творчество.

на тази музика, първите ѝ възплъщения. Още с това пътят назад, от предметността, изразяваща истината за църковната музика, към самата тази истина, даваща живота на църковните форми, се заличава. Публицистът Камбуров е още по-моделиран в писанията си, в които провежда иначе същите идеи за църковната музика. В статията *Pro domo sua*¹⁰ това е идеята за музиката, *подходяща* за църквата. Тук той упреква църковните настоятелства, че за да не увеличат субсидиите за църковните хорове, „биха предпочели да каканиже един псалт в църквата, отколкото да пее най-добрият хор“¹¹. Порицава и „нашата интелигенция“ заради „осъдителната“ апатия, с която се отнася към изборите за настоятелствата, „когато всъщност дълг ѝ се налага в такива случаи да взема най-живо участие, за да съдейства по такъв начин за издигането на нашите църковни хорове до степен на постоянен духовен концертен институт, както това е в чужбина“¹².

Новите ценноси, сред най-ревностните радетели на които е Ив. Камбуров, намират отчетлив езиков израз: всички симпатии са на страната на многогласното пеене, от другата страна се оказва „каканиженето“ на псалта; хорът трябва да бъде „най-добър“, защото художествеността е превърната в най-важен критерий и за творчеството, и за изпълнителството. Както църковната музика преминава от статуса си на църковно притежание към владенията на музикалния жанр, така и нейното живо звучене премества институционалната си опора върху хора като „постоянен духовен концертен институт“.

¹⁰ **Камбуров**, Ив. *Pro domo sua*. – в. „Пряпорец“, 31 [януари 1922]. Тук и нататък отзивите от вестници са цитирани по документалния материал, съдържащ се в Архива на Добри Христов и съхраняван в Научния архив на БАН (фонд 16/к), според описа, представен и в изданието: **Япова**, К. *Архивът на Добри Христов*. Каталог. С., 2002. Номерът на архивната единица, в която се намира цитираният документ, е посочен в скоби, за откъса от статията на Камбуров: (а. е. 478). В случаите, когато липсват други библиографски данни, е отбелязана само съответната архивна единица.

¹¹ Пак там.

¹² Пак там.

Трите следващи откъса са от статии по повод кончината на Добри Христов. Привеждам ги като свидетелства за процеса, в който акцентът се променя от вяра към художественост. Първият автор е Михаил Шекерджиев. Получил образованието си в Софийската духовна семинария, той носи в себе си разбирането за музиката като молитва, за нейния смисъл, който не се затваря в границите на художественото, за музикалното като модус на молитвено-то. Подобно разбиране е способно на изказ, в който фрази като „музиката на човешкото смирение“ не са просто метафора, а се издигат до религиозна категория: „Към църковната музика нашият любим и високо уважаван учител имаше много правилно и ясно отношение. Той съзнаваше добре, че общението на човека с Бога не може да намери по-съвършен език от този на молитвата и затова търсеше ония средства, които ще трябва да свържат духа на несъвършеното (човека) с любовта и милосърдието на Съвършеното (Бога). Тази е основната линия, която според Добри Христов трябва да следва службата към Бога. Понеже пътят към Бога ни е посочен от Самия Него – това е пътят на смирението и любовта – църковната музика ще трябва да усвои езика на смирението и любовта. Тонът на този език се отличава с искреност и простота. Строгий стил в случая е една необходимост. Музиката, която ще излъчи човешката немощ, няма да си позволи повече от това, което дава самото чувство на зависимост между несъвършения, слабия, страдащия, и Съвършения, Всесилния, Все-милостивия. Чистият диатоничен строй е най-подходящ за случая. Езикът на молитвата не трябва да се почувства в църковната музика като език на изкуство, а като език на човешката душа, понижила се към Бога“¹³.

Вторият откъс е красноречив с инверсията между изкуството и литургията, между целта и това, което ѝ е поставено в служба – една инверсия, немислима в по-ранни епохи, какво остава за средновековната (в която, смея да предположа, не би била и разбрана): „един голям компонист..., който

¹³ Шекерджиев, М. *Добри Христов като църковен компонист и диригент* (а. е. 515).

цял живот служеше литургия на музикалното изкуство...“¹⁴.

Музиката не е цел в църквата. Такава е постановката на въпроса, на която трябва да обърнем специално внимание, ако искаме да откروим разликата с набиращото през следващите десетилетия скорост изопачаване и да не му позволим то да извърши своето дело тихомълком. Започнало с думата „красота“, понесло със себе си нейната версия от естетиката на XVIII век, на него му предстои да отхвърли целта, на която служи тази красота. Коего и ще направи, не пропускайки да се възползва от ресурсите, налични в предходните години. Такъв ресурс е и забележимата амбивалентност на понятието „красота“, осцилиращо между естетическата и абсолютната красота, която носи отзивът на Петко Стайнов: „С изкуството си пък на църковен компонист и диригент той внесе в нашето богослужебно песнопение едно ново, по-високо музикално-художествено съдържание. На ширещия се в тази област дилетантизъм, на лошия вкус, на склонността към евтините ефекти на едно квази-художествено пение, както и на предпочитителния избор на църковни творби със съмнителна музикална стойност, той срещупостави сериозното и зряло изкуство на художника-творец и изпълнител – изкуство, което почива на строгите и абсолютни изисквания на музикалната естетика и логика, както и на здравото и естествено музикално чувство. ... Музиката е най-висшият и вдъхновен посредник между човека и Бога. Чрез нея ний постигаме най-чистия вътрешен мир и най-висшата духовна култура; чрез нея ние се възвисяваме до съзерцанието на вечните истини и абсолютната красота – до екстаза на молитвата“¹⁵. И ако Петко Стайнов съхранява все още патоса и етоса на музикантите от своето време,

¹⁴ Цанков – Дерижан, Хр. *Nic jacet pulvis, cinis et nihil.* – в. „Дума“, 27 януари 1941 (а. е. 517).

¹⁵ Стайнов, П. *Добри Христов – народният композитор.* – В: Добри Христов. Издание на Д-во на композиторите „Съвременна музика“, декември 1940 (а. е. 515).

като запазва молитвата на най-високото ѝ място, то след принудителната граница, каквато деветосептемврийският преврат налага в историята на културата, художествеността остава единственият, макар и запустял мост към един друг все още неясен и неоформен бряг.

Има ли една музика, писана за изпълнение в храма, художествена висота, църковната цел може да бъде изпълнявана успешно – това е мисловната формула, наложена се във времето от 20-те и до средата на 40-те години. И не по-късно, а отгук, от тежкото ударение върху художествеността, започва процесът, в който постепенно избледнява интересът към посланията на вярата, които винаги са били цел на църковната музика. Култът към художествеността – по логиката на всяка ценност, която изопачаването насилствено задържа – крие тенденцията да променя акцентите. Когато художествеността притегля към себе си всичко, което е значимо за отсъждането, постепенно вниманието към целта – събуждането на религиозните чувства – отслабва. Това затихване намира външната си подкрепа в условията на култура първоначално секуларизираща се, после десакрализираща се и накрая откровено атеистична. Неочаквано кратка се оказва логическата отсечка между идеята „*чрез художественост към църковност*“ до следващата, която гласи: *въпреки* че е създадена за богослужението, църковната музика има висока художествена стойност. Такава е новата формула, която бива подхваната през двете последни десетилетия на комунистическия период, когато отново се заговаря за тази музика. Но това, което е станало през първите, не остава без последици. Установени са нови понятия и нова оценъчна йерархия, пренаредена е цялата музикалножанрова картина, в която са толерирани онези жанрове, отговарящи по условие на изискванията на реализма – симфонията, натоварвана с високи дози идеология, програмната музика, новите кантатно-ораториални жанрове. Чистата инструментална идея на квартета или концерта остава под подозрение. Колкото до църковната музика, може определено да се каже, че такъв обект няма. До не-

отдавна представляваща една от двете основни области от композиторското творчество (светска – духовна), сега тя е подложена на стратегията на мълчанието. В книгите за българските композитори, следващи шаблона „живот и дело“, църковната музика отсъства. Идеологико-политическият жест на оставянето ѝ без коментар „слиза“ на равнището на музикологията, като подрива самото музикологично мислене.

Годините на мълчание са работили в услуга на изопачаването. Говоренето отново за църковната музика започва с обектите. Това става през 60-те години, когато зараждащата се у нас музикална медиевистика има за цел да се впише в интересите, да усвои подходите и да последва алгоритъма, зададен от съответната западноевропейска наука. Църковният смисъл на църковната музика и цялата нужна за изясняването му категориалност са извън интересите на тази наука, следваща като правило позитивистичната парадигма. Колкото до традиционната музикалноисторическа наука, заговарянето повече от очевийно свидетелства, че изопаченото е взето за истина. Клишето, според което църковната музика, *въпреки че* е създадена за църквата, може да бъде изцяло художествена, бива прието за напълно естествено. Религиозното в църковната музика бива окончателно „отменено“. И ако църковният смисъл на църковната музика, оправданието на нейното съществуване е споменът, *αυ-ἀμνηστis*-ът, то самата неизговоримост на този смисъл, неговата неприпомнимост – *амнезията* – е оръдие на изопачаването.

Няма да се изкушавам да отговарям на въпроса, дали църковната музика трябва да бъде реабилитирана богословски, философски, музикологично, композиционно или социално. Самият жест, с който бих взела отношение, би бил насилствен, тъй като би изпреварил актуалността и естествения ход в разкриването на истината, неизменно съпътстван от изопачаването и изискващ за неговото предотвратяване непрестанна будност от страна на всички, които споделяме своето историческо съзнание – будност, която да бъде със сила, равна по големина и обратна по посока на самото изопачаване.

Васил Макаринов

Национален политехнически музей

РОДНОТО, МОДЕРНИЗМЪТ И НЕОКЛАСИЦИЗМЪТ В АРХИТЕКТУРАТА НА БЪЛГАРИЯ ПРЕЗ 1920-ТЕ И 1930-ТЕ ГОДИНИ

Архитектурната история на междувоенния период у нас представлява симбиоза между множество различни стилистични течения, идеи на интелектуални кръгове и влияния, обусловени от културните връзки между България и Западна Европа, а така също и от немалка доза стремеж към създаване на идентичност, базирана на пораншната местна архитектурна традиция. В българските градове можем да проследим проявите на идеите на „родната“ архитектура, които съжителстват с елементи от стилистиката на ар деко, краен модернизъм или модернизиран класицизъм. Това се случва в едно време на динамични стилистични търсения, когато и всички други изкуства в Европа са в процес на себеанализ и непрестанна промяна. Всичко това може да бъде много ясно проследено от една страна на страниците на специализираната преса – списанията *БИАД* и *Архитект* – където се водят ожесточени дебати между български архитекти, а също така се и превеждат актуални теоретични трудове от изтъкнатите имена на световната архитектура. Още повече, че една немалка част от архитектите са в същото време и художници (Иван Бояджиев), композитори (Димитър Ненов), писатели (Чавдар Мутафов), което до много голяма степен е индикация за дълбокото проникване на всеобхващащите универсални идеи във всички изкуства.

Относно този период е добре да се направи една уговорка. Много често в българската изкуствоведска литература битува схващането за края на XIX и първата половина на XX век като време на „догонване“ в изкуствата. Това далеч не е съвсем коректно, особено ако се имат предвид идеите, всепроникващи интелектуалните кръгове у нас. Относно архитектурата тезата за догонването много лесно би могла да се обори с преглед на наличните публикации, особено на страниците на списание *Архитект*. Освен трибуна за дебати на актуални теми, страниците на списанието предлагат и преводни теоретични текстове, отнасящи се до най-актуалните въпроси в европейската и световна архитектура, често пъти с автори най-изтъкнатите имена на архитектурата (напр. Льо Корбюзие). Българските архитекти много често в своите теоретични трудове се уповават на цитати от теориите на световноизвестните си колеги. Всичко това говори за всичко друго, но не и за изостаналост, както в начина на мислене, така и в архитектурната практика у нас.

Периодът на 20-те и 30-те години в архитектурата, въпреки крайно любопитната си многоликост, не е особено добре познат за масовата аудитория в сравнение с по-раншните периоди, намерили своя архитектурен израз в неокласиката и сецесиона. Заслуга за проучването му, със своята дългогодишна и задълбочена проучвателска работа, има преди всичко д-р арх. Любинка Стоилова, автор на редица публикации за архитектурната история на междувоенния период. Нейните проучвания ще послужат и като безценен източник на информация за настоящата разработка.

От сецесион към ар деко

С настъпването на 20-те години българската архитектура все още търси своя облик. Ако предходните десетилетия са били завладени от естетиката на ар нуво/сецесион/югендцил, прокарана от първите поколения завършили в Европа архитекти, то със старта на творческата кариера на новозавършилите все по-силно се проявява

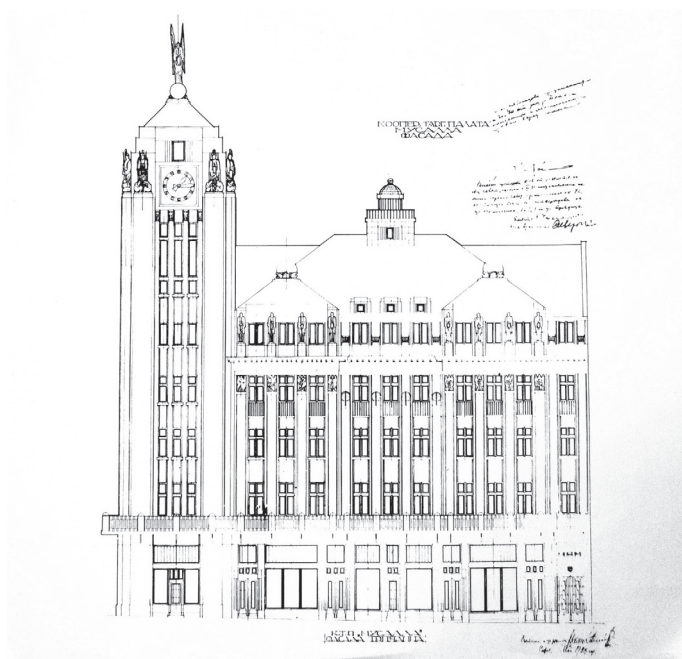
стилистиката на ар деко. Трябва да направим едно уточнение – макар и чисто стилистично естетиката на ар деко да се причислява по-скоро към модернизма¹ и по-късните архитектурни стилове, тя представлява един доста плавен преход – свързващото звено – от по-раншните форми на сецесиона към модернизма. В композиционен смисъл приликите не са никак малко. Членението на фасадите е отявлено вертикално, а по отношение на вътрешното разпределение се търси функционалност. Трябва да се отбележи, че и орнаментът чисто смислово е доста различен. Ако при сецесионът той е силно детайлизиран и доста прецизно разработен, при ар деко орнаментацията е по-обобщена и стилизирана: забелязват се групирани успоредни линии, геометризирани форми, интерес към правилните дъги, окръжности и пр.

И все пак, двете стилистични направления съществуват паралелно в българската архитектура и могат да бъдат отбелязани дори съ-съществуващи по фасадите на редица сгради от 20-те². Един от добрите примери в стилистиката на ар деко е кооперативната палата *Мусалла* в София от арх. Коста Николов, проектирана 1925. Сградата е прецизно разработена в детайл, а орнаментацията е сведена до лизените и алегоричните скулптурни фигури, чиято пластика също е в стила – ясни и отчетливи обеми и силно стилизирани драперии. Основен композиционен елемент тук е кулата откъм кръстовището. Макар и не особено висока, нейната издълженост е подчертана от категоричното преднамерено вертикално членение. Завършекът ѝ е също забележителен – с часовник (който не е изпълнен) и със стъпаловидна пирамидална структура на върха (в днешно време тя е унищожена вследствие на

¹ Тъй като терминологията не е унифицирана, на повечето езици термините доста често се разминават. Много пъти се поставя знак за равенство между ар деко и модернизъм, което разбира се, се обуславя и от местните специфики на архитектурата.

² **Стоилова, Л.** *Търсения на национална идентичност между двете световни войни в архитектурата на София.* – В: София и нейните образи (Сб. материали от симпозиум с международно участие на компакт диск, съст.: Д. Желева-Мартинс и кол.), С., 2004, с. 84.

пожар). Изваждайки кулата от контекста на цялата сграда с основание можем да направим паралел с архитектурни образци на строящите се по онова време небостъргачи в САЩ – с изтъкнат вертикализъм, тесни и високи прозорци и стъпаловидна композиция, при които стилистиката на ар деко е докарана до краен предел



Палата Мусалла в София

Още един крайно любопитен пример е кооперативната апартаментна сграда *Асеновец* от 1924 – 25 (ул. „Цар Иван Асен II“ № 1) от архитектите В. Дебелянов и Б. Бояджиев, при която, както подчертава д-р арх. Любинка Стоилова³, съ-съществуват стилистичните особености на сецесион и ар деко. При нея също отчетливо се забелязва вертикалната артикулация на фасадата посредством лизени, прозорците също са издължени във височина (което е

³ Пак там.

подкрепено дори от растерното им членение). И тук трябва да отбележим, както и при палата *Мусалла*, наподобяващия кула обем, отново с пирамидален завършек.

Първи стъпки на модернизма

Макар проектирана малко по-късно – през 1930 – намиращата се отсреща на *Асеновец* кооперативна палата *Царевец* (ул. „Цар Иван Асен II“ № 2), дело на арх. К. Гечев, също трябва да бъде отбелязана, тъй като много добре показва финия преход от ар деко към все по-набиращия сила около 1930 модернизъм със своето хоризонтално членение⁴. Макар и главната фасада на зданието (откъм площада) да е също изпълнена в духа на ар деко – тесни и високи прозорци, а парапетите на балконите – със силно геометризирани форми, трябва да се отбележи групирането посредством профилна мазилка на отделните ленти прозорци – похват, много предпочитан от архитектите, особено в началото на 30-те години.

По отношение на групираните в ленти прозорци няма как да не отразим и някои други много ранни примери, които насочват към архитектурните тенденции, завладели 30-те. Важен пример е апартаментната кооперация на ул. „Екзарх Йосиф“ № 83 от арх. Г. Гинева-Петрушева от 1930. Сградата е един от много ранните примери за групиране на прозорците в хоризонтални ленти и употребата на 4-крили прозорци⁵, като по този начин чисто смислово се подчертава принадлежността към новонавлизащите архитектурни форми. Друг интересен пример, отново от 1929-30, е сградата на бул. „Васил Левски“ № 38. Сградата напълно е скъсала с по-ранния пластически израз на 20-те. Съвсем преднамерено прозоречните отвори са оформени в ленти посредством явна промяна в структурата,

⁴ Пак там.

⁵ Стоилова, Л. *Регионални отражения на Модерното движение в българската архитектура между двете световни войни. Приносът на жените*. – В: *Художнички на Балканите / Women Artists on the Balkans*”, тематичен брой, С., Проблеми на изкуството, 2002, № 4, с. 30.

цвета и фактурата на мазилката. Прозорците са 4-крили, хоризонтално издължени, с хоризонтални шпроси.



Апартаментна сграда на бул. „Васил Левски“ № 38 в София

Родната архитектура

Относно архитектурната традиция е добре да проследим и още една линия на стилистичните търсения от 20-те – тази на родната архитектура. През 1919 е създадено дружеството *Родно изкуство*. Редом с художници като Владимир Димитров–Майстора, Цанко Лавренов, Иван Мърквичка, Елена Карамихайлова и Бенчо Обрешков, там членуват и архитектите Тодор Златев, Иван Бояджиев и др.⁶ Живописата търси много упорито своя израз в родното и до много голяма степен го намира – но това ни най-малко не се изчерпва в чистото подражателство на приеманите за национални форми, не се и обуславя само в тематиката. Силен и искрен израз живописата намира в изразните си средства, като един от много ярките примери за това е творчеството на Иван Милев. Архитектурата, от своя страна, също нами-

⁶ Стоилова, Л. *Търсения на национална идентичност ...*, с. 84.

ра своя път, който можем да представим посредством църковната архитектура от периода. Макар и с настъпването на 20-те години да не се изменя плановата схема на църквите⁷ – те са предимно кръстокуполни – пластическият израз вече не е директна заемка от византийската строителна практика, редуваща пояси от камъни с пояси от тухли. Наследството на българското Възраждане – в което е провидяна българската традиция – става неизчерпаем източник на архитектурни форми. Архитектурният образ на строените през 20-те и 30-те години православни храмове у нас е преди всичко традиционен. Планът, пластиката, декоративните елементи и пр. на църквите недвусмислено правят паралел с „родните“ архитектурни форми, макар и пречупени до голяма степен през естетиката на ХХ в. Това е съвсем естествено поради все още малката времева дистанция от Освобождението и от значимостта на църквата като ключов фактор за идентификацията на нацията. На църковните сгради се гледа като на носители на национална идентичност и изборът на пластичен код не случайно е в стилистиката на старите възрожденски църкви и манастири или обектите от средновековното минало с всичките им разпознаваеми елементи – кобилични сводове, декорирани фризове, куполи, прецизно разработени барбакани, сводести прозорци и др.



Църквата Св. Неделя в София

⁷ Пак там, с. 85.

Но освен цитатите на определени елементи, идеята за родното има и своето много по-силно проявление в използваните похвати. В този смисъл не по-малко важно проявление на родното можем да забележим и при някои фамилни къщи, изградени в среда на по-ранна възрожденска архитектура. Огромното наследство от Възраждането, запазило се в Пловдив, се е оказало вдъхновяващо за архитектите не просто като форми, а най-вече по отношение на някои чисто функционални решения, бягащи от декоративността сама за себе си. Много типично архитектурно решение при плановата структура на възрожденските къщи в Пловдив, получило се като отговор на неправилната форма на парцелите, е наличието на триъгълни еркерни наддавания, целящи осигуряване на правоъгълна форма на помещенията. Резултатът са множество еркери от този тип, превърнали се в силен композиционен елемент и станали неразривна част от архитектурния образ на възрожденската къща. Широко разпространено решение за плановата структура на новостроящите се жилищни сгради в Пловдив от 30-те е тъкмо това еркерно наддаване. Добър пример за реализацията му можем да отбележим при къщата на тютюнотърговеца Атанас Каишев на ул. „Антим I” № 16, проектирана от арх. Светослав Грозев през 1931. Разположена е в парцел с неправилна форма и много голяма денивелация. Решението на тази архитектурна задача арх. Грозев открива тъкмо при възрожденските форми. Резултатът е удобна като планово разпределение къща, без никакви компромиси относно утилитарността и формата на помещенията. Още един много показателен пример за реверанс към родната стилистика и строителна практика, отново от Пловдив, е проектираната от арх. Димитър Попов през 1936 къща на Весела и Тодор Протохростови на ул. „Съборна“ № 12 А. Къщата се намира на Трихълмието – в Стария град – в среда на стари възрожденски къщи. Макар доста модерна по своя архитектурен облик, тя по никакъв начин не се натрапва в архитектурния пейзаж. Напротив – много умело се вписва и реагира на формата на парцела. Тук е добре да се обърне

внимание на изработката на голямата дворна врата – истинско занаятчийско производство, но от ерата на индустриализацията, което е ни повече, ни по-малко, демонстрация на уважение към старите занаяти (ковачеството).



Къща на Атанас Каишев в Пловдив

Всичко това се случва в изключително интересна културна обстановка. През 1929 се отбелязва 1000-годишнината от Симеоновата епоха и 50 години от Освобождението от османска власт. Това се явява като катализатор за търсения на родни форми, което оставя своята много отчетлива следа в архитектурата. Тук трябва да отворим скоба, че архитектурните медии също допринасят за формирането на стилистиката. В това време излизат списанията *Архитект* и *БИАД*. Ако първото по-скоро прокламира настъпващите европейски тенденции в архитектурата, то второто е доста по-традиционално⁸.

Точно тогава се наблюдават някои много сполучливи реализации на интериори, дело на съвместната работа на художници и архитекти. Много добра реализация имаме в интериора на дом *Т. Плочев* на ул. „Бачо Киро“ № 2 в София, тъкмо от 1929. Сведения за него получаваме от един от бро-

⁸ Стоилова, Л. *Търсения на национална идентичност ...*, с. 88.

еве на сп. *Архитект* (бр. 7, 1929), където са публикувани и снимки. Художественото оформление е дело на арх. Храбър Попов и художника Иван Пенков. В интериора могат да бъдат отбелязани живописните пана (дело на художника), а също така и немалкото дърворезбени елементи в мебелировката, вградените шкафове, засилената употреба на дърво.

Апартаментните сгради и модернизма

Следващата обширна тема в архитектурната история на България от разглеждания период е тази за строителството на апартаментните сгради, каквито вече частично засегнахме в друг контекст (относно търсенето на хоризонталността около 1930). Тук е мястото да отбележим, че междувоенният период е времето, в което започват масово да се издигат големи апартаментни сгради в българските градове. Това се явява от една страна като резултат от законовата уредба от правителството на Александър Стамболийски (1921-23), която позволява кооперирането на средства за различни цели, включително и за изграждането на жилищни сгради. Строителството им започва с неубедителни темпове към средата на 20-те (споменатите по-горе *Асеновец*, *Мусалла* и др. са по-скоро епизодични прояви), докато масовото изграждане започва след Чирпанското земетресение от 1928 и въвеждането на задължителната след това като превантивна мярка стоманобетонена конструкция. Втората се явява като много силен катализатор за изменения начин на проектиране и организация на жилищата. Стоманобетонът позволява здравина при по-високите апартаментни сгради, което веднага е възприето от архитектите. Започва масово изграждане на големи здания, които доминират в центъра на град София. Новият тип строителство има и своите ревностни противници, които третират новия начин на живеене като неприсъщ на българите и отдалечаващ от традиционната къща с двор, за което свидетелстват дебати между архитекти на страниците на сп. *Архитект*. Дворът, независимо от засилващата се урбанизация, се възприема като нещо типично за българския начин на живеене.

Новият и вече задължителен за големите сгради сто-

манобетонов скелет, освен че позволява по-голяма височина, опосредства и нещо много важно, което има своето ярко отражение в архитектурния план – изграждането на все по-широки и по-широки прозоречни отвори. Много бързо с настъпването на 30-те се появяват все по-често квадратни или хоризонтално издължени прозорци, а в някои случаи – дори и непрекъснати ленти от такива, минаващи по всички фасади на сградата. Все повече тогава се търси и утилитарността в архитектурата – чисто функционално планово разпределение на помещенията, групирани в нощен, дневен и обслужващ тракт, което при по-старите конструкции (гредоред) е по-трудно за постигане.

Много се говори и пише на страниците на специализираните медии за т.нар. „хигиена на обитаване“, която включва идеята за обилно ослънчаване на днешните помещения, което може да се постигне с увеличаване ширината на прозоречните отвори. До много краен предел това е реализирано в апартаментните кооперации *Недков* и *Урумов*, разположени на № 48 и № 59 на софийския булевард „Витоша“. Проектиран са през 1938 от арх. Радослав Радославов и неговия племенник – арх. Константин Джангозов. Със сигурност обаче архитектурното образование и културната им среда по време на обучението е спомогнала за реализирането на този архитектурен образ. Дватама архитекти са учили в Париж, а арх. Радославов е бил състудент на самия Льо Корбюзие, с когото и след завръщането си в България продължава да поддържа комуникация⁹. Може би съвсем не без основание и при двете сгради можем да открием, че много силно отекват 5-те принципа на архитектурата на французина:

- плосък покрив-градина;
- окачена фасада, независеща от стените и вътрешното разпределение;
- хоризонтални лентовидни прозорци, позволяващи

⁹ **Stoilova, L.** *Bulgarische Architektur in der Zwischenkriegszeit*, In: *Architektonische Fragmente: Bulgarien*, catalogue to the architectural exhibition of the same name (Architektur im Ringturm, 04.10. – 09.11. 2007), Vienna, Verlag Anton Pustet, 2007, S. 74.

по-добро ослънчаване на помещенията;

- свободен партерен етаж (вдигнат на колони) без носещи стени;
- носеща скелетна конструкция, позволяваща свободен план на етажите, а оттам и повече адаптивност на разпределението според изложението и функцията.



Апартаментна сграда *Урум* в София

Бурното строителство на апартаментни сгради не се изчерпва само със София. Такива се изграждат и в редица други български градове като Габрово (където появата им е пряко следствие от тесния и стръмен терен и оттам – липсата на достатъчно свободно място за строителство), Варна, Пловдив, а епизодично – и в други български градове. Много често при всички тези сгради ярко отеква лексиката на архитектурата на модернизма, която в средата на 30-те вече си е проправила своя път у нас. Стилистиката им е доста съдържана, лаконична, без декоративни елементи, но при всички личи умелата игра на добрите пропорции и съотношение между отделните обеми, а така също и интересът към богатия избор от различни фасадни мазилки и каменни облицовки.

Обществените сгради

Архитектурата на европейския модернизъм се оказва и подходяща за изграждане също така и на обществени сгради. Архитектурният облик на един от ярките световни образци може да послужи като отправна точка за разбирането му – сградата на училището *Bauhaus* във Ваймар, проектирана от Валтер Гропиус през 1926. Всичко при планирането на сградата е направено да служи по най-добрия начин – да бъде функционално и удобно. Спокойният и хармоничен образ на сградата е получен отново като резултат от играта на съотношения между отделните обеми, различните по цвят и усещане повърхности и категоричността на архитектурната форма. Силуетът е крайно разпознаваем, характерен и самият той сам по себе си може да бъде повод за естетическа наслада.

Сред интересните примери в типологията на обществените сгради е Германското училище в София (днес сграда на Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“), проектирано след международен конкурс през 1931 – 1932 от архитектите Станчо Белковски и Иван Данчов и открито 1934¹⁰. Тук виждаме същата умела игра на отделните ясно открити обеми, различните видове облицовка (високият 2 етаж каменен цокъл откъм ул. „Русалка“), огромните и широки прозоречни отвори, при които дори растерното членение е много сходно с това на прословутото ваймарско училище. Няколко години след реализирането на софийското Германско училище, сходна сграда, дело на същото архитектурно бюро, е реализирана и в Бургас¹¹.

Друг ценен показателен пример на наша територия е морското казино в Бургас, дело на арх. Виктория Ангелова-Винарова и арх. Борис Винаров от 1936. Сградата, изключително убедително вписана в стръмния скат на Морската градина, осъществява смисловата връзка

¹⁰ **Белковски, С.** *Архитектурна дейност 1922 – 1942*. С., 1943.

¹¹ В същия период дело на двамата известни архитекти е и архитектурният комплекс *България* – хотел с ресторант и сладкарница и Концертната зала *България* (1931 – 1937) – *бел. ред.*

между града и плажа. В същото време задава и още една важна пластическа особеност на архитектурата на 30-те – търсенето на „корабна“ естетика – обширни балкони и тераси с тръбни парапети (задаващи хоризонталността), кръгли прозоречни отвори, конвексни и конкавни извивки, дори и белия цвят. Тази архитектурна образност намира приложение при редица сгради, особено в морския град Варна – няколко реализирани от арх. Стефан Венедикт-Попов големи апартаментни сгради демонстрират много умелото овладяване и познаване на стилистиката на 30-те години.



Морското казино в Бургас

Крайният модернизъм на 30-те може да се наблюдава и при редица реализации на частни вили навсякъде из страната. Показателни за това са например къщата на Коста Тепавичаров в Габрово от първата половина на десетилетието, дело на арх. Нено Ямантиев. Сходни козирки, конвексни извивки и широко остъкляване намираме и при къщата на Ангел Кантаржиев в София от архитектите Станчо Белковски и Иван Данчов от 1932. Пиететът на поръчаните в модерен стил къщи за заможни търговци

или индустриалци най-вече се дължи на желанието им за демонстрация на принадлежност към бързо развиващият се европейски свят с всичките новонавлизащи направления в изкуствата, в това число и на архитектурата.

Модернизиран неокласицизъм

Още един много важен повратен момент относно архитектурната стилистика у нас е 1934, когато държавата започва да набира авторитарна мощ. Това има и своето отношение в проявите на изкуството и в частност – на архитектурата. Правителството насърчава възраждането на легендарните моменти от българската история чрез изкуството. Постепенно и терминът „родно“ бива изместен от термина „национално“¹², като вече и в понятието се влага друг смисъл. Малко по малко набира сила новата стилистика на неокласицизма, но през трактовката на модернизма – модернизиран неокласицизъм. По никакъв начин обаче 1934 не може да се изведе като вододел. Неокласическата стилистика е жива и в 20-те, и в началото на 30-те. Формулата на колосалния ордер, бидейки универсална – еталон за представителната сграда – може да бъде много ярко отразена в сградата на БИАД, а също и при импозатната Съдебна палата (арх. Пенчо Койчев, 1929).

Интересен пример за синтез на модернизиран неокласицизъм и национални елементи е сградата на Народната банка от арх. Иван Васильов и арх. Димитър Цолов, проектирана през 1934 г. Тук в много чист вид виждаме доведена реализацията на идеите за националното – алюзията за часовникова кула на южната фасада, чешмата откъм ул. „Съборна“, а така също и много умелото вграждане на сградата на старата *Бююк джамия* в комплекса на банката посредством крило, което отново демонстрира познаване на лексиката на националното.

¹² Стоилова, Л. *Търсения на национална идентичност...*, с. 90.

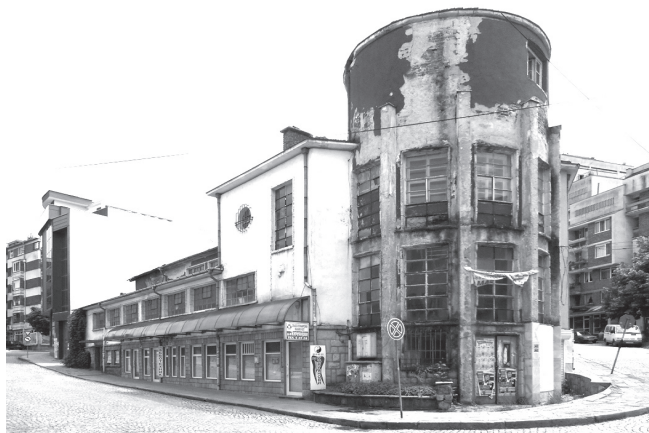


Народната банка в София

Индустриална архитектура

Ще отправим поглед и към още една типология сгради, на чието значение не винаги се обръща достатъчно внимание. Това е индустриалната архитектура, която в годините след Освобождението и с развитието на икономиката и производството се изгражда не само около индустриалните центрове на България, но и навсякъде из страната. Към индустриалната архитектура спадат сградите на хали, гари, фабрики и пр. Поради своята функционална специфика всички те са така проектирани, че да отговарят по най-добрия възможен начин на необходимостите на конкретната дейност или производство. В пластически смисъл, обаче, индустриалната архитектура предлага на архитектите възможност да бъдат прилагани всички съвременни концепции за остъкление, което има отношение и към употребата на стоманобетон и възможностите, които този материал предлага за засводяване и оттам – различни варианти за допускане на дневна светлина до помещенията. Характерна през 30-те години е употребата на базиликален тип остъкление, много често прилагано при халите – например в Пловдив и Стара Загора (архитекти и на двете са Елена Варакаджиева и

Генчо Скордев); в Кърджали (арх. Петко Цветков) и др. Най-често остъкленията се изпълняват с тънки метални рамки, похват, който се забелязва и при редица обществени и дори жилищни сгради – Домът на железничарите и моряците в София (арх. Атанас Делибашев и арх. Иван Бояджиев) с характерния изцяло остъклен полуцилиндричен обем, вместващ стълбището; изцяло остъкленият еркер (служещ за зимна градина) на апартаментната сграда на софийската ул. „Г. С. Раковски“ № 149 от арх. Христо Берберов, 1937; промишленото училище в Пловдив от арх. Светослав Грозев и арх. Димитър Попов, 1930 – 1933, при чието остъкление дори начинът на отваряне на прозорците напомня този, изпълнен при училището *Bauhaus* в Десау.



Хали в Кърджали

Периодът между двете световни войни в архитектурата представлява особен интерес поради многообразието на стилистични направления, в които работещите през 20-те и 30-те години архитекти се изявяват. Модернизмът, родната естетика, неокласицизмът образуват една богата палитра от похвати, които придават характерния облик на голяма част от нашите градове. Бурните процеси в архитектурата в качеството ѝ на едно от изкуствата (с уговорката, че е на-товарена и с функционална стойност), могат да бъдат ясно проследени и в другите изкуства с не по-малка сила.

Проф. д-р Александър Грозев
НАТФИЗ

БЪЛГАРСКОТО КИНО МЕЖДУ ПОДРАЖАТЕЛСТВОТО И МОДЕРНОСТТА

Историята на българската култура разглежда 20-те и 30-те години като цялостен и неделим период на интензивни художествени търсения, сближили традицията с модерните течения в европейското изкуство. За българското кино, обаче, двете десетилетия са също така важни и интересни, макар и много различни, но все пак самостоятелни етапи на развитие. Между тях съществува ясно изразена разделителна линия, която не се определя от процесите на художествени търсения, а единствено от формалната смяна на техническите средства, използвани от „седмото изкуство“. Този принцип на периодизация спори с традиционната гледна точка, която отчита еволюцията на идеи и направления, но за историята на киното тя е оправдана и възприета навсякъде. Защото преминаването към използването на звука е не просто механичното въвеждане на нова технология, а епохална промяна в световен мащаб, довела до качествени промени на филмовата изразност.

За разлика от повечето световни кинематографии, които не само бързо овладяват особеностите на технологията на звуковото кино и свързаните с нея естетически зависимости, българското кино мъчително се опитва да асимилира параметрите на техническата новост, без да е в състояние да отговори с убедителни художествени аргументи на това предизвикателство. В същото време се раз-

гръща глобална естетическа революция, довела в последна сметка до окончателното утвърждаване на киното като самостоятелно изкуство и приемането му в семейството на класическите музи.

В България самото развитие на киното през тези десетилетия е далеч по-скромно като мащаби и като значимост на постигнатите художествените резултати. У нас то не се възприема като поле за сериозна творческа изява, нито пък самото кино има дързостта да заяви претенции да бъде елемент от националната ни художествена култура. Още с прощъпулника му (нека отбележим, че това става с премиерата на първия ни игрален филм *Българан е галант* в началото на януари 1915!) обществото гледа на неуверените му начални стъпки като на маргинално занимание на неколцина авантюристи, опитващи се да „догонят европейските колоси“, ако трябва да използвам лексиката на тогавашната журналистика. В онези години общественото мнение е настроено крайно негативно към съществуването на киното и за мнозина е пределно ясно, че въпросната „гонка“ е обречена на провал. Така от периферията на културното всекидневие българското кино започва да води своята неравна битка за самоутвърждаване като сфера на творчески инвенции на няколко различни терена – безжалостната конкуренция с чуждата филмова продукция, наводнила нашите екрани и формираща вкусовете на масовата публика, липсата на елементарна производствена база, защото все пак киното е особен вид индустриално производство, апатията и недоверието на обществеността към възможностите на родното кино да мери ръст с утвърдените европейски кинематографии.

Тези обстоятелства в много голяма степен обуславят примитивното равнище на родните филми от онези години. Обикновено историците са склонни да приписват този факт единствено на пословичното безпаричие на пионерите. Действително, неколцината ентузиастични влагат лични спестявания, залагат фамилни ценности и напразно се домогват до благоволенieto на държавните институции за някаква материална подкрепа... Но това

едва ли може да бъде убедително извинение за качеството на пионерските опити. Има нещо далеч по-съществено и важно, което преодопределя равнището на ранните ни филми – личността на хората от първото поколение български кинематографисти. Нито един от тях не е притежавал необходимите елементарни професионални умения. Повечето дори нямат системно хуманитарно образование и, уви, липсва им висока индивидуална култура. Всеки сам за себе си, на базата на собствените грешки, овладява азбуката на занаята. Иначе те са амбициозни и по своему симпатични в устремленията си любители, които не притежават в нужната степен оригинални творчески заложби. Липсата им те компенсират с подражание във всичко на образците (при това съвсем не измежду най-добрите!), които отговарят на собствения им, при това твърде претенциозен и елементарен вкус.

Голямата театрална актриса Елена Снежина в интервю от 1925 с болка споделя: *Обаче от създаването на национално филмово творчество ние сме тъй далеч. Ние нямаме още своя драма, истинска българска драма. Но биха ми отвърнали: да се създаде сценарий за филм е по-леко и биха се намерили мнозина наши писатели, които биха работили в това поле. Бихме създали творения, които биха посочили на целия свят нашия бит, нашата култура. Да, но капитали? Ето ни един добър пример. Драмата и операта достигнаха у нас известна висота благодарение на държавата. И националният филм у нас би се създал по този път, ако държавата вземе инициативата в свои ръце. Всичко друго би останало само опити¹*. По друг повод през 1929 пионерът Васил Гендов пише: *Има ли всъщност настояще нашето филмово изкуство? Всичко, създадено до днес, включая и това, което аз поставих на екрана, е ли настояще на тази нова култура? Ще отговоря рязко и направо. Не! Това не е настояще, това не е детинство, което може да определи утрешния ден. Това са само стремежи на ентузиастични хора да прокарат у нас това, което още не се разби-*

¹ Сп. Кинозвезда, бр. 9, 1925.

*ра. Нашата действителност и филмово творчество на местна почва. Малко неестествено звучи това...*²

Цитираните фрагменти от интервюта на признати авторитети в полето на филма илюстрират доминиращите настроения сред българските кинематографисти по онова време. Техният песимизъм не е поза, още по-малко хленчене на разглезени творци, стъписани пред трудностите на занаята. Киното, българското кино изглежда не е от желаните гости на иначе скромната ни културна трапеза. Отделните гласове в защита и морална подкрепа на начинанията му заглъхват в общата атмосфера на безразличие и дори открита враждебност. Общественият кредит на доверие в художествените възможности на киното ни е все така крайно нисък. Намират се дори културтрегери, които злобно се нахвърлят върху скромните му, далеч от съвършенството на чуждите продукции филми, доказвайки несъвместимостта им както с нормите на обществения морал, така и със съществуващите професионални стандарти. „*Нашите кино-блудници*“ е само поредният брутален епитет в атаката срещу пионерите на българското кино, което е представено като „*зубилище за семейния морал*“, погребващо „*всеки благороден жест, всеки почин към нещо хубаво и полезно*“³.

Подобни писания не са просто и само изолирани прояви на тесногърдието и ограничеността на отделни доморасли естети, а част от разпространяващи се обществени предразсъдъци, които се задоволяват да ситуират киното единствено в рамките на неговите развлекателни функции. Съвсем не е случайно откровеното признание на Пантелей Карасимеонов, който, подхващайки по страниците на списание *Нашето кино* широка обществена дискусия за пътищата на родното кино, категорично отсича: *Никой властник в тази страна не може като че ли да схване, че един сполучлив и правилно насочен към определени културно-просветни цели филм би могъл да допринесе извън-*

² Цит. по Гендов, В. *Трънливият път на българското кино*. БНФ, ръкопис, с. 166.

³ В. *Национален поход*, бр. 45, 1929)

редно много за културното издигане на народа ни. Такъв филм би бил истинска, незаменима школа за художествено и национално превъзпитание. Скована в партизаничина, нашата официална власт не вижда или няма време да ги види новите прояви на българския творчески дух⁴.

Затова, когато говорим за наличието на някакви културни влияния върху творчеството на пионерите, трябва да се подчертае, че идват преди всичко от масовата продукция, заливаща българските екрани. Нека отбележа между другото, че тогавашният филмов репертоар на българските кинотеатри е достатъчно разнообразен и богат откъм заглавия, сред които има и немалко качествени произведения – образци на интересни постижения, илюстриращи посоките на модерните тенденции в световното кино. За съжаление, ограниченият художествен кръгозор на пионерите изключва възможността за плодотворни заемки от опита на утвърдените майстори на европейското и световното кино. Липсата на сетива и чувствителност към действително стойностното в сферата на творчеството е пречка за проникването на модерни влияния. Ето защо трайният отпечатък на вторичност дълги години ще тегне над творческите им усилия да се приобщят някак към динамиката на процесите.

Важно е да се отбележи все пак, че в началото на 20-те години българското кино по-скоро интуитивно и твърде опростено се обръща и се опитва да интерпретира по свой начин естетическите послания на течението *Родно изкуство*, оплодило културата ни със забележителни художествени факти. В онези години проблемът за „родното“ излиза на преден план в споровете за посоките и търсенията в областта на художественото творчество. Актуалността на темата я извежда отвъд рамките на конкретен вид изкуство. Творци от една нова генерация, утвърждаващи своята самобитност през следвоенните години, се противопоставят на етнографските умиления и сладникавата сантименталност в произведенията на предходниците си. Силното влияние на модерните тече-

⁴ Сп. *Нашето кино*, бр. 109, 1929, с. 3.

ния в изкуството от началото на века тласка творците от това ново поколение към осмисляне на понятието „родно“ в по-широкия контекст на естетически търсения на европейския художествен авангард.

В киното, за разлика от литературата и изобразителните изкуства, проблемът стои далеч не по този драматичен начин. Вкусът на поколението на пионерите се изгражда и формира под непосредственото влияние на тогавашното комерсиално европейско кино. То е обект на сляпо подражание и поражда имитационни нагласи, които удавят и най-малкия проблясък на самобитно творческо мислене в тресавището на посредствеността и безкрилото епигонство. Нашенските първопроходци нямат изградени сетива за нахлуващите модерни тенденции в изкуството. Консервативните им нагласи ги тласкат към елементарно-иллюстративните представи за родното като естетическа категория. За тях „родното“ се изразява най-вече в засиленото им любопитство към фолклора и екзотиката на селския бит, които са едва ли не задължителен фон при филмирането на различните сърцераздирателни мелодраматични сюжети. И все пак, въпреки крайно опростеното третиране на проблема, навлизането на родното в произведенията на киното ни от началото на 20-те години дори в такава елементарна форма, с присъщата ѝ приблизителност и откровено етнографската ориентация на стила, е безспорно положително явление.

Тази картина на родното филмопроизводство е характерна както за 20-те, така и за 30-те години. Тя не се променя във времето и е далеч под равнището на повечето европейски кинематографии, не отговаря дори на елементарните професионални стандарти. Няколкото щогоде приемливи като художествена реализация изключения (*Под старото небе* на руснака Николай Ларин, *След пожара над Русия* на Борис Грежов, а по-късно и *Страхил войвода* на хърватина Йосип Новак) не променят общата оценка за периода. Дори въвеждането на звука не пробужда вече и у второто поколение кинематографисти никакъв стремеж за търсене и овладяване на новите из-

разни похвати. Първите им опити са насочени най-вече в плоскостта на техниката. Неколцина ентузиастични се опитват с подръчни средства да пригледат наличната производствена база към изискванията на звуковата технология, защото нямат необходимите средства за закупуване на техника и лицензи. У нас „говорящ филм“ е създаден едва през 1934, т.е. седем години след премиерата на първия в историята на киното звуков филм. Изостаналостта от генералните посоки на кинематографичните процеси е повече от очевидна. Нашите творци продължават да са безразлични и глухи за модерните формални търсения на колегите си от Русия, Америка, Франция или Германия. В нашите филми от 30-те няма да открием дори и намек за имитация на по-радикалните форми на изказ, използването на по-нетрадиционни за киното ни жанрови структури. Да не споменаваме равнището на актьорското изпълнение, което е застинало на равнището от началото на века, защото и то е пряка функция на режисурата...

С други думи, авангардните търсения, характеризиращи художествената еволюция на световното кино през разглеждания период, са непознати в практиката на българското кино. То изцяло е „пазарно ориентирано“, ако използваме актуалната терминология. Акцентът върху касовия успех на дадена творба ограничава хоризонта на творческо мислене. Имитацията, подражанието предопределят вторичността на професионалните и художествени параметри. Любопитно е, че дори когато прави опити да пародира нещо познато от световното кино, усилията на българския режисьор стигат до най-елементарното копиране на първообраза.

На фона на динамичното и в много отношения плодотворно развитие на българското изкуство, нашето кино изглежда доста сиво и еднообразно. В него липсват големите идеи, както и ярки взривове на художествена енергия, така характерни за развитието на изобразителните изкуства, липсва вгълбеността на литературата в екзистенциалните проблеми на личността или зрелостта на цяло едно поколение театralи. Маргинализирано още в нача-

лото на своя исторически развой, то се развива от случайни тласъци на нечий индивидуални усилия. То така и не съумява да преодолее своята изостаналост и дилетантски подход към проблемите на филмовата изразност.

Парадоксален факт е, че никой измежду кинематографистите ни не проявява интерес към произведенията на писатели от този период, в чието творчество ясно се долавят влиянията на модерното кино – Павел Вежинов, Светослав Минков например. За сметка на това предпочитани за екранизации са битовите сюжети, извлечени от произведенията на Константин Сагаев, Цанко Церковски, Йордан Йовков, Константин Мутафов, Елин Пелин, Орлин Василев. За качествени и задълбочени екранизации не може и да става дума, защото равнището на художествено мислене у поколението на пионерите е далеч под средното ниво на литературния вкус. За тях обръщането към произведенията на утвърдени автори е само търсене на интересен сюжет, но и подсъзнателна надежда дадена филмова адаптация да бъде възприемана в по-престижен културен контекст. Литературният първоизточник се възприема нещо като безплатен пропуск към голямата култура, където киното все още е неканен гост.

Всичко това без съмнение позиционира киното ни в периферията на „високата“ национална култура, където то буквално мъждука, затворено в собствените си междуличностни боричкания и без да дава ясни сигнали за желание да заеме по-престижно място в скалата на духовните ценности за българина. Търговският успех се оказва едничката цел, която безуспешно преследват две поколения български кинематографисти. Вторачени в призрачното сияние на парите (парите, без които те наистина не могат да реализират поредната си идея!), пионерите нямат сетива за мощното настъпление на модерността. Затова и развитието на българското кино върви по свои закони и има само номинални допирни точки с динамиката на художествения живот по онова време.

По инерция историографията се задоволява да подчертава само фактите, които илюстрират обяснимото ни

технологично изоставане от водещите европейски кинематографии. Тя избягва да коментира принципно новите, революционни в същността си промени, които настъпват в естетиката на киното като непосредствен резултат от включването на звука в системата на изразните му средства и доколко тези новости намират място в практиката на нашето кино.

Артикулиран с цялата му значимост, този проблем разкрива далеч по-сериозни аномалии от творческо-организационен характер, обясняващи цялостното изоставане на българското кино от световните тенденции. В онези години на преход към естетиката на “тон-филма” в тесния кръг на гилдията се водят някакви разговори единствено и само по отношение на технологическите параметри на звука. Що се отнася до естетическата революция, предизвикана от масираното нашествие на новото изразно средство, само отделни публицисти си позволяват някои по-общи разсъждения, които по правило се въртят около въпроса дали „говорящият филм“ може да измести театъра или около възможностите на киното да пресъздава фрагменти от реалността в тяхната фотографска точност.

И ако подобен подход към проблема е обясним за хора, които нямат пряк досег с процеса по създаването на един филм, то мълчанието на професионалистите е най-малкото странно, но затова пък лесно обяснимо. Не, че някой от тях е проявявал вкус към теоретична активност и преди. Но въвеждането на звука все пак ги изправя пред много сериозни творчески проблеми: за спецификата и характера на актьорската работа в новите условия, за промените в драматургията и режисурата, за еволюцията на монтажа, за проблемите на пластичното изграждане на кадъра и прочее все злободневни въпроси от практическо естество. Водени от инерцията на собствената си полулюбителска практика, нашите кинематографисти с лекомислено безразличие се самоотстраняват от същината на проблематиката. А това се оказва решаващо обстоятелство за киното ни, което така и не съумява да влезе в ритъма на извършващите се естетически промени.

Ето защо „правенето“ на филми у нас и през 30-те години продължава да бъде занаятчийско занимание, което се реализира някъде на границата с истинския професионализъм. Съществуващата в гилдията атмосфера на примитивни личностни взаимоотношения, подозрителност, безпринципни нападки и дребнаво боричкане за надмощие, нагласата за всякакви компромиси в името на оцеляването, унизителната сервилност към „силните на деня“ не могат да създадат подходящ климат за провеждането на постоянен естетически дебат по актуалните проблеми на професията. Киното ни продължава да живурка както през пионерските си години – социално изолирано, без тежест в обществения ни живот, вторачено в наивните опити да навакса изоставането си, но без да вижда пред себе си големи художествени цели и без да служи на значими творчески идеали.

На този фон се открояват някои откъслечни проблесъци на интелектуална енергия, които помагат да погледнем на киното под малко по-различен ъгъл на зрение. Става дума за няколкото интересни опита за теоретизиране върху спецификата на художествената материя на киното. На световното кино, разбира се, защото проходащото у нас „чудо на века“ не предоставя подходящ за подобни разсъждения художествен материал. Първите нашенски опити за осмисляне природата на филма датират от началото на века, когато театралът Ив. Ст. Андрейчин публикува своята *Книга за театъра*, в която сумира впечатления и размисли, пробудени от командировката му в Париж. Сред есетата на Андрейчин специално внимание заслужават страниците, посветени на киното. В тях театралният критик нахвърля някои специфични особености на киното, съпоставяйки природата на неговата условност с театралната. С болка той търси отговор на въпроса защо столичните интелектуалци не забелязват художествения потенциал на киното. Констатациите му отразяват обективното отношение на културната общественост в началото на века към изявите на киното. Той отбелязва: *И за сега главният характер на кинематографическия*

театър е романтичността, сантименталността и фантастичността. (...) Тази морализаторска роля на безгласните кинематографически зрелища показва младенческия период на това ново изкуство. За това тъй много се харесват на хора с прости души. Те не показват живота, какъвто е в същност, а го изобразяват такъв, какъвто ни се иска да бъде. Това приближава и изравнява ролята на синемата с наивната, сантиментална, романтическа и сензационна литература. Но ний познаваме и друга, която рисува човешкия живот с всичките му неволи, неправди и нетърпим фаши. И не се съмняваме, че кинематографът ще тръгне по същия път. Няма съмнение, че Ив. Ст. Андрейчин притежава чужд на всякакви естетски превземки и провинциален снобизъм усет за истинските стойности в изкуството. Надничайки в бъдещето, театралът обобщава: *Кинематографът ще направи големи преобразования в мисълта и живота. Той се явява почти отрицание на съществуващите понятия, условности и традиционен ред.* В онези години Андрейчин някак между другото прави следната важна констатация, която ни дава ключ за разбиране особеностите на развитието на киното в България: *Нашата столица, ако не създава своя култура, поне копира, подражава и усвоява чуждата. Това нито е маловажно, нито е безполезно – напротив. Така стана и със синемата*⁵.

Десетилетие по-късно други интелектуалци подхващат идеята да просвещават аудиторията, разпространявайки познание за киното като изкуство. Около списание *Нашето кино*, издавано и редактирано от Пантелей Карасимеонов, се формира ядро интелектуалци, които създават гражданското обединение *Съюз на приятелите на филма*. В общи линии тази организация заимства почти изцяло целите и задачите от програмните документи на предишния *Съюз на кинолюбителите в България*, като акцентът в дейността ѝ изцяло пада върху популяризаторската дейност. Основатели на новия съюз са видни столични интелектуалци и творци: проф. Асен Златаров, Людмил

⁵ Андрейчин, И. *Книга за театъра*. С., 1910, с. 69.

Стоянов, Добри Немиров, Елин Пелин, Дечко Узунов и др. Техният обществен авторитет и популярност спомагат за бързото утвърждаване на организацията в културния живот на страната. В онези години Съюзът на приятелите на филма е наистина много активен – били са провеждани разнообразни инициативи в интерес на широката аудитория зрители: сказки, дискусии и лекции по въпросите на съвременното кино. Въпреки, че дейността на организацията в повечето случаи е била концентрирана в столицата, това не омаловажава приноса ѝ в национален мащаб за издигане равнището на масовия кинокукус, а българския зрител да бъде приобщен към актуалните художествени тенденции на своето време.

Историците са склонни да омаловажават подобни факти от кинематографичното всекидневие, изучавайки ги само като куриозни подробности в един скромен на филми с голяма художествена стойност културен фон. Но проявата на желание за теоретизиране е знак за процеси на вътрешни движения, приобщаващи нашето кино към семейството на другите изкуства, но също така и доказателство, че художествената култура се развива в синхрон с общоевропейските тенденции. Привнесени от странство, основно от Франция, тези скромни интелектуални изяви залагат основи на нещо значимо, което ще се развива във времето. 20-те години са само началото.

Тогава един млад художествен критик, Кирил Кръстев, известен с пристрастеността си към модерното в изкуството, малко очаквано насочва критико-аналитичните си занимания в полето на киното. Едва ли е било плод на повърхностни младежки увлечения, не само защото критикът продължително време отделя внимание на естетиката на филма. Кирил Кръстев се формира под влиянието на интелектуалния кръг около списание *Кресчендо*, а по-късно и на *Нашето кино*, по чиито страници излага собствените си възгледи за природата и спецификата на киното. Той разсъждава със самочувствие, непомерно за възрастта му. И има защо. Младият Кирил Кръстев е натрупал не само общи познания в сферата на естетиката,

но познава отлично художествената практика на модерното изкуство и умело екстраполира неговите основополагащи принципи върху материята на филмовото изкуство. Практически резултат от неговата ангажираност с естетическата проблематика на киното е книгата *Опит за естетика на киното*⁶, излязла от печат през 1929. В този скромен по обем труд го занимава изясняването на принципни естетически проблеми: реализъм и условност на филмовия образ, литературност и специфична кинематографичност. Кирил Кръстев разглежда киното като специфичен художествен феномен, а не като механичен сбор от качествата на традиционните изкуства. Той подчертава „конструктивния“ характер на киното⁷, имайки предвид монтажа като структурообразуващ елемент. Авторът умело сравнява естетическите принципи на различните изкуства, за да изведе идеята за диалектиката на форма и съдържание в киното. Той говори за *литературност и кинематографичност*⁸, подразбирайки не *съпоставяне на идея с форма, нито изказване на идея и форма, а въплътяване, представяне на идея във форма*. Специфичният характер на теоретизирането по този възлов естетически проблем идва да покаже ерудираността на автора, но и неговата откъснатост от конкретността на творческия процес. Кирил Кръстев вероятно е усещал абстрактността на разсъжденията си върху естетическата природа на киното, защото в книгата отделя място и на въпроса за етичната и социалната стойност на младото изкуство⁹. Завидната ерудиция на Кирил Кръстев му позволява да теоретизира върху наглед абстрактни категории, без да изпада в плен на спекулативното познание. Анализите му са блестящи като формулиране на тези, които имат пряко отношение към художествената практика на европейското кино. И друго качество на Кирил Кръстев – способността му да развива и обогатява възгледите си в синхрон с про-

⁶ Кръстев, К. *Опит за естетика на киното*. С, 1929.

⁷ Цит. по сп. *Кино и време*, бр. 2 – 3, 1972, с. 40.

⁸ Кръстев, К. цит. съч., с. 42.

⁹ Пак там.

менящата се художествена реалност. И ако една голяма част от неговите теоретични обобщения са плод на наблюденията му върху природата на немия филм, то появата на звуковото кино внася допълнителни корекции във възгледите му. Той достига до формулиранете на важни обобщения, които и днес звучат актуално: звукът като изразно средство, обогатяващо творческото отношение към реалността, звукът като средство за реализация на по-разнообразни художествени инвенции.

Но Кирил Кръстев е и блестящ полемист, който активно се включва в дискусиите, занимаващи нашите интелектуални среди по онова време – отношенията между театъра и киното. Обикновено споровете кръжат около въпроса доколко конкуренцията между тях застрашава театъра и Кирил Кръстев се дистанцира от подобен елементарен подход към проблема. Той предпочита да го постави в по-широкия контекст на националната ни културна идентичност. Затова ще си позволя да приведа един по-обширен цитат, който дава представа за неговите възгледи:

Дали можем да създадем истинско филмово изкуство? Това можем да разберем като огледаме преди всичко физиономията на нашите общи постижения в изкуствата, и после, тези на гражданския и социален бит. Дали имаме назряло чувство и разбиране за едно тъй сложно конструктивно изкуство като киното и дали имаме в самия живот оня изтънчен усет за формата, който да се въплита в играта на артистите и съвършенството на монтажа.

Творческата стихия на българина, по причина, че изхожда от пелените на едно културно съществуване, но и по расови причини може би, е предимно ирационална, ограничено примитивна, лирична. Ние имаме добри, дори много добри постижения в поезията и отчасти в музиката и някои сродни изкуства. В ония изкуства обаче, където покрай естествения талант и леснота на творчеството се иска още и преди всичко едно дълбоко и изтънчено културно виждане или строителство – сиреч

в изкуствата, подчинени на интелектуалната култура – ние сме нямали почти никакъв успех. Касае се за романа, драмата, архитектурата, симфонията и операта, киното. Ние почти не можем, освен по изключение, да създадем един по-съвършен филм.

Тук става въпрос преди всичко за композиция – нещо, което е съществено в киноизкуството. Откъм композицията нашите романи са недосягани, лишени от духовна и формална изтънченост и от действие, разводнени с описание и лиричност, и най-после, странящи от значителните и общочовешки теми.¹⁰

Студията на Кирил Кръстев *Опит за естетика на киното* е важен документ за усилието на нашата интелектуална мисъл да догони европейското равнище, независимо от неразвитостта на националното ни кино. Книгата, при липсата на всякаква традиция в нашата естетическа мисъл, е най-сериозното проявление на филмовата ни теория в годините до края на Втората световна война. Прозренията на Кирил Кръстев не само характеризират предвоенното ни кино, но до голяма степен обясняват причините за неговата художествена немощ и го позиционират в периферията на българското изкуство и художествен живот през 20-те и 30-те години.

Погледът към българското кино от 20-те и 30-те години разкрива не особено впечатляваща с художествени факти картина на мъчителни опити за догонване равнището на европейските кинематографии. То остана далеч от модерните тенденции, затворено в собствените си провинциални проблеми. Освен всичко друго, киното ни не успя да се впише и в картината на националната ни култура. Единствените проблясъци на неконвенционално мислене, съдържащи се в спорадичните опити на отделни наши интелектуалци да осмислят спецификата на „седмото изкуство“, не само предлагат интересни гледни точки, съзвучни с актуалната европейска киномисъл, но представляват приносен момент в общия панорамен поглед към киното ни.

¹⁰ Кръстев, К. Цит. съч., с. 46.

Д-р Тая Станева

ОСНОВНИ ТЕНДЕНЦИИ В БЪЛГАРСКОТО ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО ПРЕЗ 20-ТЕ И 30-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК

Периодът на 20-те и 30-те години в българското изобразително изкуство може да се определи като време на приобщаване към европейския художествен опит, тенденция, наследена от началото на века. Протичащите процеси на „догонване“ на европейските тенденции засягат цялостния културен живот на страната. Това е време на възникване на нови художествени обединения, сред които Дружеството *Родно изкуство* (1919), *Дружество на независимите художници* (1920), *Дружество на Новите художници* (1931). Време на трансформации на художествени институции, следвайки европейския модел, като превръщането на Държавното рисувално училище в София през 1921 в Художествена академия, където преподават едни от най-добрите български художници, голяма част от които с европейско образование, почерпили от опита и естетиката на европейското изкуство. В най-общи линии по това време българският художествен живот притежава почти всички елементи, характерни за европейския модел – художествени обединения, редовен изложбен календар, професионална критика¹.

В периода между двете световни войни се появяват и извървяват своя път две основни тенденции: *Родно изкуство* и *Ново изкуство*.

¹Димитрова, Т. *Възможната история. Българското изобразително изкуство през колекцията на Софийска градска художествена галерия*. С., 2012, 41 – 42.

Проблемът за „родното“ е „ключов“ за българското изобразително изкуство по това време. Зародила се в началото на 20-те години, идеята за „родно“ остава витална и в следващото десетилетие, макар и да губи силата на своето влияние. Тенденцията *Родно изкуство* провокира множество конфронтации, базирани на различни гледни точки относно вида на изкуството в страната ни. Интересен е широкият отзвук и отражението, което оказва и в музиката, литературата, драматургията и т.н. Тази всеобхватност не е учудваща, като се има предвид, че през 20-те години голяма част от творческия елит в страната ни е съсредоточен в столицата и *стилът на общуване на „артистичната бохема“ допринася за бързия обмен на идеи и сходни решения*². Всъщност за 20-те години „родното“ като идея, завладяла тогавашната българска интелигенция, не е просто тенденция, определяща стиловата характеристика на изобразителното изкуство, а по-скоро *начин на мислене, реакция, породена от конкретна историческа ситуация*³. Проблемът за „родното“ се превръща във „възлов“ и за тогавашната художествена критика – *в контекста на 20-те години е почти невъзможно да се разграничи този проблем от проблема за новаторството*⁴. През 1919 в София се създава *Дружество Родно изкуство*, чиито творчески търсения съвпадат с проблематиката на тенденцията, приела името на организацията, благодарение на тогавашната преса. Съществуването на такова дружество съвсем не говори за затворен кръг от автори, споделящи идеята за родно изкуство, а напротив – голяма част от творците от този период, нечленуващи в художествената организация, са изкушени от тенденцията „родно“.

На какво всъщност залага тенденцията за родно в

² **Коева, К.** *Българската живопис през 20-те години на века – между родното и модернизма.* – В: Проблеми на изкуството, 1991, Извънреден брой, с. 16.

³ Пак там, с. 17.

⁴ **Димитрова, Т.** *Проблемът за „родно изкуство“ в българската художествена критика през 20-те години.* – В: Изкуство, 1986, № 3, с. 2.

изкуството? Най-красноречивият отговор са думите на един от най-ярките представители на тази линия Владимир Димитров – Майстора: *Ний трябва, преди всичко, да дадем една национална физиономия на нашето изкуство, да накараме другите народи да го различават и признаят за такова*⁵. Концепцията за изкуство със силно изразено национално звучене, залагащо на чисто българските символи, възниква не случайно. Същевременно това е и идея, идваща отвън – на страниците на немския вестник *Форверст* са поместени препоръки българските художници *да отразяват трепетите на южното слънце и пъстротата на ориента*⁶. Тази тенденция намира много привърженици, макар че среща и несъгласието на голяма част от нашата интелигенция. Тук би трябвало да се подчертае, че „родното“ в изкуството ни се появява логично като емоционална подкрепа, за възобновяване на националното самочувствие след погрома и тежките последиствия на продължителните войни. Тази тенденция за преекспониране на национални символи, традиции, обвити с положителен емоционален заряд, се оказва „спасителен пояс“, нужен за повдигане духа на обществото.

„Родното“ като линия в изобразителното ни изкуство присъства още в следосвобожденската живопис, където автори като Иван Ангелов, Антон Митов, Иван Мърквичка и др. се изявяват в т.н. „битов жанр“, за който са харак-



Членове на Дружество Родно изкуство пред Тръпковата галерия в София, 20-те години на XX век

⁵ Пак там.

⁶ Пак там.

терни изобразяването на сцени от селския бит – *празнично идеализирани и театрално „аранжирани“*⁷. В този ранен етап на новото българско изкуство идеята за „родно“ е разбрана като средство за документиране, на което е отредена творческата задача да *онагледни характерни събития и детайли от живота на една скоро освободила се нация, която се самоанализира, за да открие истински ценното, добродетелите, които биха ѝ дали самочувствие*⁸. Характерно за този период е стремежът към точно предаване на реалността с *нейните многобройни, дори съвсем незначителни детайли*⁹.

През 20-те години възприемането на родното и отношението към изобразяване на натурата се преосмислят. Творците се опълчват срещу бездушното фотографско копиране на действителността и критикуват предишното поколение „битоописатели“ за академичния натуралистичен маниер на изображение. Афинитетът и подчертаният интерес на художниците от 20-те години към европейската култура и изкуство е важна особеност от тогавашната действителност. Художествени центрове като Мюнхен, Берлин, Париж, Рим, Флоренция, Виена, Москва, Петербург се превръщат в чести дестинации за тогавашните художници и отправна точка за съпоставяне на собствените творчески търсения. В „родното“ българските художници намират опора за създаване на съвременно изкуство със свой облик, без да повтаря епигонски създаденото от други.

Тенденцията „родно“ изкуство през 20-те години се оказва защитна бариера към *полвинчатото съобразяване и дистанциране „донякъде“ спрямо европейските модерни тенденции*¹⁰. За художниците, следващи тази линия, то се превръща в обединяващ фактор и същевременно собствена територия за изразяване, *която да бъде приносът им в общото развитие на съвременното изкуство*¹¹. Харак-

⁷ Косва, К. *Българската живопис през 20-те години...*, с. 17.

⁸ Пак там.

⁹ Пак там.

¹⁰ Пак там, с. 18.

¹¹ Пак там.

терно за „родното“ през 20-те години е засиленият интерес към сюжета. Именно изборът на български сюжети придава уникално звучене на създаваните творби. Българското изобразително изкуство от този период е изпълнено с образите на овчари, гъдулари, селяни и селянки *видени в труд, в тъга и в празник*¹². Разликата от предходния период, обаче, е в начина на възприемане на „родното“, в търсене на корена, поради това и образите в творбите не са изобразени в „битова баналност“, а са *извисени и опоеетизирани като в свещенодействие – символи на българския дух*¹³. Историческото минало, легендите, народните приказки и песни се превръщат в богат на внушения и образен подтекст материал. Ханове, князе, светци и народни будители, змейове, самодиви и др. са главни действащи лица във визуалните „разкази“. За пейзажната живопис са типични сюжетите, изобразяващи манастири и църкви, български старини. По отношение на стилово-пластичните особености на „родно изкуство“ през 20-те години е характерен афинитетът към декоративността, езикът на времето е *подчертано условен и с линейна доминанта*. Авторите са изкушени от родната художествена традиция, следвайки похватите на *средновековната плоскостна образност и декоративна орнаментика* и фолклорния примитив. Що се отнася до европейските влияния, на преден план изпъкват сецесионните похвати. Примери за това откриваме в творчеството на художници като Владимир Димитров – Майстора, Иван Милев, Иван Пенков, Димитър Гюдженев, Сирак Скитник, Борис Денев, Никола Кожухаров, Васил Захариев и др. Интересно е, че през 20-те години „родното“ като тематика не се наблюдава в изкуството на съседни страни като Сърбия и Румъния, а в Европа този период бива белязан от *универсалния и универсализиращ авангард*.

През 20-те години възникват противоречия в художествените среди относно значението на „родното“. Оформят се две гледни точки – традиционно консерватив-

¹² **Маринска**, Р. *20-те години в българското изобразително изкуство*. С., 1996.

¹³ Пак там.



Дружеството на Новите художници. Отляво на дясно на първия ред: Мара Георгиева, Петър Младенов, Иван Ненов; на втория ред: Бронка Гюрова, Стоян Сотиров, Кирил Цонев, Мара Цончева, Александър Жендов, Елизезер Алших

ният възглед, залагащ на *национална физиономия на нашето изкуство*¹⁴, правеща го уникално и съответно различаващо се от „другите народи“ (привърженик на тази идея е критикът Никола Мавродинов). И новаторският, защитаващ идеите за напускане на *традицията на националното и популярното*¹⁵ и *приобщаване към съвременното модерно изкуство*¹⁶. Именно тук се появява идеята на Гео Милев за *юнифицирано Изкуство*¹⁷, според която не сюжетът и изразните средства определят дали творбата е българска, а националната принадлежност на автора, който я е създал. Зад тази позиция застават водещи за времето критици като Чавдар Мутафов и Сирак Скитник. Всъщност точно тази новаторска позиция се превръща в проводник на *универсалистичната идейна интонация*¹⁸, заложена в изкуството на бъдещото поколение художници, и същевременно пренася проблема за „родното“ в

¹⁴ **Димитрова, Т.** *Проблемът за „родно изкуство“* ..., с. 2.

¹⁵ Пак там.

¹⁶ Пак там.

¹⁷ Пак там. Виж и **Милев, Г.** *Родно изкуство*. – В: Везни, 1920, год. 1, кн. 11.

¹⁸ **Аврамов, Д.** *Българската живопис през 30-те години и изкуството на Васил Барakov*. – В: Проблеми на изкуството, 1979, кн. 2, с. 27.

следващото десетилетие, когато се заражда тенденцията за *Ново изкуство*, чийто главен изразител става емблематичното *Дружество на Новите художници*¹⁹.

Появата на *Дружеството на Новите художници* през 30-те години внася смут и нестабилност във вече утвърдени традиции в актуалното до момента изкуство. Официалното легализиране на художественото обединение през 1931 става в момент, когато в България функционират други пет дружества, действащи много преди младите Нови да обявят гласно своята естетическа и идейна платформа. Трудностите, пред които Дружеството бива изправено, се основават, от една страна, на сблъсъка на идеи, а от друга - на поколения, чиито закостенели разбирания и утвърдени с годините принципи в изобразителното изкуство трудно биха били преодоляни от едно младо поколение автори, току-що навлизащи в професионалния живот на творци. Но Новите художници успяват да прокарат своите виждания и благодарение на подкрепата на утвърдени личности, като Сирак Скитник²⁰, който открива в тяхно лице надежда за реализиране на идеята за излизане извън ограничаващото национално звучене. Неговата подкрепа не е само духовна, а и в изписаните текстове, посветени на тях, *нещо повече, най-задълбочените мисли в статиите на Сирак Скитник се появяват именно във връзка с изкуството на Новите*²¹. И техните идеи се превръщат във водеща тенденция за българското изобразително изкуство от началото на 30-те години и повече от десетилетие остават актуални.

¹⁹ Основатели на дружеството са Иван Фунев, Васка Емануилова, Драган Лозенски, Мара Георгиева, Борис Иванов, Вера Лукова, Стоян Сотиров, Стоян Венев, Петър Младенов. В него са членували Иван Ненов, Николай Владов-Шмиргела, Бенчо Обрешков, Кирил Цонев, Давид Перец, Иван Пенков, Любомир Далчев, Мара Цончева, Александър Жендов, Александър Стаменов, Асен Василиев, Борис Ангелушев, Вера Недкова, Ненко Балкански, Пенчо Георгиев и редица други известни творци (*бел. ред.*)

²⁰ Виж **Димитрова, Т.** *Сирак Скитник и Новите*. – В: Изкуство, 1982, № 5, 42 – 49.

²¹ Пак там.

Основни опоненти на Новите художници са под-ръжниците на *Родно изкуство*, за които моделът, който младите художници се опитват да наложат, е в разрез с техните позиции за българското изобразително изкуство. Въпреки острите думи, отпращани и от двете спорещи страни, не можем да твърдим, че Дружествата са напълно крайни и отхвърлят тотално противниковите аргументи. В никакъв случай не бихме могли да омаловажим изкуството, създавано от Дружеството *Родно изкуство*, тъй като за своето време то носи актуалност и радикалност в естетическата си платформа. Противопоставянето му, обаче, с новосъздаденото Дружество на Новите художници, го измества от художествената сцена, тъй като то не изневерява на своите виждания за формата и идейната насоченост на творбите, а в началото на 30-те години те се оказват в разрез със съвременните тенденции в изобразителното изкуство. Силно изразена локална принадлежност, сюжетика и тематика, тясно свързани с българската традиция, със селото и неговите обитатели, представяни в една идеализирана среда, лишена от агресивност и конфликтни ситуации. Цялата тази идилична атмосфера превръща изкуството, създавано от *Родно изкуство* в един апотеоз на българското, в една визуална легенда, имаща за цел не да отразява съвременното такова, каквото е, а да отвежда зрителя в един илюзорен свят, в който отеква звукът от българската народна песен.

Именно на това „безвреме“ се противопоставят *Новите художници*, носители на прогресивно светоразбиране. Те не отричат българското и то присъства в техните творби, но пресъздаването му не се базира на патетично героизиране, а носи актуалността на съвременното. Обществото вече е тръгнало в коренно различна посока в своето историческо развитие. Новото „индустриално светоусещане“ налага изкуството на *Новите художници*, в което се появяват *градските пейзажи – със съвременна урбанистика и с фабрични постройки*²². Нито *Новите художници* отричат българската традиция, нито *Родно изкуство* не приема съ-

²² Коева, К. Кирил Цонев, С., Спектър, 1996, с. 75.

временните тенденции в стилово отношение, но в основата на опозиционното настроение стои начинът, по който се отразява действителността. Ако за Новите художници съвремението е изпълнено с конфликт-ти, несправедливост и противопоставяне, то за *Родно изкуство* то носи спокойствието на лежерното ежедневие на селото, в което традицията и миналото са силно застъпени. Точно това според Новите художници спира развитието на изобразителното ни изкуство и го ограничава, лишавайки го от възможността да стане част от съвременното европейско изкуство.

Новите художници е дружество, което *най-добре разбира проблема за изкуството като израз на живота и затова се радва на най-свежите сили на новото поколение*²³. Новите художници успяват да скъсат оковите на ограничаващото „родно“ и черпейки от примерите на европейското и световно изкуство в пластично отношение те универсализират и сюжетиката, и тематиката на творбите, запазвайки усещането за национална принадлежност. С новия съвременен поглед родното ни изкуство „заговорва“ на разбираем език за страните извън балканската действителност.

Универсализирането или приобщаването на българското изкуство към световното му „семејство“ се осъществява освен чрез въвеждането на модерни изразни средства и чрез засягането на теми, характерни и за други съвременни общества. В творбите на Новите художници *персонажът и обстановката не са характерни само за българското общество, но за всяко, намиращо се в подобен стадий на развитие*²⁴. Новите художници влизат „дръзко“ в художествения живот на странта, изграждат *един нов и оформящ се живописен стил: стойност на всички елементи, които правят картината едно синтетично сътворяване на живописния образ – реалистичен и съвременен по естетика*²⁵.

²³ **Фунев, И. Иван Фунев за своето изкуство.** – В: Кормило, 1936, бр. 32.

²⁴ Пак там, с. 27.

²⁵ Пак там.

Въпреки насочените погледи навън, Новите художници в никакъв случай не копират, а създават едно уникално изкуство, в което българската атмосфера се усеща в пълна сила. Универсалният модел се корени в скъсяване на дистанцията на интелектуално ниво, в смисъл на прилагането на теми и сюжети, разкриващи ситуации и състояния, познати и извън родната действителност. Разчупвайки досегашния консервативен модел, те разкриват съвременната, модерна среда на града, който набира сила и измества селото като урбанистична единица, а това от своя страна предполага появата на нов тип герой, открит в образа на обикновения човек от града. Навлизането на тази нова за българското изобразително изкуство „социална атмосфера“ откриваме в творчеството на автори като Пенчо Георгиев, Стоян Сотиров, Вера Лукова, Мара Цончева, Александър Жендов, Петър Младенов, Васил Бараков и много други, съпричастни към новаторската тенденция. Цялата тази палитра от многообразни промени, подкрепени от нов пластичен език, очертават картината на новия реализъм, към който Новите художници насочват своите творчески амбиции. „Българското“ вече не се отъждествява със „селското“, в смисъл на *някогашното село, идеализирано от едно носталгично въображение, като символ на „родното“*²⁶, а придобива значение на европейско.

Разликата между 20-те и 30-те години в българското изобразително изкуство и сблъсъкът между двете художествени тенденции се базира главно върху проблема за *бариерата на „родното“, т.е. на сюжетността*²⁷. Изборът на сюжети, свързани само с българската действителност, е предпазната мярка, която да защити родното ни изкуство от подражателство на *изразния език на съвременните европейски стилови тенденции*²⁸, това е убеждението, характеризиращо 20-те години. Противоположно е становището на Новите, за които *превантивната роля на*

²⁶ Аврамов, Д. *Българската живопис през 30-те години...*, с. 33.

²⁷ Коева, К. *Кирил Цонев...*, с. 77.

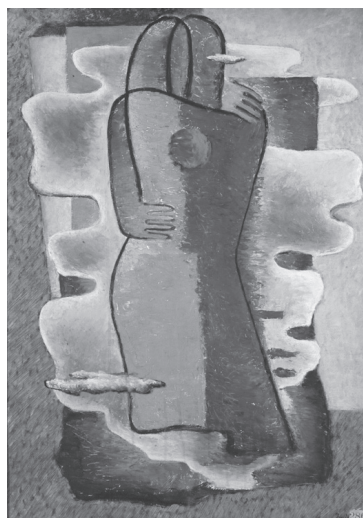
²⁸ Пак там.



Илия Петров: *Гъдулар*, 1927,
м.б., шперплат, 48,5/55 см.
Национална художествена
галерия



Васил Захариев: *Света София в 1911, 1928*, цветна гравюра на дърво, 46/64 см. Софийска градска художествена галерия



Иван Ненов: *Прегръдка*, 1936,
м.б.шп., 70/50 см.,
Художествена галерия
„Димитър Добровиц“, Сливен

*сюжета е отхвърлена*²⁹. В основата на художествената концепция на Дружеството на Новите художници е заложен естетически възглед, позициониран на *територията на пластическите търсения – ориентиран към подчертаната предметност на формите*³⁰, което автоматично измества ролята на сюжета и изтъква на преден план изразните средства.

²⁹ Пак там.

³⁰ Пак там.

Д-р Светлана Нейчева
Холандия

КЪМ ВЪПРОСА ЗА ГЕНЕЗИСА НА МОДЕРНОТО В ЕСТЕТИЧЕСКОТО И ТВОРЧЕСКОТО МИСЛЕНЕ НА ДИМИТЪР НЕНОВ ПРЕЗ 20-ТЕ – НАЧАЛОТО НА 30-ТЕ ГОДИНИ.

В една своя статия от 1935 година Димитър Ненов нарича себе си „противник“ на понятията „интуиция“ и „вдъхновение“: те ловко прикривали „липсата на спонтанно и голямо творчество“¹. Що се отнася до собствената му идея за „голямо творчество“, рецензентите са я усетили още в изявите през неговите студентски години в Дрезден. В отзивите от 1926 четем за „грандиозно израстване“ на музиката и „силно отпечатано чувство“ под контрола на „една логика, която без друго обзема всички слушатели“². В началото на 30-те критиките отбелязват нови детайли в маниера, с който Ненов е озвучавал тази логика – „игра на нерв и сковаващ ритмус“, „мъжествено самообладание“, „липса на всякаква склонност към чувствена интерпретация“, „абсолютна обективност която на места отива в *студенина*“³ (курсив мой, С. Н.). Очевидно, за няколко години, на възраст между 25 – 30, дялът на контрола върху импулсивното (интуитивното) музицира-

¹ Ненов, Д. *Проблеми в днешното ни музикално художествено творчество*. – В: Българско музикознание, 2000, № 1, с. 31.

² Bautzener Nachrichten, 18.V. 1926. – В: Ненов, Д. *Спомени и материали*. Сборник. Съст. Л. Николов. С., 1969, с. 267.

³ В. *Независимост*, 8 . 02. 1930; в. *Мир*, 29. 04. 1932. – В: *Спомени и материали...*, с. 270, 273 – 274.

не значително е нарастнал в Неновите интерпретации на творби от различни музикални епохи. Мъдро обуздаваната игра с клавирната техника той паралелно е осмислял в логика на композиране.

Ненов за влиянията

Като знаем, че Ненов по ред причини не е бил последователен консерваторски студент в Дрезден,⁴ толкова по-интересен и важен е въпросът за професионалната и културната среда през онези години, която е тласкала неговото изкуство. В автобиографичните документи на композитора този въпрос отстъпва пред противоречивите му изявления за „влиянията“. Ако педагогът е твърдял, че следва „линията Лист-Бузони-Петри“⁵, пианистът-композитор категорично е отричал влиянията на когото и да е в музиката си. Затова, когато четем: „никога не съм попадал под Листово влияние (...) дори и пианистично...“, а малко по-нататък в същото писмо става ясно, че Ненов смята пианистичната си техника „истинска“, защото била „от рода на Шуберт, Шопен, Лист, Скрябин“ – разбираме защо редакторската ръка (Л. Николов) е счела за необходимо да се намеси⁶.

Въпросното писмо противоречиво свидетелства и за връзката с музиката на Скрябин: твърдейки, че с изключение на един етюд не е свирил „цели 10 години нищо от него“, Ненов след това описва една своя концертна програма от 1926, в която е включил две Скрябинови поеми⁷.

⁴ За финансовите затруднения, които са съпътствали композитора през целия му живот, вж. автобиографичните писма до К. Зидаров и д-р Науман. – В: *Спомени и материали...*, с. 121 – 136; 113 – 119.

⁵ **Ненов, Д.** *Неадресирано*. – В: *Спомени и материали...*, с. 144; *Писмо до Д. Ненов от Министерството на народното просвещение и Изложение на Д. Ненов до Министъра на народното просвещение*. – В: *Българско музиковедие*, 2000/1, с. 80.

⁶ *Писмо до К. Зидаров...*, с. 123, 125, 126. Коментарът на Л. Николов: „Димитър Ненов извънредно почиташе пианиста и композитора Лист“, на с. 123.

⁷ Ненов е свирил Скрябин в *Temesvár* (Тимишоара, Румъния), но в писмото не е уточнил кои точно две поеми (оп. 44, 63 или 69).

Фани Мутафова помни студентските дискусии за музиката на този композитор, Лазар Николов споменава, че Ненов го е свирил „най-често“⁸, а Трифон Силяновски директно казва: „Скрябин му беше любимец. Ненов постоянно говореше за Прелюдиите оп. 42, клавирните поеми, за „Божествена поема“ и „Поема на екстаза“⁹.

Композиторият е признавал влияния само до 12 – 14-годишната си възраст¹⁰. В произведенията след 1920-та година „влиянията“ отстъпили пред принципното отношение: „...Разбира се, че използвам богато това, което е за използване, но не обичам нито да подражавам, нито да заимствувам“¹¹. Продължавайки мисълта си, той пояснява, че Вариациите му са „писани в абсолютно европейски маниер“, докато „целият маниер на строеж и развитие“ е „български“. *Маниер* очевидно има две значения. Своят „маниер на строеж и развитие“ Ненов описва с изразите „известни хармонични преходи“ и „изблици на силно чувство“, а „европейският“ не го е уточнил. Можем да подразбираме, че той има предвид език и тонова графика за обща употреба – каквато той „богато използва“.

...и в музикознанието

През изминалите десетилетия Ненов беше тема на много ценни музиковедски изследвания¹². Авторите им

⁸ **Николов, Л.** „Ненов непрестанно говореше за трансценденталност...“ Интервю. – В: Българско музикознание, 2000/1, с. 132.

⁹ **Димитър Ненов** – между реалността и екстатиката. Композиторият в спомените на Трифон Силяновски и Лазар Николов. – В: *Култура*, бр. 1 (2209), 11. 01. 2002.

<http://www.kultura.bg/bg/article/view/6273/>. В каталога на Скрябиновите творби оп. 42 не са Прелюди, а 8 етюда (1904).

¹⁰ *Писмо до К. Зидаров...*, с. 122 – 123.

¹¹ Пак там, с. 127.

¹² Подробен преглед на литературата за Ненов в: **Антонова, П.** *Архивът на Димитър Ненов: Систематизация, интерпретация, анализи*. Автореферат дис. Институт за изследване на изкуствата – БАН. Автореферат, раздел.1.2. С., 2015. http://artstudies.bg/konkursi%20files/PAntonova_pdf/PAntonova_Avtoreferat.pdf; сп. Българско музикознание, 2000/1, с. 148 – 149; **Градев, Н.** „... И търсене на новото, неказано дотогава...“. Част I. *Към изработ-*

по традиция се опират на изказванията му и представата за „влиянията“ по-специално, която рефлектира и оценъчно в някои влиятелни публикации. Едната гледна точка причислява композитора към анонимна гвардия продължители на „късния немски романтизъм“ „под влиянието“ на Скрябин, които, според автора на *Профили* „съчиняват върху същия интонационен фонд“¹³. Алтернативата е „неповторимостта“ на „съвсем оригиналният стил“. Гледната точка на Васил Казанджиев го е накарала да направи извода, че е „безмислено да се търси каквото и да е копиране или влияние от друг автор“¹⁴. В неговото иначе незаменимо есе за оркестрацията на Ненов „копиране“ и „влияния“ са почти синоними – както всъщност самият композитор ги е разбирал. Една неотдавнашна разработка ни информира, че: „...самобитността на Ненов го разделя частично и от *общите* за разглеждания период импресионистични, експресионистични или дори постромантични танденции“¹⁵. От този цитат следва, че щом едни или други направления в модерната музика са *общи*, индивидуалността на Ненов би загубила, ако не беше „разделена“ поне „частично“ от тях. С подобна логика Лазар Николов някога обобщил: „...ако се впуснеш в едно или друго

ване на хармонико-структурен метод за изследване творческото мислене на Димитър Ненов. Пак там, с. 100 – 101, 115 – 119; от същия автор: *Метод за изследване на симетричноладовото музикално мислене на Димитър Ненов.* Автореферат, раздел 2. Институт за изследване на изкуствата, С., 2012, с. 7 – 13.

¹³ **Кръстев, В.** *Димитър Ненов.* – В: *Профили*, кн. 2. С., 1981, с. 190. Т.н. скрябинисти: Рославец, Обухов, Вишнеградски, Лурие, Мосолов са обект на засилени проучавания във и извън Русия от няколко десетилетия насам. Публикациите потвърждават значението на всеки от тези композитори като своеобразно свързващо звено между ладотоналната техника на Скрябин и радикалната реформа на тоналността през ранния ХХ век.

¹⁴ **Казанджиев, В.** *Оркестърът на Димитър Ненов.* – В: *Спомени и материали...*, с. 61 – 63.

¹⁵ **Илиева, М.** *Сонатата за цигулка и пиано на Димитър Ненов – самобитност и паралели с творби на Франк, Шимановски, Скрябин, Блох* – В: Алманах. НМА, 2014.

направление се *ограничаваш*¹⁶. (курсив мой, С. Н.)

Теорията посредничи между тези две визии. Николай Градев отбелязва известно противоречие в документираните мисли на композитора, но в неговия теоретичен опит с музикалното мислене на Ненов тържествува думата на композитора¹⁷.

С днешна дата нашето музикознание разполага с не-оценимия труд на Полина Антонова¹⁸. Архивът на Ненов е незаменим и с оглед на нарастналия интерес към българския музикален модернизъм през последните години¹⁹, така че, теорията по-специално получава непозната досега възможност да прониква в наследството на Ненов в условна дистанция от живата (изпълнителска и слушателска) практика.

Твърденията на композитора за *чиста* от външни намеси музика не са теоретични или музиколожки. От музиколожка гледна точка обаче „европейски маниер“ е проблематична метафора. Ако тя макар и спорно би прилягала за някои кодекси в композиторската практика от много отдалечени епохи и периоди, то същата метафора е неприемлива за обозначение на реалността през модерно време от Ренесанса насам и след Бетховен – особено. „Европейски маниер“ е неопределено, поради което необективно определение най-вече за музиката писана през (ранния) ХХ век.

¹⁶ **Николов, Л.** „Ненов непрестанно говореше за ...“, с. 136.

¹⁷ *Търсене на новото, неказаното дотогава* (Ненов). Тезата и изводът на Н. Градев гласят: Ненов е „преоткрил“ „модална трактовка на хемидитоновия симетричен лад“ (термин на автора за лада тон-полутон, известен още като октатоника (octotonic scale/scala ottotonica) и умален звукоред (verminderte Tonleiter). Виж: *Автореферат*, с. 4. Тя (модалната трактовка на Ненов) „няма генетично родство със Скрябиновото симетричноладово музикално мислене, достигнато резултативно от руския композитор в неговото зряло и късно творчество“. (**Градев, Н.** *Към изработване на хармоникоструктурен...*, с. 106.

¹⁸ **Антонова, П.** *Архивът на Димитър Ненов*. Автореферат...

¹⁹ Виж например програмата на конференцията на АМТИИ Пловдив, 25 – 26 октомври 2012, и по-специално Кръгла маса на тема „Димитър Ненов и Лазар Николов – Аспекти на модерността в българската музика“. <http://bgconv.com/docs/index-33851.html>.

От друга страна, „моята мисъл трябва да е българска, щом като не е, никоя заимствувана не може да я замести“²⁰ представя индивидуалното („своеобразното, характерно мислене... щом е Неново значи е българско“) в ролята на активно разчупващо „европейския маниер“. Това не пречи да видим пасивно-съподчинения характер на гледището върху връзката „европейски“ – „свой“ маниер (в строежа и развитието на творбата). Лишена от идеята за активен диалог с конкретни (сродни) индивидуалности – независимо от това коя епоха ги е раждала – композиторската практика в писмото до К. Зидаров изглежда редуцирана до „влияния“, „копия“ и „подражания“. В черно-бялата картина „чуждо“ – „свое“ индивидуалната мисъл също няма много избор за израз извън нематериалния (български) „дух“: „...ако днес имаме едно значително музикално-художествено творчество, то се дължи само на една причина. Духът“²¹.

Легитимация на творческото самосъзнание

1. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*

(Бузони)

Наред с това разсъжденията, с които Ненов отхвърля „влиянията“ са крайно ценни, защото хвърлят светлина върху неговото самосъзнание на творчески субект. Ограничени в този ъгъл на оценка, изявленията срещу „влиянията“ в автобиографичното писмо са легитимни, при това от две различни позиции. Едната е модернистката естетика от периода на 20-те години. В такъв контекст фразата „търсене на новото, неизказаното“ дава израз на смисъла на творчеството; а думата *Entfesselte Musik*²²

²⁰ Писмо до К. Зидаров..., с. 127.

²¹ Ненов, Д. *Проблеми в днешното ни музикално...*, с. 21.

²² Ненов, Д. *Писмо до К. Зидаров...*, с. 135. Романтическият модел на *Entfesselte Musik* е *Прометей* от Ф. Лист (евентуално в преработката като симфонична поема (1855) или клавирната пиеса за 4 ръце) – увертюра и хорове към пиесата на Хердер *Освобожденият Прометей / Der entfesselte Prometheus* (1850). Ненов използва метафората Прометей в описанието си на Симфония в *cis moll* (1921) в писмото до К. Зидаров, с. 128.

обозначава естетическия идеал. Ключът към тази дума е знаменитото изречение *Музиката е родена свободна и съдбата ѝ е да бъде свободна*²³.

Скица за нова естетика на музикалното изкуство от Бузони предшества авангардните манифести, в т.ч. *Il Manifesto del Futurismo* (1909). Това е труд – паметник, сграбчил духа на епохата между две столетия. Съжителството на възвишени мисли за същността на изкуството и музикалното изпълнителство, от една страна; и идеите за реформи в хармонията, тоналността, лада извън равнополутоновата температура²⁴, нотацията – от друга, е стимулирало разнопосочно²⁵ композитори с несъвместими възгледи. Шьонберг²⁶ и Алоис Хаба са сред най-известните, наред с двама от възпитаниците на Бузони в композицията: Курт Вайл е свързал музиката си с лявата политика за обновяване на културата във Ваймарската Република, а Едгар Варез – роден експериментатор, е прозрял най-да-

²³ „Frei ist die Tonkunst geboren und frei zu werden ihre Bestimmung“ (**Busoni**, F. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907). Цитатите в текста са по изданието на Suhrkamp Verlag, 1974, S. 11.

²⁴ Бузони е опитвал различни деления на октавата – максимално 113 степени, без да броим транспозициите – пише той (*Entwurf...*, S. 52), преди да разясни собственото си откритие на звукоред от два целотонови хексакорда на полутоново разстояние един от друг (*Entwurf...*, S. 55). Бузони е обсъждал хексакордовия си лад/звукоред с Шьонберг. През 1923 се е срещнал и с Алоис Хаба и му е дал съвет да продължи търсенията. Хаба е инициирал прочутата си школа за микротонална музика още през същата година.

²⁵ Срвн. напр. формулировката за „свободна музика“ в главния текст с мисълта за „вечното Модерно“ („...Абсолютно модерно не съществува, само неща, които са създадени по-рано или по-късно; които са по-дълго в разцвет, или по-рано се изсушават...“ (*Entwurf...*, S. 8).

²⁶ През 1909 Бузони е оркестрирал Шьонберговия клавирен оп. 11 и му го изпратил обратно наред с екземпляр от първото издание на *Естетиката* (1907). В писмо от август 1909 Шьонберг му изпратил любезен отзив: „Вашата *Скица за Нова Естетика* ме зарадва неимоверно, най-вече заради смелостта ѝ“ (цит. в: **Beaumont**, A. *Busoni The Composer*. Faber and Faber, 1985, p. 27). (За конкретното влияние на *Organische Klaviernotenschrift* по-нататък, бел.72)

леч в звучания универсум²⁷ от когото и да е друго през първата половина на ХХ век.

Музиката, родена свободна е нестеснявана от нищо „игра на форми без поетична програма“²⁸. Природата ѝ е различна от архитектурата, скулптурата, живописата и поезията (*Entwurf...*, с. 9 – 10). *Съдбата ѝ е да бъде свободна* е аксиома, приемаме я като даденост от самата природа. Такава свобода не се нуждае от доказателства, тя е абсолютна. Изразът *абсолютното в музиката*²⁹ в началните страници на есето спори с двете конкурентни прояви на (късно-) романтичното модерно: идеята *абсолютна музика* и програмните („свободни“ спрямо класическите) форми.

В текстовете на Ненов има редица пасажии, които рефлектират върху: а/ понятието *свободна музика* в композицията³⁰ и б/ *тоновата автономия* на музиката³¹.

²⁷ „Музиката е част от вибриращия Космос.“/ „Muzik ist aber ein Teil des schwingenden Weltalls“ – *Entwurf einer neuen Ästhetik*, S. 21.

²⁸ „...ein Formenspiel ohne Dichterisches Programm...“ – *Entwurf...*, S. 12.

²⁹ „Абсолютната музика! Това, което законодателите разбират е може би най-далечното от Абсолютното в музиката (...). Абсолютната музика е... нещо съвсем трезво, което напомня нотния пулт в подредени редици, и съотношения на Т-D, разработки и коди.“ /Absolute Musik ist...etwas ganz Nüchternes, welches an geordnet aufgestellte Notenpulte erinnert, an Verhältnis von Tonika und Dominante, and Durchführungen und Kudas/. *Entwurf...*, S. 13.

³⁰ „...Пълна свобода на израза, стига само да има мисъл и логика, формата сама ще бъде намерена. (*Писмо до К. Зидаров...*, с. 125) Сравни със следния цитат от Бузони: „...отричам традиционните и неизменни форми и чувствам, че всяка идея, всеки мотив, всеки индивидуален детайл изисква формата да е свързана с тази идея, с онзи мотив, или детайл...(писмо от 1910 до Роберт Фройнд /Robert Freund, австрийски композитор и пианист. Cit. **Beaumont**, A. *Busoni, The Composer*. Faber & Faber, 1985, p. 133)

³¹ „...ако литературата има за изразно средство езика, нейните сюжети могат да се вземат отчасти из живота... ако скулптурата и живописата имат своите примери в зрителния и осезателния мир... то музиката работи изключително с абстрактни средства“ (**Ненов**, Д. *Проблеми в днешното ни музикално ...*, с. 27). Бузони също разграничава музиката от скулптурата, живописата и архитектурата („Ar-

2. Естетиката на националното

Втората позиция на легитимност в неговите разсъждения се обяснява с факта, че те са документирани ретроспективно. В писмата до К. Зидаров и д-р Науман композиторът гледа на своите 1920-те донякъде и с очите на съосновател на *Дружеството на български компонисти*, и на доктрината за национален стил, формулирана за първи път от Дружеството през 1933. Ненов вече е автор на *Проблеми в днешното ни музикално творчество* (1935). В увода-конспект към тази негова програмна статия има неща, които той може би не би казал през 20-те години (тогава „българското“ не го е интересувало така, както „днес“³². „Днес“ е 1937, т.е. няколко години след като композиторът е поставил подписа си под Устава на Дружеството и след като е изяснил за себе „българското като *проблема*“ (курсив мой) в статията, която споменах. В нейното *Въведение* Ненов е скицирал конспект от „възможности“ за решаване на „проблемата“. Едната от тях е „отхвърляне на Запада“³³. За отбелязване е също, че в по-късния автобиографичен документ от 1943 той изоставя реториката си срещу „влианията“. Логично е да предположим, че тя вече е била излишна. През 1943 Ненов описва житието и музиката си от 20-те с различно съзнание: „...Характерно между другото за това време (Дрезден 1920-1927, С. Н.) е ...употребата на народностни елементи, дори и в най-крайните опити за нови звукови съчетания“³⁴. (курсив мой, С. Н.)

Като цяло, документираното отношение на Димитър Ненов към чуждата музика е амбивалентно и се нуждае от по-нататъшно изследване в аспекта на неговия реален културен контекст: „видяното... чуто по концерти и опери...“ – всичко онова, което е „отпуснало“³⁵ и стимулира-

chitektur, Plastik, Dichtung und Malerei sind alte und reife Kunst“). *Entwurf...*, S. 9).

³² Писмо до К. Зидаров..., с. 126.

³³ Ненов, Д. *Проблеми в днешното ни музикално...*, с. 21.

³⁴ Ненов, Д. *Писмо до Д-р Науман*. – В: Ненов, Д. *Спомени и материали...*, с. 116.

³⁵ Писмо до К. Зидаров, с. 125

ло индивидуалността на пианиста и композитора по пътя на неговото развитие.

Мюнхенския кръг на българските модернисти

В годините между 1920 – 1924 Ненов често е посещавал Мюнхен. Там той е общувал и е свирил в кръг от артистични млади хора, повечето от тях – бъдещи изтъкнати личности в българската култура – художниците Константин Щъркелов³⁶, Кирил Цонев³⁷, Дечко Узунов и Иван Пенков, поетите Николай Лилиев и Никола Марангозов; писателите/преводачи/критици Владимир Полянов, Светослав Минков, Чавдар Мутафов³⁸ и Фани Попова-Мутафова; библиографът Никола Михов³⁹ и писателите/общественици/политици Симеон Радев и Григор Василев.

За Дечко Узунов Мюнхен след Първата световна война е градът на експресионизма и... кафене „Щефани“⁴⁰.

³⁶ Константин Щъркелов (1889 – 1961): „Когато рисувам – било пейзаж или цвете, аз чувам музика или като че ли прочитам стихове на Лермонтов или Надсон. А когато слушам голям оркестър или хор, аз виждам пейзаж“ (от интервю във в-к „Литературен глас“, февруари 1935 (<http://www.glasove.com/categories/izgubenata-bylgariya/news/konstantin-shtyrkelov-kogato-risuvam-az-chuvam-muzika>))

³⁷ Кирил Цонев (1896 – 1961) учи в Мюнхенската художествена академия (1919 – 1924), по същото време специализира технология, консервация и реставрация на изкуствата. От 1924 до 1929 е на свободна практика в Мюнхен. Свързва се с групата на „Нова предметност“ (Neue Sachlichkeit) към Мюнхенското дружество „Жури Фрай“.

³⁸ Чавдар Мутафов (1889 – 1954) е следвал машинно инженерство в Мюнхен (1908 – 1909) и архитектура (1923 – 1925). Член на литературния кръг „Стрелец“ (1925 – 1927), литературен критик, автор на множество художествени есета, разкази и манифести. Основни модернистки произведения: *Марионетки* (1920), *Дилетант. Декоративен роман* (1926), публикувани между двете световни войни.

³⁹ Никола Михов, учен-библиограф, академик, признат патриарх на българската библиография.

⁴⁰ Цитат на по-възрастният Дечко Узунов (р. 1899). Той е бил в Мюнхен за специализация през 1922 – 1924. В неговия спомен за кафене „Щефани“ Марангозов четял стихове, а самият той (художникът) скицирал портретите на приятелите, докато те го слушали потънали в мълчание („...как седим край мраморните маси, облегли глави на ръце...“. Думи на Д. Узунов, цитирани в: **Димит-**

Там понякога идвал Томас Ман, най-честите клиенти обаче били Минков, Полянов, Лилиев и Марангозов⁴¹. Фани Попова-Мутафова, тогавашна студентка по пиано, също е запечатала завинаги в паметта „всекидневното ни събирание, прочутото кафене „Щефани“, и първите срещи с младия 19-годишен пианист⁴².

Българските литератори и художниците в Мюнхен през няколкото начални години на 20-те, са били жадни за всякакви модерни развития в литературата и изкуствата. За тях темата „ново изкуство“ била *вечна* – пише Фани Мутафова. „*Новото изкуство* ... ги фасцинираше, увличаше не като някаква модна проява, като дирене на показност, а като насъщна потребност“⁴³. Всеки бил жаден за всякакви нови развития в изкуствата, затова и, както Владимир Полянов пише „...от всекиго можеше да се научи нещо“.

Диалогът на Ненов с модерността

1. Пианистът и педагогът

Ненов е влязъл в този кръг като защитник на идеала си за творчество и изпълнителство – както той по-късно ще го формулира в статията си от 1935: „повишено еуфорично състояние“ в резултат от „творческо напрежение“⁴⁴.

Има много живи спомени за това, че той като зрял пианист е изпитвал такова състояние. Преди това обаче Ненов е имал щастието да разпознае идеала си в нечие чуждо изпълнение на нечии опуси. За това свидетелст-

рова, Б., Й. Василев. *Младостта на Багряна и нейните спътници.* – В: Общинска Галерия „Дечко Узунов“ – Спомени.

http://dechkouzunov-gallery.com/publications.php?author=1&id_event=1
⁴¹ Поетът Николай Марангозов (1900 – 1967) е следвал архитектура и същевременно е работил в Дрезден и Берлин (1923 – 1932).

⁴² **Попова-Мутафова, Ф.** *Искрици от младостта.* – В: Сборна тема: „Аргус и компания“ – Клуб за фантастика и прогностика. <http://sf-sofia.com/phpbb3/viewtopic.php?f=7&t=26834>.

⁴³ **Попова-Мутафова, Ф.** – В: *Спомени за Димитър Ненов...*, с. 152, 164.

⁴⁴ **Ненов, Д.** *Проблеми на днешното ни музикално...*, с. 31.

ват имената на „единствените големи пианисти“ – според Ненов преди 1920 година. Единият – Емил фон Зауер, възпитаник на Лист, когото Ненов е чул в София през 1917⁴⁵. В историческите хроники Зауер е един от неколцината виртуози – наред с Розентал, Греф и Йозефи⁴⁶ – които най-точно са възпроизвеждали Листовата пианистика през по-ранния ХХ век. Самият Зауер е считал себе си за ученик преди всичко на Николай Рубинщайн. Това значи, че Ненов е чул от първа ръка не само „концентрацията върху тона, бравурата, свободата на фразата и ритмиката“, и въобще „идеята че най-напред е пианистът, а музиката – след това“⁴⁷, а на преден план – една виртуозна индивидуалност с афинитет към едновременно „демоничен“ блясък и архитектурното в интерпретацията.

Мога само да предполагам, че подобен ефект върху слуховото въображение на младия пианист е имал и Иван Торчанов. С този друг „голям пианист“, за когото четем в писмото до К. Зидаров, Ненов е влязъл в личен контакт някъде след 1918. Знаем, че първият български пианист-виртуоз е специализирал във Виена при Годовски. По-

⁴⁵ Ненов посочва годината в писмото до д-р Науман. Кога точно се е състоял концертът не ми се удаде да установя, но сведение за него има в едно писмо на княгиня Мария Луиза до г-жа Анна Станчова (Анна дьо Грено, придворна дама, съпруга на дипломата Димитър Станчов): „Няма нищо ново, освен един концерт от Зауер, цяло чудо, бяхме поканили министри, дипломати, високи сановници и любители на музиката.“ (цит. в: **Коларова**, Д. *Емил Зауер изнася концерт в София*.)

http://dianakolarova.blogspot.nl/2010/02/blog-post_07.html

⁴⁶ Морис Розентал (1862-1946), полски виртуоз, автор на труд за развитието на клавирната техника (*Schule des höheren Klavierspiels: technische Studien bis zur höchsten Ausbildung (School of modern pianoforte virtuosity)*). Hrsg. von Moriz Rosenthal und Ludwig Schytte. Berlin, ca. 1890; Артур де Греф (Белгия, 1862 – 1940) вундеркинд, пианист-виртуоз, композитор; Рафаел Йозефи (род. Словакия, 1850 – 1915 – унгарски вундеркинд, виртуоз, педагог, композитор на клавирна музика, издател на творчеството на Шопен и други композитори.

⁴⁷ **Schonberg**, H. *The Great Pianists*. London, 1974, p. 306.

рядко срещахме сведението, че е учил и при Бузони⁴⁸.

С този багаж от чутото в България Ненов пристига в Дезден, а след броени месеци напуска тамошната консерватория през 1921, за да предпочете частните уроци на Карл Фелинг. Името не се среща в стандартните немски енциклопедии нито като педагог, нито като ученик на Тайхмюлер⁴⁹. По-важно е това, което Ненов споменава на К. Зидаров между другото: Фелинг преподавал „с известни корекции в бузониевския маниер“⁵⁰.

Всичко дотук насочва към извода, че години наред преди да замине за Закопане (1931) Ненов е бил наясно от какъв наставник се е нуждаел талантът му. Самият Феручо Бузони, „най-големият пианист след Франц Лист“ (Ненов⁵¹), приживе е имал репутацията на неконорован възпитаник на пианиста-композитор-откривател от голямата романтична епоха, не само заради интерпретациите, а и с приноса си в редакцията на 34-томно издание (1901-1936) на фондацията Liszt Stiftung⁵². За отбелязване също е, че кариерата на Бузони като пианист-виртуоз (Виена 1876⁵³) е стартирала благодарение на същия влиятелен руски музикант, когото Зауер е считал за свой духовен баща. Рубинщайн вероятно е прозрял в Бузони таланта и качествата за развитие на същия тип пианистика, каквато е преподавал и на Емил фон Зауер.

⁴⁸ Торчанов е постъпил във Виенската консерватория през 1903 и най-вероятно е участвал в майсторския клас на Бузони там през 1907 – 1908.

⁴⁹ Роберт Тайхмюлер (1863 – 1939), немски пианист и преподавател, автор на енциклопедично издание Internationale Moderne Klaviermusik (Leipzig, 1927)

⁵⁰ Писмо до К. Зидаров..., с. 125.

⁵¹ Писмо до Д. Ненов от Министерство ..., с. 80.

⁵² Бузони е автор на предговора и редакцията на втори том (първа част и втора част) и втори том, трета част (Leipzig, Breitkopf & Härtel; 1911).

⁵³ Бащата Фердинандо Бузони, професионален кларинетист и амбициозен домашен „мениджър“, организира презентация на сина си-вундеркинд във виенския хотел за аристократи и знаменитости *Ерцхерцог Карл*. Рубинщайн го е чул там, останалото е свършил таланта на 10-годишния Феручо.

Специализацията при най-близкия ученик, пожизнен сътрудник и фактически наследник на метода и славата на Бузони⁵⁴, е логичният връх в Неновите търсения на педагог за собствения му идеал. Само един въпрос е неизяснен: защо през всичките години до края на следването си в Германия (1927) той не е направил опит да се срещне с Егон Петри, когато същият е преподавал в *Hochschule für Musik* в Берлин; или направо със самият Бузони, който от 1920 до смъртта си през 1924 не е напуснал немската столица.

Какво е дал Егон Петри на пианиста и бъдещия педагог Ненов:

Съдейки по късните записи на неговите концерти от 1954 до 1964, Егон Петри е ако не единственият, то един от малкото абсолютни майстори на клавиатурата, които Бузони е възпитал. Можем да предположим, че Петри е бил интересен на Ненов и с това, че той – както самият често казвал на учениците си – е бил изцяло продукт на продължителната си колегиална връзка със своя учител. Егон Петри се учил докато „...слушал как той (Бузони) преподава, как свири, пътувайки и общувайки с него“; учил се „в разговорите за музиката и музикантите, в свиренето на две пиана с него; слушайки го какво казва за новите си композиции и свирейки партията на оркестъра в репетициите му за някоя премиера...“ И, според самия Егон Петри, главното, което той научил от Бузони било да гледа на клавирната техника като на средство, с което се постига някакъв „край“. Но че техниката не е „край“ сама за себе си – това е трябвало да се подразбира и да бъде въвн от всякакво съмнение⁵⁵.

Други пианисти, които са работили с Бузони, потвърждават същото: бидейки самият той перфекционист в клавирното майсторство „...на уроците... никога не слушаше едно произведение повече от два пъти. Вторият

⁵⁴ Егон Петри (1881 – 1962), пианист, органист, цигулар и клавирен педагог е бил син на холандски цигулар и близък приятел на Бузони.

⁵⁵ **Петри**, Е. Радио интервю за КРФА (Бъркли, САЩ), 1968. Цит. в: *The Art of Egon Petri 1954 – 1962*. CD-772, Music & Arts.

път очакваше пиесата да бъде изгладена и завършена за концертно изпълнение. Понякога минаваха цели месеци до следващия урок и той можеше да трае часове наред. Бузони много рядко говореше за техническите проблеми. В замяна на това очакваше студентите му да излязат със свои решения, така, че фокусът да е върху интерпретацията, историята, културата и формата. Често използваше ярки метафори, за да интерпретира и да внушава музикално⁵⁶.

Също както Лист преди него Бузони е преподавал не за да създава „школа“⁵⁷. А метода си за техническо овладяването на виртуозната техника за напреднали студенти той е изложил систематично в специален труд. *Klavierübung*⁵⁸ има педагогическа цел, на която служи огромно количество образци за преодоляване на технически проблеми и за художествено усъвършенстване на концертния пианист.

Щом Карл Фелинг е преподавал на Ненов в Дрезден по метода на Бузони, той най-малкото е обърнал вниманието му на поне първата част от *Klavierübung* (публ. 1918). Ненов на свой ред е бил непреклонен в практическото внедряване на въпросния метод в работата със студентите в София⁵⁹, а портретът по-горе ни дава представа в какво още той е считал себе си за „последовател на традицията Лист-Бузони“⁶⁰. За своята неприязън към „свиренето като конско надбягване по клавишите“ пише самият Ненов (пак там, с. 81), за неформалното общуване със студентите научаваме от тях самите. На въпроса: „...отнасяше

⁵⁶ Knytt, E. *Ferruccio Busoni and the New England Conservatory: Piano Pedagogy in the Making*. <https://muse.jhu.edu/article/539458>.

⁵⁷ Schonberg, H. *The Great Pianists*, p.306. Авторът е стигнал до този извод сравнявайки изказванията за Ференц Лист, на студентите за него и отзивите за творческата кариера на най-изтъкнатите пианисти между тях.

⁵⁸ *Klavierübung* (Breitkopf & Härtel) е излизал на части в периода от началото на 1918 до 1922.

⁵⁹ Писмо до Д. Ненов от Министерство ..., с. 80 – 81.

⁶⁰ Ненов, Д. *Неадресирано*. – В: *Спомени и материали*..., с. 144; Писмо до Д. Ненов от Министерство..., с. 80.

ли се Ненов с вас като учител с ученик? – Л. Николов отговаря: „Не, никога... бяхме много близки, като приятели бяхме“⁶¹.

Ненов е следвал примера на Бузони-Петри, когато е разяснявал музикалния материал с препратки към съответната културно-философска среда и когато е анализирал с композиторско ухо, стигайки до интересни заключения (виж цитата за Лист по-долу). Свирил е, коментирал е и междувременно е записвала идеите си встрани до нотните текстове, казва Л. Николов. Записките били подробни, едва ли не – „негови (Ненови) редакции на произведенията“⁶².

2. Композиторът – импровизатор

Фразата асоциативно ни отвежда до начина, по който Ненов е композирал. Той е имал навика да отлага окончателния запис на произведенията си (факт, който често и различно е бил коментиран от негови колеги, възпитаници и музиковеци). В архива му има много копия, в някои личат намерения за по-нататъшно развитие – като например, копието на ранния Концерт за пиано в *e moll* (1918), в което клавирната партия е точно повторена. Това значи, че композиторът е бил сигурен в нея и е нямал какво да променя. А оркестровият материал е променен и незавършен. Окончателният избор на оркестрацията той често е оставял за бъдещето. Рекорден случай е историята на първото дрезденско произведение в писмото до К. Зидаров, в което „голямата фантазия за пиано и оркестър“ фигурира завършена през 1920 – 1921. Когато обаче през януари 1943 диригентът Любомир Романски го подсетил, че чака готовата партитура, тя все още не е била готова⁶³.

Едната причина, поради която Ненов е отлагал „фи-

⁶¹ Николов, Л. „Ненов непрестанно говореше за ...“, с. 131.

⁶² „...Свирише и пишеше върху нотите... ако можеше да се съберат неговите забележки върху нотните страници на учениците му, щеше да се получи негова редакция на тези произведения“. – Николов, Л. „Ненов непрестанно говореше за ...“, с. 131.

⁶³ Сведения според Антонова, П. *Архивът на Д. Ненов...*

нализирането“ е, според мен, тясната връзка между оркестрацията и „цветистите“ хармонии, които той е извличал и варирал зад клавиатурата. А ето какво съобщава Ф. Попова-Мутафова: „Колкото и да звучи невероятно, най-добрият български пианист нямаше пиано“⁶⁴.

Липсата на инструмент не е пречела на Ненов да композира и изпълнява произведенията си. Правил го е с нагласа, която в нещо напомня Асен Златаров, в чиято гостна той редовно е изнасял концерти. Златаров е бил много търсен лектор, не само заради огромната му ерудиция, а и заради таланта му да импровизира сказките си без текст, помагайки си с разчертани скици и знаци за музикална динамика⁶⁵.

Пианистът-композитор е държал в съзнанието си понякога десетилетия наред готови произведения преди да ги „завърши“ на хартия. Дали това е било най-важното за него самия, се съмнявам. Образно казано, цялата му музика може да се нарече *work in progress* на живо. Варирането и импровизацията е талант, какъвто не се учи, а Ненов го е проявил на много ранна възраст⁶⁶. Импровизаторският му талант обяснява защо той, вече завършен, изтъкнат пианист, е продължил да не прави разлика между „домашно“ и „подиумно“ музициране. Бил „щедър“ – пише Ф. Мутафова. Бих добавила: „щедър“, колкото е бил Моцарт два века преди него. Ненов, както Моцарт, е свирил композирайки-импровизирайки (ако се случи – и цяла симфония⁶⁷); в го-

⁶⁴ Попова-Мутафова, Ф. – В: *Спомени за Димитър Ненов...*, с. 153.

⁶⁵ Професорът понякога държал новогодишно слово като председател на Дома на изкуствата и печата. Отивал до там с файтон и се връщал да продължи с друго слово пред избраната публика у дома си. Ненов е завършвал празничната вечер с музика. (Виж: **Кръстев, К.** *В памет на проф. Асен Златаров. Черти от неговия портрет.* <http://kova4ev2012.blog.bg/drugi/2013/04/14/v-pamet-na-prof-d-r-asen-zlatarov.1100655>

⁶⁶ В писмото до К. Зидаров Ненов описва как като малко момче е дебнал удобните моменти у дома, за да импровизира необезпокояван с часове. Виж също: *Композиторият в спомените на Трифон Силяновски и Лазар Николов*, в. Култура, бр.1, 11 януари 2002.

⁶⁷ Лазар Николов е слушал Ненов „много пъти“ да изпълнява Вто-

леми и провинциални зали, в частни домове – навсякъде, където е чувствал, че музиката му е добре дошла.

Изкуството на импровизацията е най-високият ранг творчество в естетическата скала на Феручо Бузони. В *Скица за нова музикална естетика* той разяснява два смисъла на това понятие: „импровизацията“ като нематериална идея, вдъхновение, замисъл, т.е. като понятие за свободната (естетическата) природа на изкуството; и „импровизация“ като висше предназначение на интерпретацията на нотния текст. Според Бузони природата на музиката (тя е свободна идея) се проявява единствено в *живото* изпълнение (непосредствено, в момента). Технически едно музикално изпълнение борави с нотни знаци. Но това, което прави от изпълнението *изкуство на интерпретацията*, е свободата от „ограниченото“ писмено изложение. В това разбиране „импровизацията“ е творчески процес в обратната посока към „висините на изкуството“⁶⁸.

Мисля, че Егон Петри е стимулирал директно или косвено този талант на Ненов в качеството му на съавтор на *Bach-Busoni Gesammelte Ausgabe*. Петри е преподавал по модерното на времето издание на Breitkopf und Härtel – „модерно“ не само и не толкова, защото е било комплектувано докрай през 1920⁶⁹, а защото мярката за стила на Бах в транскрипциите на Бузони е рядко съчетание на педантична вярност към оригиналния текст и свобода във фактурните трансформации. Подходът е бил нов спрямо

ра симфония (1922 – 1923). (Вж. Интервю..., с. 139). Паритурата е завършена от Иван Стайков.

⁶⁸ „...Нотният запис е средство, което най-напред фиксира една импровизация, за да я освободи отново след това. Но тя (нотацията) и импровизацията са като портрет и живия модел. Изпълнителят е този, който трябва да разтвори знаците в движение“ („... Der Vortragende hat die Starrheit der Zeichen wieder aufzulösen in Bewegung zu bringen.“ – *Entwurf einer neuen Ästhetik...*, S. 26.

⁶⁹ Транскрипциите на Бузони с участието на Е. Петри са издавани на два пъти. Най-напред е започнато 25-томното Busoni Ausgabe (*Joh. Seb. Bach Klavierwerke*) (1894 – 1923). През 1916 излизат *Sechs Tonstücke* (сборник с транскрипции на музика за орган и цигулка), а многотомникът *Bach-Busoni Gesammelte Ausgabe* е издаван един път в 6 тома през 1916, след това в 7 тома през 1920.

цялата съществуваща дотогава традиция на романтичната (фантазийната) парафраза (Ф. Лист).

Всички намеси, които Бузони е правил спрямо Бах, са в основата си характеристики на органовата звучност и изграждане: масивният строеж на акордите, изобилието от педални тонове в дублировки и различни регистри, динамиката с внезапни контрасти $p - f$, и – особено – движението без отклонения в права линия към кулминацията. Тези средства в различните им употреби са въвели нов стил за изпълнението на Баховата клавирна музика като цяло; стил, в който едноизмеримият тембър на Баховия инструмент (клавесина) е бил изместен от многобагрената звучност на модерното пиано.

Транскрипциите на Бузони са кулминацията на едно историческо развитие, което от своя страна е съответствало на тенденцията към монументална оркестрова звучност/максимално разширен „класически“ състав. Тази тенденция също е преживяла върха си през първите десетилетия на XX век в европейската музика.

Инструментът – оркестър

Ненов в гимназиалните си години е развил вкус към оркестровото писмо⁷⁰. Между ранните му опити има един странен на пръв поглед жанр. *Симфония* за пиано (1919) хронологически затваря този период от развитието на композитора. В нея Ненов е дал израз на стремежа си да създаде клавирна пиеса, която в размаха си „гони“ оркестъра⁷¹. А след 1931 – 1932, изпълнявайки Бах по издани-

⁷⁰ Данни от архива на Ненов: *Симфония № 1* в *As dur* оп. 12.08.1916. За голям оркестър двоен състав. Партитури две. Липсва нотен материал. Едната съдържа само първите два листа от произведениято; *Simfonische dichtung*, оп.17.11 – 12.1917. Недовършена; *Симфония № 2* оп. 1918 – 1919. Клавирна скица; Симфонична поема *Тутраканска епопея*. 1917 – 1918. Оркестрова скица. От Концерта за пиано и оркестър в *e moll* (1916 – 1918) са запазени две партитури, извлечение за две пиана, щимове и скици. За втория опит *Концерт* за пиано в *ми бемол мажор*, оп. 18 (19), *Es dur* (12.1917) свидетелство е един непълен лист от редакцията за две пиана.

⁷¹ Йохан Непомук Хумел (1778 – 1837) пръв е правил транскрип-

ето Бах-Бузони, той окончателно се е убедил, че: а/ пианото само по себе си ѝ оркестър; и б/ че с този „оркестър“ той може да композира-изменя-наново „транскрибира“ творбите си с всяко изпълнение.

Подкрепа той вероятно е намерил и в музиката на самия Бузони, който свободно е транспонирал експериментите си от транскрипциите в своя клавирна фактура-звучност. Това се чува в *Концерт* за пиано, оркестър и мъжки хор оп. 39 (1904), в който солиращата партия се състезава с останалите две; чува се и във *Fantasia contrapuntistica* (1910): истинска клавирна катедрала, в която *Хроматическата фантазия* (Бах) е импровизирано вградена в музиката на Бузони: строгият Бахов контрапункт е изваян така, че на преден план изпъква акордиката на една много далеч напреднала тоналност.

През същата година (1910) Бузони е публикувал и теоретичния си резултат – *Експеримент в новата интегрална музикална нотация*⁷². Експериментът се състои в опростения запис на знаците извън тяхната тонална употреба. Както названието подсказва, нотацията е интегрална, доколкото тя е съобразена с клавиатурата на пианото. Бузони я е смятал по-ефективна за прочит, отколкото знаците на сложно-съставните интервални хармонии в една по същество „разпадаща“ се тоналност. Ненов няма как да не е научил от Егон Петри за това есе, което е изля-

ции на Бетовеновата Втора симфония в ре мажор, за 2 ръце и за клавирен квартет. Врѣх в тази практика през 19 век са транскрипциите на всички Бетовенови симфонии от Ф. Лист. Симфонията за соло пиано от Шарл-Валантен Алкан (1857) се изпълнява и днес. По-малко известни са транскрипциите на Рахманинов (напр, Шеста симфония от Глазунов).

⁷² *Versuch einer organischen Klavier-Noten-Schrift*. Leipzig, 1910. Бузони е обсъждал експеримента с Шьонберг във връзка с идеята за 12-тонова музика. Шьонберг го цитира да казва: „за мен е ясно, че в наше време октавата вече не се състои от 7, а от 12 интервала“ (с. 530) и пише, че е бил запознат с експеримента на Бузони, който предшества неговата собствена нотация в „Eine Neue Zwölfton-Schrift“ (1925). Шьонберг пише, че неговата реформа е различна, и служи за всички инструменти, които „нямат бели и черни клавиши“. **Schoenberg**. *A. Style and Idea*. Faber & Faber. 1975, p. 355.

зло като приложение към една от главите на *Bach-Busoni Gesammelte Ausgabe*. Според мен той е бил информиран за нотацията на Бузони, иначе едва ли би опитвал да записва композициите си енхармонично по няколко пъти само, защото се е „...чудел как да го изпише, за да бъде по-прав теоретически“ – както Л. Николов предполагаше⁷³. Силяновски също цитира Ненов да казва, че се е стремил към „...мисълта – ясна, логична – дори дотолкова, че бих желал да може да се премахнат всички знаци. Както при Бах. Само ноти...“⁷⁴.

Ненов и големият оркестър

Преди да специализира при Егон Петри композиторът е имал възможност в Дрезден и другаде да слуша съвременна немска музика наред с „френски, испански, унгарски и италиански композитори“⁷⁵. Ако съдим по факта, че е притежавал партитурата на „1922“ от Хиндемит, можем да сме сигурни, че той не само на слух е сравнявал различни, в т.ч. алтернативни подходи към оркестъра.

Цялото творчество на Ненов е доказателство за това, че в Германия и другаде, където е пътувал по онова време, той е бил в контакт с чуждата музика, за да се убеждава, че самият той е „на прав път“ – както го е казал в писмото си до К. Зидаров. „Правият път“ за него са били тембрите на пианото – без или с тембрите на огромния оркестър (както Владигеров казвал, „ако Ненов е имал две клавиатури пред себе си, е щял да свири и на двете“⁷⁶).

Не мисля, че той някога е чул „крайната спирка“ на идеала си за оркестър, тъй като първите изпълнения на *Gurrelieder* от Шьонберг за 757 музиканти, след нейната премиера във Виена през 1913, са били повтаряни само в

⁷³ *Димитър Ненов – между реалността и екстатиката*. Композиторът в спомените на Трифон Силяновски и Лазар Николов. Култура, Брой 1, 11 януари 2002.

⁷⁴ Пак там.

⁷⁵ Писмо до Чавдар Мутафов. – В: **Попова, Ф.** *Спомени...*, с. 155.

⁷⁶ **Николов, Л.** „*Ненов непрестанно говореше за ...*“, с. 129.

Амстердам (1921) и в Лондон (1928). Но е напълно допустимо да си представим Ненов в залата на Дрезденската опера през септември 1926, за немската премиера на *Турандот* (месеци след първото ѝ изпълнение в Ла Скала). Оригиналната оркестрова партитура на тази опера съперничил на *Gurrelieder* в обхвата и изключително финия си колорит.

И още нещо в тази връзка: Ненов може да не е бил доволен от Дрезденската консерватория, но от създаването ѝ през 1856 тя е била доставчикът на музиканти за прочутата Дрезденска опера и Капела⁷⁷. И след разтърсващата премиера на *Саломе* през 1906, двете музикални институции за дълго са били цитаделата на Рихард Щраус, с премиерите на *Intermezzo* (1924) и на *Die Ägyptische Helena* (1928) – както по-рано с изпълнението на колосалната *Алтийска симфония* (четворен състав на медните, с две басови туби и орган) през 1915 в Берлин.

През октомври 1922 Ненов би могъл да бъде и в Хамбург или в Берлин, за да чуе Малер с Вилем Менгелберг, който гастролирал там скоро след първото по рода си интегрално изпълнение на всички Малерови симфонии в Амстердам.

Каквото и да е слушал Ненов през онези години, факт е, че той още през 1921 е автор на една разгърнатата симфония за „...6 – 8 корни, 4 – 5 тромпета, дървеният състав е четворен, камбани, цяла артилерия ударни инструменти“. Такъв оркестър се води за „късно романтичен“, но ако искаме да сме точни, стилът на епохата е *Wiener Modern* (1890 – 1910). Що се отнася до третирането на такъв оркестър от самия Ненов, той го нарича „импресионизъм“, а именно: „...неусетно вмъкване на единични инструмен-

⁷⁷ Вж. *Писмо до Константин Зидаров...*, с. 124. Бившата частна Консерватория, след 1945 Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“, носи името на композитора и диригента на Дрезденската Опера и Капела, който от 1817 до смъртта си през 1826 най-много е настоявал за нейното създаване. Вагнер е другият диригент-композитор, който е продължил да настоява за Консерватория в периода 1843 – 1849.

ти (...) колорира всеки такт... без да къса линията“. Тази употреба – хармониите „с много тонове“ значи, заемането на всички тонове е вече проблем“ – му е причинявала „непрекъснат“ недостиг на инструменти – пише композитора⁷⁸.

Директната причина за „импресионистичната“ оркестрация, както виждаме, са хармониите „с много тонове“. Коренът на подобен подход към оркестъра не е стилът на Дебюси, а клавирият на Ференц Лист. В контекста на 20-те години Неновата „импресионистична“ употреба: „всяка фраза, всеки такт – своя инструментация“ (пак там, с. 33), би могла да бъде наречена *Klangfarbenmelodie* (термин на Шьонберг), ако не беше тоналният ѝ контекст. В по-широк смисъл тя е Ненова – пост-вагнерова – *Klangfarben-harmonie*, в резултат от артикулирането на една откъснута „разпъваща“ се тоналност (*cis moll*).

Ако сравним оркестъра на тази Първа симфония в списъка на композитора с оркестъра на *Поема на екстаза* (1907), няма да открием особени разлики, само в броя и вида на инструментите. Неновата масивна звучност и тази на Скрябиновия оркестър са нещо принципиално различни. Ако авторът на *Поемата* е преосмислил клавирият на фактура в полифония от темброви блокове с вътрешно раздвижени гласове, Ненов, който също толкова естествено е следвал своя пианизъм, е стъпвал на друга логика: „импресионизмът“, както той обяснява, е „архитектурен“ според логиката Бах-Бузони, т.е. – „импресионизъм“ на смесени бои, дълго протегнати акордови масиви с внезапни съпоставки в плътността (*Гротеска* от Четири скици) и кулминативно движение в права линия (*Танц* от Четири скици).

На подобна логика Бузони е посветил доста естетически и теоретични страници – най-напред в есето *Транскрипции на органите Бахови произведения* (1894), където описва всичко, което винаги е интересувало Ненов по линия на клавирно-оркестровата звучност: всякакви

⁷⁸ **Ненов, Д.** *За инструментиранието*. – В: Българско музикознание, 2000/1, с. 33 – 35.

видове (двойни, тройни и повече) дублировки на интервалите в широко разположение, педални звучности, раздвижване на отделни гласове от клавиурната фактура и пр.

Ненов и Лист

Това, което наричаме „тенденция“, е процес на натрупване/осмисляне на специфичен композиционен опит в някаква насока. Тенденцията (опитът) може да бъде разпозната благодарение на активния взаимнообмен (обмяната в „диалог“) между, и на фона на различните индивидуални приноси към нея. Хуго Лайхтентрит например е писал, че Шопен е вдъхновил Ференц Лист, а без Лист хармонията на Вагнер не би била това, което тя е⁷⁹. Точно такава е връзката, която споява музиката на Ненов с Лист от една страна, и със Скрябин от друга. Ненов, който горещо е почитал „самата пулсираща фактура“ на „тристановската“ хармония“, изглежда не е коментирал по-специално връзката Вагнер-Лист, но е казал че „импресионизмът се ражда от трактовката на Лист“⁸⁰. За нас това е важна следа, по която съдим за тенденцията, към която самият Ненов принадлежи. От една страна се сещаме за концерта от 1917, на който той е чул от Зауер тънкости, които е обиграл в репертоара си от средства: тайни на майсторството, накарали Л. Романски да напише: „Като изпълнител на Листовите творби ...той (Ненов) ...е пръв сред нашите пианисти“⁸¹. Едновременно с това пианистът-композитор е гледал на музиката на Лист като Барток⁸²

⁷⁹ „...Вагнер е овладял от Лист една чувствителна нова хармония, която Лист на свой ред е адаптирал от Шопен. Това не значи, че Вагнер е имитатор. Макар Лист да е бил с едно десетилетие по-напред от него в новата хроматична хармония, Вагнер я е обогатил и трансформирал с неговите достижения.“ (Leichtentritt, H. *Music, History and Ideas*. Harward University Press, 1938, p. 228.)

⁸⁰ Виж: *Димитър Ненов – между реалността и екстатиката*. – В: *Култура*, 11.01. 2002.

⁸¹ **Романски**, Л. Рецензия в *Мир*, 29.V. 1932; – В: Д. Ненов, *Спомени и материали...*, с. 274.

⁸² Бела Барток е считал влиянието на Лист върху следващата генерация композитори за много по-голямо, отколкото това на Вагнер.

– с очите на модерен композитор от ХХ век. В тази перспектива са важни най-вече Листовите хармонии. *Ordre omnitonique*⁸³ чрез секвенции от увеличени/дисониращи тризвучия в главната тема от симфонията *Фауст* (1854) е ранен случай на 12-тонова „нова хармония“⁸⁴. Това откритие е прелюдия към нетоналния лад, акордиката и квартовата мелодика от *Сиви Облаци* (*Nuages gris*, 1881). Пиесата се счита за пряк предвестник на *Облаци* (*Ноктюрни*, 1899) от Дебюси. Нещо повече, повратната пиеса в стила на Дебюси – *Следобедът на един фавн* (1894) е писана по същото време, когато Лист е експериментирал с целотоновите ладове и извън-тонална квартово-квинтова акордика във втори (1881), трети (1883) и четвърти (1885) *Мефисто*-валс. А *Bagatelle sans tonalité* (1886) е донякъде краен резултат: „без тоналност“ дава представа как Лист, две години преди смъртта си, е гледал на *октамоничния* (умален в рамките на октавата) звукоред, който е много ха-

Причината според него е техниката на Вагнер, който „решавал проблемите и детайлите досконално и така оставил в наследство само възможността за слугинска имитация“, т.е. „...невъзможността да се извлече някакъв импулс за по-нататъшно развитие“. Докато Лист – пише Барток – „се е докосвал до толкова нови възможности в творбите си – без да може да ги изчерпи напълно – че е създал несравнимо по-голям стимул“ (за по-нататъшно развитие, С. Н.). Цитат от лекция на Барток, в: **Kim, Jung-Ah**. *A study of Franz Liszt's concept of changing tonality*//https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc2246/m2/1/high_res_d/Dissertation.pdf, p. 64.

⁸³ Лист е заимствал идеята от труда на Франсоа Фетис *Трактат за хармонията* (**Fétis**, François-Joseph. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris, 1844). Белгийският музиковед разграничава четири вида тонално устройство: Еднотонално/*ordre unitonique*; Транзитонално/*ordre transitonique*; многотонално/плуритонално/*ordre pluritonique*; и всетонално/омнитонално/*ordre omnitonique* в романтическата хармония, в която непрекъсваемостта на модулационния процес руши съподчинението между тонален център и периферия.

⁸⁴ Лист е замислял да пише „Скици за хармонията на бъдещето“ (**Friedheim**, A. ed. Th.L. **Bullock**, *Life and Liszt: The Recollections of a Concert Pianist*. NY 1961, p. 161). Екземпляр от клавирните експерименти с подзаглавие *Préludes et Harmonies poétiques et religieuses* (1853) се пази в Goethe-und Schiller-Archiv във Ваймар.

рактерен за националните композитори на XX век: Барток, Скрябин, Стравински и Димитър Ненов.

Следователно, между „късния романтик“ Лист и „импресиониста“ Дебюси няма особена хронологична, нито непреодолима естетическа или стилова граница. Откритията на единия композитор са получили тласък към различен стил в музиката на другия, а други установили тенденция, която нарекли по аналогия „импресионизъм“⁸⁵ (независимо от възраженията на Дебюси, впрочем.)

Ако поставим цитата на Силяновски редом до пасажите, в които Ненов описва собствената си хармония и оркестрация като „чувство за звук“ в „търсене на изразителни цветисти хармонии“⁸⁶ – разбираме, че не само „смелите хармонии“ на Шопен (както пише в писмото до К. Зидаров) са играли роля в периода на неговото гимназиално формиране. Ненов „извънредно“ е „почитал и уважавал“ Лист (Л. Николов), защото е бил найясно къде е коренът на подхода му към хармонията в произведенията, които е писал след 1920 година.

Ненов и Скрябин

Другият ми пример тръгва от твърдението на Ненов, че между неговата симфония в *cis moll* (1921) и Скрябин няма „нищо по-далечно“, тъй като по онова време той познавал само Петата клавирна соната на руския композитор⁸⁷. Информацията е изключително ценна, защото доказва контакта, който младият Ненов е установил с автора на именно *Поема на Екстаза*. Петата соната (1907) е писана паралелно с поемата, но не поемата, а по-рано замислената клавирна пиеса има мотото, което хвърля светлина върху съдържанието на оркестровата партитура от 1908.

⁸⁵ Дебюси е наречен „импресионист“ за пръв път през 1887, но терминът е получил широко распространение около 1905 година (Яроцинский, С. *Дебюсси, импресионизм и символизм*. Москва, 1978, с. 37 – 43)

⁸⁶ Писмо до К. Зидаров..., с. 123.

⁸⁷ Писмо до К. Зидаров..., с. 129.

„Я к жизни призываю вас, скрытые стремления!
 Вы, утонувшие в тёмных глубинах
 Духа творящего, вы, боязливые
 Жизни зародиши, вам дерзновење и приношу.“

Текстът е на Скрябин. С днешна дата мотото се счита за фактическата програма на *Поема на екстаза*. Не е трудно да си представим, че както текстът, така и цялата необузвано-импулсивна настройка на Петата соната – от нейното „languido“ в началото, „accarezzevole“ (ласкаво) след това, и тройното форте „estatico“ в края; чак до избухващият остинатни акорди „con luminosita“ (раждането на пламъка) – са порязвали и вдъхновявали Ненов всеки път, когато се е докосвал до нея. Вникването в чертите на типичния за Скрябин „екстататичен“ стил в хармонията-фактура, акордиката и пр. е предхождало с една-две години запознанството на Ненов със симфоничната версия на същата музикална идея. *Поема на Екстаза* той е чул, когато бил „далеч в работата си над Трета Симфония“⁸⁸. По-точно: немската премиера на *Поема на Екстаза* се е състояла през 1924, т.е. година след като Ненов е завършил симфонията си. Но нейното название издава ръката на пианиста, който е познавал Петата соната. За това говори програмното название *Poëme oder Symphonie / Поема или симфония*⁸⁹. То подсказва, че Ненов може би се е двоумял как най-подходящо да определи жанра за възвишената си идея, която се „родила в деня 07.01.1923 и била окончателно завършена в деня 28.07.1923“. За поясно той ѝ е дал литературно мото: „За велики времена, народи, и високо изкуство (...). В нея (поемата-симфония) присъстват объркване, съдба и радост“.

Композиторът не уточнява с кои „други неща“ от Скрябин се е запознал след като завършил Третата симфония, които са го накарали да прозре, че „...върви (незънательно дотогава) по същите пътища“. Но самият факт, че е познавал в ноти и(ли) изпълнителски Пета соната, както и фактът, че партитурата на *Поема на Екстаза* е била дос-

⁸⁸ Пак там, с. 129.

⁸⁹ Данните за Трета симфония според каталога на Ненов.

тпна и е била изпълнявана по времето, когато той е учил в Германия⁹⁰, са доказателства в полза на тезата за Скрябин като един от източниците на Неновия модернизъм.

Ненов и трансцендентното

Въпросът не се изчерпва единствено с „влияния“ на Скрябин. В този аспект контекстът на Неновата музика е много по-широк. В Мюнхенския кръг Ненов е бил сред най-активните в споровете за Марк Шагал, Паул Хиндемит, Франц Верфел, Пикасо, Франц Марк, Паул Клее, Маяковски и Скрябин⁹¹. Други като Светослав Минков говорели със самото си мълчание. „Гласът му рядко някой чува“ – пише Ф. Мутафова – освен, когато се хвали, че бил на гости на Майринк, или пък, че си купил ликьор с отровнозелен цвят⁹². Бъдещият фантаст в нашата литература си спечелил прозвището *Гарванът* заради профила като „птицата на Едгар По“⁹³. Имал склонност към *диаболчна* тематика и карал всеки „във всяко нещо да вижда някаква загадка“ – според Ф. Мутафова. Владимир Полянов също твърди, че Минков се славел с „демоничен“ ореол на „обладател на пагубни сили“⁹⁴. Никой не бил сигурен дали той наистина гостувал на Густав Майринк, но думата *диабололизъм*, както и ликьорът с *отровнозелен* цвят, са препратки към литературата на същия австрийски писател, когото в Германия считат за първия сериозен последовател на Е. Т. Хофман. Така че, ако за

⁹⁰ Първото издание на *Поема на Екстаза* в Германия е от 1908 (Verlag M. P. Beliaeff in Leipzig und St. Petersburg. *Le Poème de l'Extase*, op. 54. Le Texte et la Musique par A. Scriabine). Второ издание от 1925.

⁹¹ **Попова-Мутафова, Ф.** – В: Д. Ненов. Спомени и материали..., с. 152.

⁹² **Попова-Мутафова, Ф.** *Искрици от младостта...* Австрийският писател Густав Майринк е живял и работил от 1911 до смъртта си през 1932 в Щайнберг, на около 30 минути път с влак от Мюнхен.

⁹³ Вероятно се има предвид прочутото стихотворение „Гарванът“ (1845) от Е. А. По.

⁹⁴ **Полянов, В.** *Спомен за Светослав Минков.*

<http://fs.choveshkata.net/index.php>

Дечко Узунов българските таланти в Мюнхен до 1925 са били щастливи романтични бохеми (досуш второ действие от операта на Пучини), Светослав Минков е бил класическият модернист, какъвто Валтер Бенямин анализира върху примера с Бодлер⁹⁵. Модернистът носи маската на литературно-театрален персонаж в изкуството и в живота си.

Пратениците и инкарнации на трансцендентната воля нямат брой в европейската литература, живописата и музиката от периода непосредствено преди, по време и след Първата световна война. Във френския и руския символизъм и немския експресионизъм *окултизмът* е възкресявал идеи от стари философски трудове. *Небесните Тайни* (1479 – 1756)⁹⁶ са били важни за изкуството, колкото и модерната антропософия на Рудолф Щайнер, същата и под знака на източните религии и месианството (Елена Блаватска⁹⁷). Към тези линии във философския мироглед се числи и спиритуалистката и просветителско-художническа практика на художническата фамилия Рьорих в Петербург и Ню-Йорк през 1921 – 1923.

Обобщаващият художествен символ на мистицизма – *Сéрафитá*, андрогинното същество от романа на Балзак – възкръсва в птиците Сирин и Алконост от *Легенда за невидимия град Китиж* (1907). Не са ми известни данни дали Ненов е бил или е знаел за премиерата на операта от Бузони в Дрезден през 1925, или за някое от непосредствено последвалите представления в Лайпциг, Хамбург, Франкфут, Кьолн и други немски градове. В първа сцена от главното действие на *Доктор Фауст* (Бузони), персона-

⁹⁵ Виж: **Бенямин**, В. *Париж на втората империя при Бодлер, Фланьорът* (с. 319 – 418) и *Модерността* (с. 419 – 428). В: **Валтер**, Б. *Художествена мисъл и културно самосъзнание*. С., НИ, 1989.

⁹⁶ *Arcana Coelestia* (лат.) е 8-томен труд от шведския естествоизпитател, мистик и теософ Емануел Сведенборг (1688 – 1772).

⁹⁷ Елена Блаватска (1831 – 1891) – религиозен философ от окултно-теософското направление, окултист, спиритуалист, основателка на *Theosophical Society* (1875, Ню-Йорк). Скрябин е притежавал френско издание на *Тайната Доктрина*, говорил е за „огромното значение“ на тази книга с Леонид Сабанеев. (**Сабанеев**, Л. *Воспоминания о Скрябине*. М., Классика-XXI, 2000, с. 241.

жът-магьосник с помощта на Мефистофел материализира духа на античната Прекрасна Елена⁹⁸. Тази опера венчае интереса на Бузони към окултното и неговите домогвания към трансцендентното възнесени от „крилатите същества от хура на Адам Готлоб Йоленшлегер⁹⁹. Те по-специално олицетворяват *мистицизма на природата*“. Това Бузони го е писал по повод на последната част от неговия *Концерт за пиано оркестър и хор* от 1904. С някаква си разлика от десетина години по-късно, художникът-окултист-мистик Николай Ръорих експонира същия мироглед с особена директна сила на внушението в декорите на *Пролетно Тайнство* за премиерата в Париж (1913).

Когато Димитър Ненов разсъждава за народната българска песен, виждаме, че той, оригинално продължавайки мислите на Шпенглер, съвсем не е останал встрани от подобна нагласа и след 1936: „...Шпенглер дава... падаща линия въобще на славянската мисъл (...). С една мисъл на Хофманстал се опитвах да намеря формулата на тази линия: той казва – немската мистика е мистика на вътрешното пространство¹⁰⁰ в полумрака, изчезващ във висините (готическата катедрала). Догато гръцката мистика е мис-

⁹⁸ Подробности за сцената с черната магия и посмъртно завършената оркестрация от Филип Ярнах виж: **Neytcheva, S.** *Traum der Jugend, Ziel des Weisen! Reinsten Schönheit: Helen The Unattainable or The Collapse of an Ideal in Busoni's Doctor Faust*. In: *Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2000*. Verlag Moeller-Speiser. Anif/Salzburg 2002, S. 595 – 610.

⁹⁹ Адам Готлоб Йоленшлегер/Adam Gottlob Oehlschläger (1779 – 1850) – датски поет и драматург. Цит. в: **Huckvale, D.** *The Occult Arts of Music: An Esoteric Survey from Pythagoras to Pop Culture*. McFarland & Company, inc., Publishers. 2013, p. 91.

¹⁰⁰ Точният израз/метафора на Шпенглер е „пещерно (затворено, С. Н.) пространство“. Виж *Залезът на Европа*, т. 2, раздел 8, началото на раздела *Магическата душа*: „...Светът, който се разкрива пред магическото бодърствуване (...) можем да наречем „пещерна пространственост“... Първият том на *Залезът на Европа* е публикуван за пръв път през 1918, втори път през 1923. Интересът към книгата в Германия е бил огромен, само през 1926 са били разпродадени 160 000 екземпляра, а през 1928 сп. *Тайм* описва проникването и влиянието на идеите на Шпенглер в цяла „дивилизована Европа.

тика на пълното слънце. Там полумракът на затвореното пространство (...) вътрешна архитектоника на пространството не съществува. Но линията и *мистиката на българската песен* (курсив мой, С. Н.) е нещо друго. Нейната линия се губи в равнината – тя започва от високите върхове на нашите балкани, след това започва да лъкатуши из равнината, докато се изгуби в теменужно-златния здрач на равнината¹⁰¹.

Мистичното Ненов го вижда като неразделна връзка между духовната същност на нашата нация и нейния израз в тоновия профил на българската песен, самата тя – отражение на природния пейзаж. В цитата по-горе има препратка и към Хофманстал. Немският литератор, поет и либретист е също автор на няколко пиеси в жанра *мистерия*. (*Jedermann*, например, доскоро още се играеше на оперния фестивал в Залцбург.)

За Хофманстал и други ярки фигури на символизма моделът на философско-естетическите рефлексии е била „чистата“ (автономна) музика. А самата музика от края на XIX и първите десетилетия на XX век – когато тя е правила опит да поеме в себе си мистиката и диаволизма – е стъпвала на своя традиция. Съвсем в началото ѝ е *par excellence* окултната централна сцена в първата романтична немска опера *Вълшебният стрелец* (1821), но тук става дума за онези опуси на Лист и Шопен¹⁰², в които с просто ухо, без текст и сцена, се чува как „дяволът“ (или „смъртта“) „препускат“ в някакво вечно пространство.

Диаболично. Токата

Не е чудно, че именно композиторите-пианисти в своите концерти и в творчеството си са държали непрекъсваема връзката с тази традиция. На публичния си дебют в Санкт-Петербург през декември 1908 младият Про-

¹⁰¹ **Ненов, Д.** *Народни песни за глас и малък оркестър*. – В: Българско музикознание, 2000/1, с. 59 – 60.

¹⁰² Шопен, соната за пиано № 2 *b moll*, оп. 35 (I. Grave – II. Scherzo); Лист – Танц на смъртта/ Totentanz (1848/1953).

кофиев шокирал публиката, защото се представил „диаболчно“. Названието *Навождение* и съответният характер на последната пиеса от неговия опус 4¹⁰³ веднага му спечелило прозвището „декадент“ (в смисъла „модерно направление в изкуството“¹⁰⁴).

От гледна точка на духовната настройка, крачката от *Totentanz* (Лист) до D-dur-ната пиеса от оп. 32 (1903) на Скрябин, не изглежда голяма. Крачката е огромна в перспективата на индивидуалното-диаболчно (стила на Прокофиев в *Навождение*) – окултно (същият в операта *Огненият Ангел*), – мистично (№ 2 от оп. 32 на Скрябин) или и двете в едно – като в Неновата клавирна *Токамата* (1932 – 1940) и *Гротеска-та* от *Четири скици* за симфоничен оркестър.

В тези два шедьвъра на Ненов главното е богатството на привидно ограничения изказ. Остинатото заживява в нюансите на клавирната акордика, в динамиката, специфичното звукоизвличане, наред с неочакваните комбинации на инструментите от оркестъра. Абсолютно оригинален е и профилът на тези пиеси. Особено оркестровият вариант на *Токамата* от Л. Николов ни дава представа за начина, по който Ненов радикално е преосмислил немското изграждане на формата от типа *Symphonische Welle*, което той особено е ценил в музиката на Вагнер.

В аспекта на формата, вълната стяга *Dies Irae*–метаморфозите в *Totentanz* (Лист), в „дяволските“ вариации от

¹⁰³ 1. Воспоминание; 2. Порыв; 3. Отчаяние; 4. Навождение (извън Русия *Suggestion Diabolique*). В периода, когато Прокофиев пише тази музика, той по собствени по-късни признания се е движил „от Шуман към Вагнер, и от Глазунов към Скрябин“. Заради преработката на Втората му клавирна соната (f moll, 1907) състудентът Игор Глебов направо я е нарекъл „скрябиново високопарно излияние“. И други от обкръжението на Прокофиев забелязали, че той „прекалено симпатизира на Скрябин (Вишневецкий, И. С. *Прокофьев*. Москва, 2009, с. 38 – 39).

¹⁰⁴ „Господин Прокофиев е много млад и засега се намира в периода си на Sturm und Drang, а също под влияние на най-новото декадентско направление в изкуството“ (Винклер, А. в немскоезичния *St. Petersburg Zeitung*, с. 53).

цикъла по Паганини за пиано и оркестър (Рахманинов), с техните неизбежни грандиозни кулминации. А профилът на Неновата *Токата* „лъкатуши“ – както той го е казал за народната ни песен. Ако в споменатите пиеси от Лист и Прокофиев характерът на музиката лежи на длан (той е не по-малко застрашително-настъпателен и в оп. 32 на Скрябин), същият образ в *Токатата* е *двусмислен*: един вид „сляп“ в силата си образ, който играе на „скрито“-„открито“ със слуха ни. Напрежението не се натрупва в процес на плавна градация, то извира от самата игра и „нежеланието“ на композитора да се раздели с упоритото вдълбаване в съзнанието ни на един и същ ритмически модел, върху който фактурата ту се удебелява, ту изтънява.

Ако схващаме *Токатата* като метафора на български танц, то Неновите танци са като могъщи удари незнаяно откъде, удари от които земята се тресе; които никои не може да спре или да предвиди кога ще спрат. Във всеки случай, тази музика е неподражаем екземпляр, запечатал импровизаторския талант на композитора да създава „... разгърнатата пиеса с плътността на миниатюра“¹⁰⁵.

Това, че *Токатата* е разгърната, не ѝ пречи да се роди с ритуалите от *Пролетно тайнство*. Дали ще чуем в залата, че Ненов импровизира някакво въображаемо звуково пространство, че го „цепи“ на плоскости, манипулирайки, импровизирайки частите му – зависи от това доколко изпълнителят залага на илюзията за пространствен звук и акцентира контрастите между различните плоскости на звука. В едно адекватно изпълнение това са маските, прикриващи действителната „сляпа“ сила: устойчивото остинато, което и за секунда не изпуска слуха ни от хватката си.

Изкуството на Екстаза

Подобна музика звучи оптимално, когато зад клавиатурата е самият „магьосник“. Според Фани Мутафова

¹⁰⁵ Изразът е на Драгомир Йосифов, в: Българско музикознание, 2000/1, с. 142.

Ненов е увеличал „с омагьосващ чар“. Друг един свидетел описва следната картина „...В един миг ми хрумна да погледна другите в залата и останах изненадан. Те ми заприличаха по-скоро на омагьосани хора, отколкото на хора, разумно възприемащи една музика, която звучи на няколко метра от тях...“¹⁰⁶

Концертите му били „неизлечими“ празници на духа“ – продължава Ф. Попова. Едва ли не – свещенодействие, целта на което е да пренася присъстващите в друг свят. Понякога някои изглежда, че наистина са успявали да минат границата: „Слушахме... увлечени от темпото, което не ни даваше възможност да поемем дъх в грандиозните линии на гениалната творба. По време на последната част забелязах някаква млада жена, която, седнала на първия ред на партера, пред нас, видимо издишаше все по-развълнувано, ноздрите ѝ тръпнеха, сякаш диреха въздух, клепките ѝ трептяха все по-тревожно. Неволно я следях, изтръпнала. Изведнъж тя се изправи, протегна напред ръце, пристъпи няколко крачки към подиума с рояла като сомнамбула и – изведнъж падна, сякаш покосена. Спуснаха се, вдигнаха я и бързо я изнесоха навън. Концертът продължи. Пианистът нищо не бе забелязал. Това бе чародеец, който магьосваше с хипнозата на музиката, сам обсебен от нея“¹⁰⁷.

Лазар Николов казваше направо, че Ненов свирел *застинал като в някакъв екстаз*¹⁰⁸ (курсив мой, С.Н.).И – в логиката си, с която най-напред започнах.

А ето как Скрябин е нажежавал атмосферата на очакванията – „до крайност“, разказва един свидетел в залата Concertgebouw в Амстердам през 1912. Публиката чувствала физическото излъчване на пианиста като част от „мистично-романтичното звучащо“. Целият концерт бил

¹⁰⁶ **Тенев, Д.** *Тристахилядна София и аз между двете войни*. С., Български писател, 1997, с. 315-319.// http://www.omda.bg/public/biblioteka/dragan_tenev/stara_sofia_pianisti_d_nenov.htm.

¹⁰⁷ **Попова-Мутафова, Ф.** *Спомени за Димитър Ненов...*, с. 165.

¹⁰⁸ **Николов, Л.** „*Ненов непрестанно говореше за ...*“, с. 131 – 132.

необичайно, „ дори извънредно преживяване.“¹⁰⁹

Година преди немската премиера на *Поема на екстаза*, през 1923 в Германия излязла една монография на композитора от Борис Шлецер, който, от позицията на посветен роднина и сподвижник пише следното: „Скрябин беше мистик, и мистикът в него предопределяше мислителя и художника“.

Ненов може съзнателно да си е слагал прегради за такава музика, но учениците му помнят че той „непрестанно“ е говорил за „трансцендентното“.¹¹⁰ Едно е сигурно: от собствения си идеал той никога не е пожелал да се откъсне. Ненов, както и Скрябин, са признавали само крайното творческо напрежение за единствено *истински* акт на творчество.

Но идеалът винаги се изплъзва, в крайна сметка грандиозната *Мистерия* на Скрябин се оказва мираж, смъртта е попречила и на Бузони да завърши музикалния символ на недостижимото Прекрасно в *Доктор Фауст*. А музиката на Ненов е като недовършен проект на българското модерно. Неговото продължение е предполагало краен творчески максимализъм. Лазар Николов го имаше и той най-непреклонно продължи по същия път. Логично е – особено погледнато в светлината на модернистката естетика – че неговият резултат се оказва съвсем друга музика.

¹⁰⁹ de Kort, O. *Skrjabin in Nederland: een moeizame verkenningstocht door een vuurzee van kritiek*. <https://olgadekort.files.wordpress.com/2015/10/o-dekort-skrjabinin nederland.pdf>.

¹¹⁰ Николов, Л. „Ненов непрестанно говореше за ...“, с. 127.

Гл. ас. д-р Полина Антонова

Институт за изследване на изкуствата – БАН

АКЦЕНТИ ОТ СЛОВЕСНИЯ АРХИВ НА ДИМИТЪР НЕНОВ (1901 – 1953)

В словесната документалност от автобиографичен характер, съхранена в личния архив на Димитър Ненов (ФДН 216)¹ спадат и списъците (на български и немски език), в които композиторият аотира и подрежда музикалното си творчество². В почти всички водещ е хронологичният принцип, т.е. времето на създаване на творбите. Изключение прави жанровия списък за Радио София от 1947, изготвен по молба на Димитър Сагаев³.

Към хронологичните спадат и опусните творчески списъци на Д. Ненов. Познатите са два, и са непълни. Първият датира от 1933 и е правен за *Илюстриран музикален речник*⁴.

¹ ФДН 216 се съхранява в НА на БАН.

² ФДН 216, а.е.330, 331.

³ Оригиналят на този документ е собственост на Д. Сагаев и от него във фонда е налично копие. Той е и в основата на жанровата класификационна структура на нотните ръкописи във фонда: **Антонова, П.** *Архивът на Димитър Ненов: интерпретации, систематизации, анализи*. Дисертация. ИИИЗк, С., 2015, с. 254.

⁴ **Камбуров, И.** *Илюстриран музикален речник*. С., изд. Хемус, 1933, с. 460. Във връзка с издаването на речника и включването на Д. Ненов в него, във фонда е запазен документ с автобиографични сведения.

(Пример № 1)

- оп. 1 – „Фантазия” за пиано и оркестър
 оп. 2 – Соната за цигулка и пиано *cis moll* (1921)
 оп. 3 – Соната за пиано *es moll* (1921)
 оп. 4 – Симфония №1 – *cis moll* за голям оркестър (1922), (първо изпълнение в София 1928)
 оп. 5 – Балада за голям оркестър (1924)
 оп. 6 – Четири скици за голям оркестър (1924), (първо изп. в София 1929)
 оп. 7 – Шест пиеси за пиано
 оп. 8 – Десет песни за висок глас
 оп. 9 – „Музика” за голям оркестър (1931)
 оп. 10 – Вариации за пиано *Fis dur*
 оп. 11 – Четири етюда за пиано
 оп. 12 – Две парафрази върху български народни песни (1931)
 оп. 13 – Концерт за пиано и оркестър (1932)

Без опусни номера: 6 прелюдии за пиано (1921); симфония № 2 (1922), симфония № 3 (1923); Двете симфонии подлежат на окончателна преработка – за да получат опусен номер.

Този списък съдържа произведенията до 1932. Шест години по-късно, в писмото си до К. Зидаров от 1938, Ненов отбелязва: „...Напоследък правех един точен списък на опусите си, но за жалост не го притежавам в момента. У Камбуров има един (в речника), но сега направих някои изменения, затова моля да не го използвате. Верни обаче са датите на отбелязаните композиции...⁵. Думите на композитора са документално подкрепени с един българоезичен опусен списък от 1938⁶. Той не е датиран, но съдържанието му и цитираното писмо до Зидаров показват, че годината на създаване е 1938.

⁵ Ненов, Д. Автобиографичен материал. До Константин Зидаров. Самоков, 26. VIII. 1938. – В: Николов, Л. (съст.) Димитър Ненов. Спомени и материали. С., 1969, с. 126.

⁶ Антонова, П. Архивът на Димитър Ненов..., с. 42.

(Пример № 2)

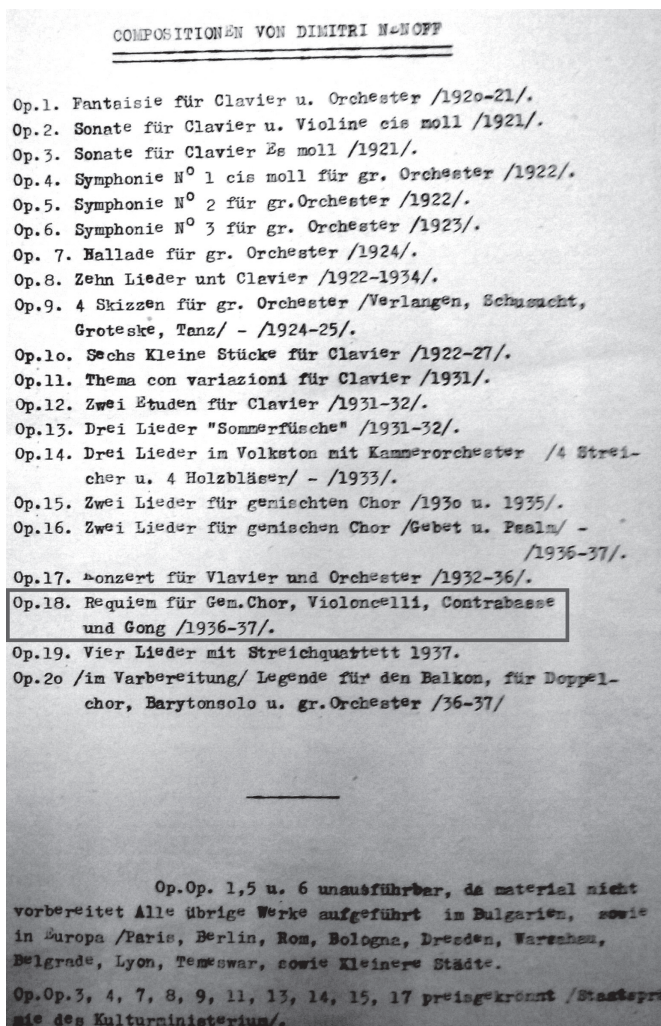


КОМПОЗИЦИИ ОТЪ ДИМИТЪР НЕНОВЪ

- оп. 1 Фантазия за пиано и оркестър, неизпълнена /Дрезденъ 1920-21/.
- оп. 2 Соната за цигулка и пиано въ до диезъ миньоръ /Дрезденъ 1921/. Изпълнена за първи път 1936 г. Радио-София.
- оп. 3 Соната за пиано въ ми бемолъ миньоръ /Дрезденъ 1921/. Изпълнена за първи път въ Дрезденъ 1923 г. Следъ това Дрезденъ и Темешваръ /1926 г./, Берлинъ /Радио - 1927 г./, София и Варна /1929 г./, Римъ /1931/, Варшава /Радио - 1931/, София /1932/, Пловдивъ /1934/, Шуменъ /1936/.
- оп. 4 Симфония № 1 въ до диезъ миньоръ /Дрезденъ 1922 г./, Изпълнена за първи път въ София 1928 г. подъ диригентството на автора. Следъ това въ Перникъ 1936 г.
- оп. 5 Симфония № 2 въ до диезъ миньоръ /Дрезденъ 1922 г./, Изпълнена.
- оп. 6 Симфония въ една част /Дрезденъ 1923/. Изпълнена.
- оп. 7 Десетъ пѣсни за пиано:
1. Есень /Светослав Минковъ/ - /Дрезденъ 1921./.
 2. Les yeux de Berthes (Charles Bodelaire) - /Дрезденъ 1922/.
 3. La mort des amants (Charles Bodelaire) - /Дрезденъ 1922/.
 4. Угасна слънце /Пет Яворовъ/ - /София 1923/.
 5. Пѣсень /Дора Габе/ - /София 1929/.
 6. Смъртъ /Димчо Дебеляновъ/ - София 1929-1930/.
 7. Цвѣтарка /Владимиръ Русалиевъ/ - София 1930/.
 8. Святата /Вагряна/ - /София 1930/.
 9. Вѣчната /Вагряна/ - /Закопане 1931/.
 10. Вечерня /Николай Липиевъ/ - /София 1934/.
- оп. 8 Шестъ малки пиеси за пиано:
1. Прелюдъ /Дрезденъ 1925/.
 2. Анданте / " 1922/.
 3. Ларго / " 1924/.
 4. Ноктърно /Дрезденъ 1925/.
 5. Квази Марча /Дрезденъ 1927/.
 6. Гротеска /Дрезденъ 1924-25/.
- Първо изпълнение въ Темешваръ /1926/ и после София /1929/.
- оп. 9 Балада за голѣмъ оркестъръ /Дрезденъ 1924/.
- Първо изпълнение въ София 1933 г. подъ диригентството на автора

Към този документ трябва да се прибави и още един, малко по-късен опусен списък на немски език, непознат до този момент⁷. Най-вероятният период за неговото създаване са годините между 1938 – 1940. В него прави впечатление произведението под оп. 18 – *Requiem за смесен хор, виолончели, контрабаси и гонг* (1936 – 1937).

(Пример № 3)




⁷ФДН, а.е. 331.

Същото заглавие **Реквием за смесен хор**, присъства и в българския опусен списък, коментиран по-горе. С тази разлика, че в него произведението е в графа *в приготвление*, т.е. в скици. Това е и показател за датировката на документа.

(Пример № 4)

1a



оп. 10 Четири скици за голъб оркестъръ.

1. Въведение /Дрезденъ 1925/.
2. Копнежъ /Дрезденъ 1924-25/.
3. Гротеска /Дрезденъ 1924-25/.
4. Танци /Дрезденъ 1925/.

Първо изпълнение въ София/1929/ подъ диригентството на Сама Поповъ. Следъ това въ Варна /1929/, Римъ /Радио 1931/, Варшава /Радио 1931/, София /1931/, и тритъ подъ диригентството на автора, Парижъ /1935/ диригентъ Боянъ Икономовъ, София /1935/, диригентъ М.И.Златинъ, Лионъ /1936/, дир. Боянъ Икономовъ, София /1936/, дир. Цанко Цанковъ, Перникъ /1937/, дир. Л.Пиперовъ.

оп. 11 Тема съ вариации за пиано /Закопане София 19 1931/. Първо изпълнение въ София/1932/. Следъ това: Болония /1932/, Плъвненъ /1932/, Бургасъ /1933/, Пловдивъ /1933-34/, София /1933/, Симеоново /1933/, Шуменъ /1935/, Вълградъ /Радио 1937/.

оп. 12 Цикълъ пѣсни "На Дача" /Е.Вагряна/.

I - /София 1932/, II - /Закопане-София 1931-1932/, III - /Закопане 1931/.

оп. 13. Два етюда за пиано:

1. С дир /Закопане 1931/. Първо изпълнение въ София /1933/, следъ това почти на всѣки концертъ.
2. Квартъ /София 1932/.

оп. 14 Три пѣсни съ камеренъ оркестъръ въ народенъ духъ /1933/.

1. Година /Дора Габе/.
2. Двадци момко /Ивирилъ Христовъ/.
3. Македонска пѣсенъ /Магда Петкова/.

оп. 15 Две пѣсни за хоръ:

1. Святата /Вагряна/ - София 1930 - за млади и смѣсенъ хоръ.
2. Македонска пѣсенъ /Магда Минева/ - София 1935 за двоенъ хоръ съ пиано.

оп. 16 Молитва за двоенъ хоръ съ напепа.

оп. 17 Концертъ за пиано и оркестъръ /София и Самановъ 1932-36/. Първо изпълнение въ Вълградъ 1937 г.

Опусъ 1,5, и 6 се нуждаятъ отъ преработка и инструментирание. Опусъ 7 № 4,6,8, и 9 и оп. 14 № 1,2 и 3 инструментирани. Първо изпълнение на оп. 7 № 8 и оп.14 № 3 въ Перникъ 1937 г.

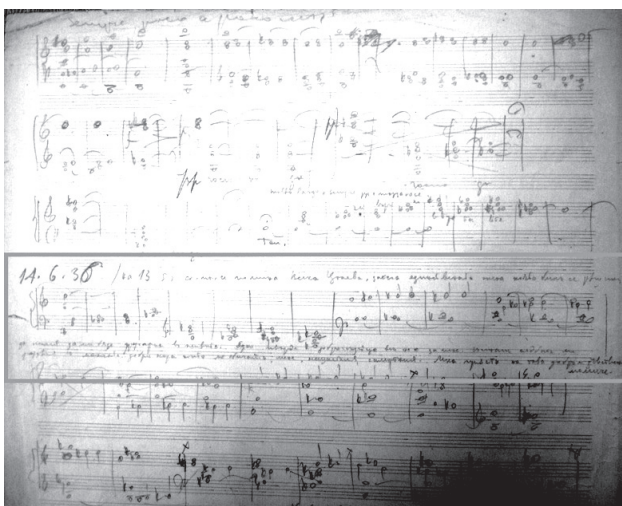
Въ приготвления /до края на 37/ "Легендата за Балкана" отъ Пенчо Славейковъ за оркестъръ, двоенъ хоръ и соло баритонъ, солови пѣсни, **реквиемъ за смѣсенъ хоръ.**

В края на немския списък Ненов е добавил: „*Op. 1, 5 и 6 са недостъпни, защото материалът е непълен. Всички останали произведения са изпълнявани в България, както и в Европа (Париж, Берлин, Рим, Болоня, Дрезден, Варшава, Белград, Лион, Тимишоара, както и в по-малки градчета)*”. (от нем., превод П. А.): (вж. Пример № 3).

Съдейки от написаното, *Реквием* оп. 18 вече не е в *приготовление* (както е отбелязано в по-ранния българския списък), а е завършено произведение, което е и изпълнявано.

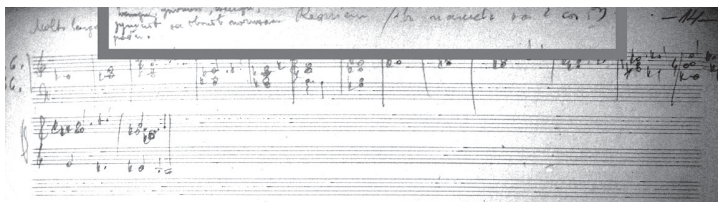
Според скиците във фонда конкретният повод за написването на това произведение е смъртта на една жена – Веска Цонева. Непосредствено преди наброските за Реквиема, Ненов пише и *Молитва*, която също е за смесен хор. Нейните скици разкриват няколко кратки интимно-изповедални думи: „*14. 06. 1936 / на 13. 5 ч. сл. пл. се помина Веска Цонева, засега единствената жена, която бих се решил да поканя да ми бъде другарка в живота. Едно твърде добро сърце вече не е за мене. Винаги съдбата ме отделя с малкото добри хора, които ме обичат мене, нещастния, самотния. Лека пръст на това добро и девствено момиче*”.

(Пример № 5)



Непосредствено след това се намира и Реквиемът. В заглавието е написано: *в памет на Веска Цонева*, като името е маркирано със стенографски знаци. А текстът, който Ненов е написал към Реквиема, е: „Упокой, Господи, душите на твоите починали раби.”

(Пример № 6)



Молитва е песен за смесен хор и за нея в нотния масив са запазени скици и партитура⁸. Така че, от тази гледна точка няма никакво съмнение относно съдбата на произведението. В опусния списък *Молитва* е под оп. 16.

Различна е ситуацията около *Реквиема за смесен хор, виолончели, контрабаси и гонг*. Във фонда единственият запазен нотен материал за произведението съдържа петнадесет непълни такта. (Пример № 6)

Този материал трудно може да бъде определен като скица. Това е по-скоро идея, която не е претърпяла развитие. Изложени така, нещата изглеждат ясни.

Но ако към тази идея се добави информацията от коментиранияте по-горе два опусни списъка на немски и български език, то проблематиката става трудна за разрешаване и уточняване.

Каква е съдбата на *Реквием за смесен хор, виолончели, контрабаси и гонг* (1936 – 1937) е въпрос, който на този етап ще бъде отнесен към *жанра на мистификациите*, които фонда разкрива, и които очакват своя отговор или изясняване...⁹ Това произведение не се споменава никъде другаде в по-късните творчески списъци от композитора. То сякаш *потъва*...

⁸ ФДН, а.е. 205, а.е. 257.

⁹ Антонова, П. *Архивът на Димитър Ненов...*, с. 128 – 145.

Дали Димитър Ненов се отказва от него, както прави с ранните си произведения и Втора и Трета дрезденски симфонии? Въпреки това във фонда е запазено голямо количество нотен материал за тях. Но дори и да е така, къде са скиците и/или ръкописът и какви са били съображенията му да не аотира повече това произведение? Дали материалът е изгубен? И защо *оцелява* само *Молитва*? Дали и Реквиемът е споделил съдбата на Педагогията за пиано, партитурата на *Коледа*, записите в Радио София...

Тази противоречива документална информация разкрива въпроси и разнопосочни тълкувания.

Впрочем, *Фантазия за пиано и оркестър* (1920 – 1921), която няма завършена оригинална партитура, а само скици, неизменно присъства в творческите списъците на композитора. (*Примери №1, 2, 3*) Запазеният нотен материал във фонда не е озаглавен¹⁰. Произведението бе идентифицирано чрез анализ на скиците и няколко покъсни недовършени партитури. Разликите в оркестрацията на различните партитури показват, че Ненов неведнъж се обръща към това произведение през годините.

Идентична е и ситуацията с двете дрезденски симфонии. От Втората е запазен пълен дирекцион и недовършена партитура¹¹, а от Трета *Поема* или *Симфония* е запазена партитура¹².

Така, че от тази гледна точка нотната документалност във фонда потвърждава точността на информацията в немския списък и разсейва съмненията, които подобни противоречия биха могли да предизвикват относно достоверността.

Как в тази ситуация *Реквием за смесен хор, виолончели, контрабаси и гонг* да се прибави към останалите произведения на Д. Ненов и дали изобщо това да се прави, при положение, че няма нотен материал, който да удостовери съществуването на творбата?!

Подобна е и съдбата на *Четвърти етюд* за пиано,

¹⁰ ФДН, а.е. 182.

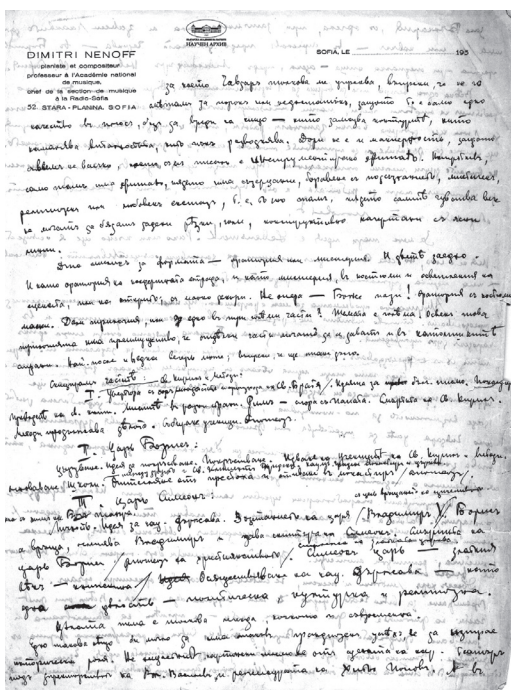
¹¹ ФДН, а.е. 188.

¹² ФДН, а.е. 189.

който също бе идентифициран по скици. За него във фонда има запазен непълен оригинален ръкопис¹³. Скиците и ръкописът удостоверяват неговото съществуване, но Ненов отбелязва само два етюда за пиано в творческите си списъци, които са много добре известни и са навлезли в клавирния репертоар. Само при Камбуров пише, че има четири етюда за пиано, под оп. 11. (Пример № 1). Документалността отново е противоречива.

Религиозната си музика Ненов споменава отново и в писмо, непознато до този момент, до своята близка приятелка, писателката Фани Попова-Мутафова. От него е съхранен фрагмент, в който композиторът излага монументалната си идея за оратория – мистерия или неосъществената първа българска оратория.

(Примери № 7 и Пример № 7 А):



¹³ ФДН, а.е.177, а.е. 249.

чувства вече не могат да бъдат дадени резки, голи, конструктивно начертани с ясни линии.

Даже мислих за формата – оратория или мистерия. И двете заедно. И като оратория на концертната естрада, и като мистерия, в костюми и осветление на сцената или на открито; с малко декори. Не опера – Боже опази! Оратория с костюми и маски. Дали трилогия, или едно в три големи части? Темата е голяма. Освен това трилогията има преимущество, че отделни части могат да се дават и в католическите страни. Най-после и в една вече може; въпреки, че ще стане дълго.

Скицирам частите: I. „Св. Кирил и Методий“: увертюра с хор /младостта и произхода на Св. Братя/. Идеята за българското писмо. (не се чете)...преводите на светите книги. Мислите в разни страни. Рим – спора с папата. Смъртта на св. Кирил. Методий продължава делото. Събиране ученици. Апотеоз.

II. Цар Борис: Царуване. Идея за национална държава. Възстанието на царя (Владимир V). Борис се връща, ослепява Владимир и дава скиптър на Симеон. Смъртта на цар Борис (апотеоз на християнството). Строежа на златната църква. Симеон цар – златния век – книжнина. Осъществяване на национална държава – като една цялост – политическа, културна и религиозна.

Цялата тема е толкова легенда, колкото и съвременна.

Едно такова нещо би могло да има такъв грандиозен успех, че да изиграе историческа роля. Не нещастните картонени шлемове от сцената на Народния театър под директорството на Вл. Василев и режисурата на Хитьо Попов. А в зала „България“, с органа, при запълнена зала и завеси (каквито залата има); или навън – в Преслата пред златната черква – в Борисовата градина при специална ниша – сцена, пред Александър Невски или Св. София.

Всяка една вечер мога да свърша за една година максимум. Дори по-скоро. Дори ако работя на отделни части, малки откъслечи мога да направя и сега. Най-късно до 1 юли ще довърша всички започнати работи, така

че през лятната ваканция ще може да работите и да пригответе толкова текст, че да започна вече композирането. Не вземайте други тежки ангажименти. При тази идея още в началото можем да изкопчим пари за работата и от Просветата, и от военните, и от общината, и от поповете.

За мене тази идея е Lebenswerk (нем. делото на живота). Рано или късно ще я осъществя. Тя не е нова, но сега вече е сгоден момент за започване осъществяването. Най-главното – има идейна, държавническа и народностна база.

Музикално проблемата за мен е разрешена. Ще имам само технически пречки за преодоляване. Стилото пътят ми е разчистен с всички досегашни мои религиозни (подчертано П. А.) и в народния дух произведения. Особено Легендата за Балкана, където онази епоха един път съм я пресъздавал. Смятам се абсолютно добре подготвен за задачата си. Дори и материално. След като тази година някак си изплували вече над задълженията си, идущата година ще мога да си създам вече известни по-големи удобства, което ще даде възможност за по-интензивна, по-съсредоточена и по-задълбочена работа.

И ако Чавдар успее да издейства от Филов (Богдан Филов, бел. П. А.) средства да оправя здравето си, това значи, че цялата трилогия ще може да бъде написана за една година, като същевременно се подготви нейното изнасяне.

Ще използвам старобългарски черковни напеви, главно от Йоан Кукузел (българин). Работата не с лайт-мотиви, а с главни теми (цялостно дадени). Главни елементи – чисто религиозен, разказвателно легендарен, светски битови, епическа мистика, религиозни апотеози. Драматични елементи без оперен стил. По възможност al fresco стил.

Двоен хор (мъжки и женски, не смесен), солисти, оркестър, орган. Времетраене за всяка част средно 2 часа музика без пауза. Всяка от трите части на трилогията в три по-малки части – за промени на обстановката и

запазване на триделната форма. Без речитативи, смяна на разказвателната форма с действие. Външен блясък без накръняване религиозно мистичната идея. Език ако не старобългарски, то в стила на авторите от него време (Йоан Кукузел, Черноризец Храбър, Епископ Константин и ... (не се чете)¹⁵.

Тук прави впечатление начинът, по който композиторът отбелязва *религиозната* си музика – очевидно, не става въпрос само за едно религиозно произведение.

От гледна точка на документалността, в нотния фонд запазените религиозни произведения с литургичен текст са *Иже херувими*, *Отче наш*¹⁶, *Доколе Господи*¹⁷ и трите песнопения за смесен хор. Датират от 1918 и 1919, от най-ранния творчески период на композитора, периодът, в който е повлиян от „...пеенето в черковните хорове...“¹⁸.

За определението на *Молитва* и *Реквием* като религиозна музика е необходимо едно уточнение. Текстът и в двете произведения не е литургичен, а свободен, но с религиозен характер. Тази характеристика причислява двете хорови произведения към т.нар. духовни песни. Те са с религиозен характер, но текстът не е литургичен.

И тук отново излиза на преден план въпросът, провокиран от изложената проблематика и начина, по който Ненов отбелязва религиозната си музика – какво се е случило с Реквиема? А и дали не е имало и други религиозни произведения ?!

Тези и други подобни сложни за разрешение въпроси, които съдържанието на нотния и словесния архив на Ненов разкриват, могат да получат на този етап само хипотетични отговори или тълкувания единствено в сферата на вероятностите.

¹⁵ ФДН, а.е. 847

¹⁶ ФДН, а.е. 328

¹⁷ ФДН, а.е. 329

¹⁸ **Ненов, Д.** *Автобиографичен материал. До д-р Науман.* – В: **Николов, Л.** (съст.) *Димитър Ненов...*, с. 115.

Проф. д-р Ромео Смилков

АМТИИ – Пловдив

ЧЕТИРИ ПИЕСИ ЗА ПИАНО ОТ „ДРЕЗДЕНСКИЯ ПЕРИОД“ НА ДИМИТЪР НЕНОВ

През 1920 година Димитър Ненов завършва с отличие Първа мъжка гимназия, със зряла представа за своето музикално бъдеще. Той настоява пред родителите си да бъде изпратен да учи музика във Виена, но след тяхното категорично несъгласие решава да се вслуша в съвета им да следва архитектура в Дрезден. Ето как Ненов коментира това свое решение: *Архитектурата избрах пред другите, ръководен от моя инстинкт, че повече от всички други образования ще ми позволи да работя музика, а като творчество ще ми помогне да развихря силите си за постигане на своите идеали за „свободно творчество“, а същевременно ще задоволява моите творчески амбиции*¹. С отправянето за Дрезден през септември 1920 приключват юношеските му години и започва т.нар. „Дрезденски период“ в живота и творчеството на Димитър Ненов.

В архива на композитора² са съхранени от тези ранни творчески години (1914 – 1920) редица чернови и ескизи на клавирни творби: *Юношеска соната*, оп. 2, № 2 (про-

¹ Вж. **Николов, Л.** (Съст.). *Димитър Ненов. Спомени и материали*. С., Наука и изкуство, 1969, с. 124.

² НА БАН Ф. 216 „Димитър Стефанов Ненов“. Вж. и **Антонова, П.** *Архивът на Димитър Ненов: систематизации, интерпретации, анализи*. Дисертационен труд за присъждане на образователна и научна степен „доктор“. С., ИИИЗк БАН, 2015. В глава IV на дисертационния труд, както и в автореферата, е публикуван „Опис на документи от творческа дейност“, направен от авторката.

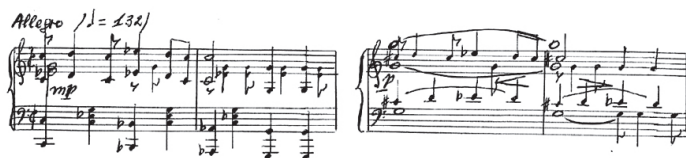
летта на 1915) – до мажор, в четири части; *две емпротюта* от 1917/1918 – в ла бемол мажор и във фа диез мажор; *Алегро* от *Концерт за пиано и оркестър*, оп. 23, ми минор (1918); *две ронда*, оп. 3, № 1 и 2 (1914); *Рондо*, оп. 8, № 1 (1916) в ми бемол мажор; *Ноктюрно*, оп. 7, № 2 (1916); *три миниатюри* (април, 1916), две от които са в до диез мажор, а третата в ми мажор, *Пиеса № 17/Етюд* (1916).

Сред тях се откроява **Рондо за пиано, до минор**. Вероятно идеята и първоначалният вариант на творбата се отнасят също към ранните творчески години – около 1916.

Примери 1 и 2

Рефрен

Епизод В



Съчинението е все още неиздадено и освен записа, осъществен от *Христо Илиев*³, е без активно присъствие в репертоара на българските пианисти. Изпълних за пръв път пиесата в рамките на рецитал в *Нощ на музеите*, ГХГ Стара Загора, септември 2015, а после в концерт в залата на АМТИИ – Пловдив, през октомври с. г. Запис на творбата е реализиран за фирма *Арко* през март 2016 в зала *Фаццоли* в Сасиле, Италия.

Прави впечатление добрият препис на творбата, което е в известен контраст с бързия и дребен авторски почерк, характерен за други пиеси от ранните години. Тези пиеси понякога са с недоуточнени музикално-текстови детайли, неясни добавки и поправки. Рондо в до минор явно е редактирано старателно, за да достигне до нас в един добър и представителен вид. На една от страниците на подготвителни скици към творбата има датировка

³ Пианистът Хр. Илиев прави запис на 11 клавирни творби от Д. Ненов за *Балкантон*, ВКА 10754 и ВКА 10755, 1982.

2– 9.04.1922. В архива е съхранено заедно с нотните скици от друго рондо – Рондо в си минор, което е останало недовършено, но пък е с отбелязана година на започването му – 1922. И двете ронда имат обозначения на немски език, което показва, че са писани в началото на „Дрезденския период“ на композитора. Явно успехът със създаване на Рондо в до минор инспирира младия Ненов да тръгне към втори композиторски опит в жанра на крупното клавирно рондо. А може би и към нещо по-мощно.

В някои свои хронографи композиторът дава информация за клавирен цикъл **Четири пиеси за пиано**, за които записва, че са създадени в периода 1923 – 1924 година⁴. Но къде са всъщност пиесите от тази поредица?

До нас достигат две завършени творби, вероятно от този клавирен цикъл: **Рондо** в до минор и **Медитация** за пиано. Клавирното Рондо в до минор е завършено и записано, както посочих, около 1922 година. Другата пиеса **Медитация** е композирана през 1923/1924.

Пример 3

Медитация / Meditation

Спокойно
(Tranquillo)

Димитър НЕНОВ
Dimitar NENOV

tr

Ped. * Ped.

Съчинението **Медитация** е издадено през 2001 от издателство **Добрев**. Клавирният педагог Пенка Добрева – дъщеря на издателя Божидар Добрев, открива пиесата сред страници на песни за глас и пиано от Димитър Не-

⁴ **Ненов, Д.** Въпросник в „Съюз на композиторите, музиколозите и концертиращите артисти в България. Въпросник (за членовете на съюза)“ (1949). Ръкопис. НА БАН фонд 216 „Димитър Ненов“. Четири пиеси за пиано (Дрезден, 1923 – 24) – № 9 в раздел „Подредени композиции след 1920 г. Пак там.

нов⁵. До началото на ХХІ век творбата е неизвестна за изследователи на клавирното творчество на композитора. *Медитация* за пиано след своето издаване е вече известна и се изпълнява особено от младите музиканти.

Другото *Рондо* в си минор, както посочих, е незавършено, а на нотния материал е отбелязана като година на творческата работа 1922. Според мен тази недовършена клавирна пиеса може да е част от замисъл на Димитър Ненов за клавирен цикъл от няколко пиеси. Тя също не се споменава при коментар на творбите на Ненов от „Дрезденския период“.

В архива на композитора има и страници от интригуващо нас, пианистите, клавирно съчинение. В първите тактове на тази пиеса откриваме идея за позната жанрова пиеса. Нотният материал явно е записан в 20-те години, т.е. в годините от „Дрезденския период“. В скиците е нотирана идея, която години по-късно блестящо е реализирана в *Танц за пиано*, датиран от автора 1941. Този праобраз на клавирния танц е с темпово означение на италиански Presto и в друга тоналност. Явно концепцията за виртуозна клавирна творба е дълго обмисляна в творческото съзнание на композитора (така, както е и с други негови съчинения) и реализирана в самото начало на 40-те години, като Ненов три пъти променя заглавието ѝ – *Хоро*, *Тракийски танц*, *Танц*.

Според мен в създаването на **Рондо за пиано** (до минор) и **Медитация за пиано** личи творческа линия към изграждане на цикъл от няколко, вероятно четири клавирни пиеси. Ако към тях прибавим и двете незавършени съчинения – **Рондо** (си минор) и праобраза на **Танц за пиано**, се очертава поредица, която можем да идентифицираме като **Четири пиеси за пиано**. Поредица, към създаването на която се стреми композиторът Димитър Ненов в годините си на обучение в Дрезден в периода след 1922 година. И която достига до нас, но вече в познаването ни на отделни клавирни пиеси от композитора, за които говоря.

⁵ Информацията е споделена пред мен от г-жа Пенка Добрева.

Сред тях още в *Рондо за пиано* (до минор) може да анализираме необяснимо за един млад творец постижение. С пристигането си в Дрезден – един от немските градове с интензивен естетически живот, и чрез своята вродена зрялост и творческа интуиция младият Димитър Ненов се стреми да композира „една абсолютна музика, и то в големите ѝ форми”⁶.

Създаване на сравнително крупното клавирно Рондо в до минор е както своеобразен творчески мост между ранните години (1914/1920) и яркия „Дрезденски период“, така и елемент от проектиране на линия на клавирна поредица. Елемент от тази поредица според мен е и изразителната **Медитация**. Личи творческа идея за изграждане на четириелементен клавирен цикъл, в който авторът да проектира своя стремеж за композиране на музика на любимия си инструмент – пианото. Идея, реализирана със създаването на шестте пиеси от крупната, 25-минутна **Кино сюита** (1924/1925).

⁶ Вж. **Николов**, Л. Цит съч., с. 115.

Божидар Добрев

ЕНИГМАТА „ХЕРАКЛИТ НЕСТОРОВ“ В РАМКАТА НА БЪЛГАРСКАТА МУЗИКА ПРЕЗ 20 – 30-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК

Опитът да се скицира някакъв портрет на Хераклит Несторов е и едно предизвикателство, защото той принадлежи към композиторите, чиито житейски и творчески пътища протичат в чужбина, но по своему се вписват в започналото през 20-те – 30-те години навлизане на новата българска музикална култура и нейното композиторско творчество в европейските пространства. Но по-късно, подобно на други композитори с неговата житейска и творческа съдба, не е включен в общата интерпретационна схема на личностите и явленията от това време и продължава да изглежда като екзотичен и самотен отзвук на някакъв неизживян „импресионизъм“ в българската музика. Днес, връщайки се назад към картината на неговото време, присъствието му там може да се разглежда в два плана:

Първият е свързан с неговата личност и житие, за които твърде малко се е знаело, но това е само една от причините за липсата на по-задълбочен изследователски интерес. Издирването на непознати досега данни от различни източници у нас и в чужбина, ме подтикнаха към опит за портрет в повече детайли, в който обаче „белите петна“ остават и с това енигмата „Хераклит Несторов“ продължава да интригува и днес¹.

¹ Вж. **Добрев, Б.** *Енигмата Хераклит Несторов*. – В: сб. Страници от миналото на българската музикална култура, ч. I. С., 2016, с. 119 – 155.

Вторият план насочва към присъствието на Х. Несторов в българската музика. Какво място трябва да му се отреди в нея? Какво го свързва с останалите композитори и къде да се вмести в общата картина през този период? В краткото, но динамично развитие на новата национална музикална култура (от 1878 насам) много българи (певци, инструменталисти, диригенти) се установяват да живеят и работят навън, оформяйки още от началото на ХХ в. едно несрещано в такива мащаби в другите страни и култури явление – „миграция на музиканти“. То протича без прекъсване, с различна интензивност и се утвърждава като една от специфичните реалности на нашата музикална култура с всички положителни и отрицателни последици за бъдещето ѝ, но нейните представители все още са извън ползрението на музикално-историческата наука. Така тя се оказва пред една аномалия, при която навън, от чуждите, на тези музиканти е отредена някаква духовна връзка с България чрез постиженията им, а у нас те са неизвестни. Така разширената география на българската музикална култура чака своето преоткриване.

Вместването на Х. Несторов в пъстрата картина на българската професионална музика от първата половина на ХХ в. поставя проблеми, свързани най-напред с общата схема, върху която тя се е историзирала досега у нас. Той не е роден в България и привидно е далеч от ежедневието на нейния духовен живот и проблемите, които са доминирали там. Но в началото на 20-те години, заедно с Панчо Владигеров са първите, които дръзват да представят нейната музикална култура чрез собственото творчество на концерт на Виенските филхармоници на 23 април 1921². Показаният там професионализъм и естетика далеч са надхвърляли нивото на композиторите вътре в страната, където фолклорът все още се е ползвал в „наро-

² *Novitäten – Konzert* на Виенските филхармоници в Musikverein Saal – Виена, дирижиран от Х. Несторов. В програмата са включени *Симфонична легенда* оп. 8 за тенор соло и оркестър и *Три оркестрови пиеси* из оп. 9 от П. Владигеров и симфоничната поема *Един летен ден* от Х. Несторов.

ден дух“ и като единствена еманация на националното. В рецензиите след концерта двамата млади автори са оценени като „музикални интернационалисти“, амбицирани да оставят зад себе си „Старата България“ и да завладяват музикално Новата Европа и с пожеланието да бъдат скромни и един ден да сполучат да свържат родното с универсалното³. Х. Несторов приема тези оценки за своята музика като български композитор, без да прави опит и по-късно да се разграничава от общата реална картина на техните търсения, въпреки възможността да се идентифицира като представител на някое от стилистичните направления на немската или австрийската композиторски школи по това време.

Днес е трудно да се открият мотивите, които са задържали Х. Несторов в българската музика, връзката с която е била повече външна. Той остава чужд на новите явления в европейската музика и това го сближава с П. Владигеров, който също съзнателно се дистанцира от тях. В средата на 20-те години П. Владигеров еволюира към фолклорната идиоматика и чрез колоритния си оркестров език и хармонично мислене повлиява необратимо върху композиторите от неговото поколение вътре в страната. Х. Несторов остава чужд на идеята за „фолклорното“ като основополагащ градивен материал за творчество, но заедно с П. Владигеров и други автори (В. Бобчевски, Д. Ненов, П. Стайнов) полага усилия за представянето на професионалната българска музика в различни европейски музикални центрове – Виена, Рим, Варшава. Малко по-късно, в 1936 Марин Големинов ще обобщи проникновено тази пъстра картина на композиторското творчество: *Нашето лично музикално творчество възникна и се разви под знака на раздвоението. Универсалното и националното, емоционалното и разсъдъчното, придобитото и унаследеното бяха елементите на онова вътрешно противоречие, което характеризира първите творчески прояви в областта на нашата художествена*

³ Цит. по рецензия на J. W. във в. *Musikalische Kurier*, Виена, 6 май 1921.

музика. Тя не позна еволюция в своето чисто техническо оформяне⁴.

Оценките за творбите на Х. Несторов и П. Владигеров на концерта във Виена през 1921 са всъщност първите оценки изобщо за българското композиторско творчество, макар и само върху три представени там творби. Значително по-широка е била базата за обобщения на Фестивала на българската музика в Прага (23 – 25 март 1928), където Х. Несторов се вмести сред общо 14-те композитори и 24 техни творби. Според преценката на Алоис Хаба, неговите клавирни *Епизоди* са под *шрекеровско влияние* (на Франц Шрекер), а другите представители на една нова генерация (Андрей Стоянов, Цанко Цанков и Васил Божинов) *все още говорят на чужди музикални езици*⁵.

Повлиян от А. Хаба, но във възторжено-утвърдителен тон е опитът на Иван Камбуров и у нас да обобщи показаното на фестивала, според когото Х. Несторов и П. Владигеров са „неизвестни в Родината си“, но безспорните открояващи се фигури. В задълбочено-критичен тон и А. П. Берсенев оценява Х. Несторов на фона на състоянието на българската музика и общите тенденции в нейното развитие, разглеждайки го като представител на друга линия за лично творчество, която все още е чужда на потребностите и възприемателния потенциал на оформящата се по европейски образец и вкус публика у нас.

През 20 – 30-те години Х. Несторов привлича вниманието и у нас с много статии или по-подробни бележки за него в рецензии от Иван Камбуров, Димитър Ив. Шишманов, Илия Арнаудов, Йосиф Чешмеджиев, Ювентус, F. Roux, Ервин Байницки, И. М... В тях навсякъде доминира симпатията към успехите на „един български творец“ в чужбина. Някои от авторите описват и детайли около житейския му път и информация за нови творби, която са могли да получат единствено от него и това също под-

⁴ Цит. по Големинов, М. *Нашата художествена музика*. – В: сп. Родна песен, год. VII, кн. V, 1936, с. 1.

⁵ Цит. Хаба, А. *Мнение* (превод). – Във в. *Музикален живот*, бр. 4, април 1928, с. 24.

сказва връзките му с България. Но по-късно композиторът е забравен и едва от началото на 80-те години започва да се напомня за него чрез изпълнения на две от оцелелите негови творби – *Поема – Ноктюрно* и *Епизоди*.

Опитът за нов поглед днес към 20 – 30-те години на ХХ в. налага да се отчитат някои важни особености в развитието на Третата българска държава и нейната култура. През изминалите 139 години тя преминава през три различни социално-политически системи, характерно за които е драстичното прекъсване на развитието и опити за радикални промени и налагане на нови схеми за историческо мислене. Това оказва необратимо влияние и върху културната ориентация и ново идентифициране според наложения политически модел. Тези резки промени са се вместили даже в рамките на един човешки живот и скъсването със старото и настройването към новото е протичало екстремно бързо, а липсата на време за осмислянето им е налагала поредното принудително приспособяване чрез подмяна на общовалидните дотогава стойности на предишната система.

Поради отсъствието на традиции за историзиране у нас, след периода на интензивното натрупване на артефакти (на личности, събития, постижения) в българската музикална култура до 40-те години, възниква нуждата от тяхното подреждане, за да се реконструира картината на това развитие и подготви за по-широки обобщения. Но след края на войната това се оказва невъзможно поради наложените отвън идеологизирани оценъчни норми на съветския модел за история, които обаче усърдно са били отстоявани от българските музикове. Създават се няколко фундаментални изследвания под формата на „История на българската музикална култура“ и в частност на композиторското творчество, в които българската музикантска диаспора е изолирана в общите схеми и остава исторически неидентифицирана. Това подсказва и важноста днес да се попълнят първите страници на тази виртуална листа с музикантите – композитори, певци и инструменталисти от първите 3 – 4 десетилетия на ХХ в., т.е. във време, в

което все още ясно може да се проследи вътрешното равновесие между новите естетически тежнения в чужбина и националната мотивация, както и раздвояването между търсенето на нови, по-широки пространства за изява чрез приемането на чуждия модел за творчество и убеждението да се служи на конкретните културни потребности вътре в страната през този период.

Житейският път на Х. Несторов е изпъстрен със загадки, които едва ли някога ще намерят някакво изясняване. Ще скицирам накратко жалоните в неговия житейски път, който е свързан с Франция и Швейцария (в началото), Австрия, Германия и за кратко време и с България:

Роден е в имението на аристократичната виенска фамилия фон Пакени в селището Мор сюр Лоан, край Париж в края на 1896, малко след като майката Елза напуска съпруга си Иван Несторов и България.

Единственото, което се знае за бащата Иван Несторов е от писма на Елза, в които го описва като *добър човек, но винаги е бил няколко стъпала под мен*, а така също и като *правителствен чиновник и шеф – инженер и дипломат*⁶. Но името му липсва в справките в Министерството на външните работи за служителите в чужбина от това време. И. Несторов умира, когато синът Хераклит е на 20 години и е трудно да се гадае за връзките между тях.

Значително по-интригуваща е съдбата на майката Елза – поетеса, която веднага след раждането на сина Хераклиус го оставя на родителите си, за да се отдаде на творчество. От 6-те години, които пребивава в България, отнася със себе си спомените за недоволството от семейния живот и смъртта на първото си дете Асен, чието име ползва за артистичния си псевдоним – Асениеф (Assenieff). Оставя над 20 литературни творби – романи, разкази, психо-филосовски есета и студии, в които доминира темата за любовта и се представя като модерно мислеща жена, очарователна и чувствена, но предизвикател-

⁶ Из *Дневник* на Елза Асениеф, цит по **Jua Jurek**, *Aufschrei (Elsa Assenieff)*. – Във: *Frauen in Leipzig*, Verlag für die Frau, Leipzig, 1999, с. 179.

но екстравагантна и дръзка в протеста си срещу насилието, подтискащите канони на обществото и униженията, които (според нея) е трябвало да понася. Някои изследователи я нареждат сред представителите на литературния експресионизъм и предшественик на ранния феминизъм. Загадка остава и връзката между майка и син, особено след 1922, когато тя болезнено преживява разрива в личния си живот със писателя– символист и скулптор Макс Клиндер и до края на живота си (1941) пребивава в психиатрична клиника и санаториум в Лайпциг (до 1926), в *Дом за нуждаещи се от грижи* в Колдиц, а от 1933 – в *Дом за възрастни с асоциално поведение, нежелаещи да работят* в Бройнсдорф (Фрейберг). Въпреки че живеещите в него не са били диагностицирани като психичноболни, някои изследователи смятат, че те са жертва на национал-социалистическата политика за евтаназия на „непълноценните“ хора.

Х. Несторов започва на 7 години да учи цигулка и музикална теория при проф. Едуард Фавр в консерваторията във Фрибург, Швейцария и рано заявява музикалния си талант. През 1911 семейството на майка му се установява във Виена, където учи във Виенската музикална академия само една година. Отстранен е поради предизвикателно композиран от него като учебно задание марш в 5/4 такт, вместо в обичайните 4/4. Взема частни уроци при Франц Щрекер, Емил-Жак Далкроз и Виктор Боскети и от показаното майсторство в най-ранната му запазена творба – симфоничната поема *Един летен ден* (1921), проличава, че дотогава е създал и други композиции.

Като български гражданин, Х. Несторов отбива военната си служба в България (1914 – 1919) в музикалната команда на *Лейбгвардейския на Негово Величество конен полк* с диригент Маестро Георги Атанасов. От това време е запознанството му с братя Владигерови, Саша Попов, Венедикт Бобчевски, Димитър Шишманов, Йосиф Чешмеджиев, Илия Арнаудов... С някои от тях по-късно поддържа тесни приятелски връзки.

Пребиваването на Х. Несторов в България оставя и

друга следа в живота му – запознанството и последвалата сватба с балерината Соня Георгиева. Повече информация около сложните взаимоотношения и краха в семейният им живот е оставил Любомир Сагаев в своя ръкопис, но тя се базира повече върху откъслечни лични спомени на близки на изтъкнатата балерина.

След военната служба в 1919 Х. Несторов се установява във Виена като музикант на „свободна практика“, в която обаче интересът към композирането е заемал широко място. Приблизително по това време се появяват поемата *Един летен ден* (1921), *Епизоди* за пиано, *Ноктюрно* за цигулка и пиано и оркестровата *Нощна поема*, които всъщност са и единствените запазени до днес негови творби. За кратко време (м. април – май 1926) сътрудничи в театъра на Макс Райнхардт като автор на музика в постановките на *Завръщането на Кристина* (Хуго фон Хофманстал, реж. Кефан Хок) и *Кайзер Джонс* (Ойген О’Нийл, реж. Бела Балаш) в Theater an der Josefstadt – Виена.

Неизвестна страница в музикантското битие на Х. Несторов е участието му през 20-те години в инструментални състави за т. н. Шрамел–музика, които са изпълнявали виенска народна музика в локали, дворци, луксозни хотели, зали и паркове (Пратер, Винервалд, Гринцинг). От това време са останали техни записи за фирмите Parlophon и Века. Но особено място заема сътрудничеството като хоноруван цигулар в концертите на Виенските филхармонии, където има възможност да се запознае отблизо с музиката на Рихард Щраус, Малер и Вагнер.

От края на 20-те години надделява интересът към композиторското творчество и неговата *Нощна поема* прозвучава в Рим, Берн, Виена, Варшава, два пъти в София... Излъчва се директно от концертните зали по радиостанциите в Италия, Швейцария, Австрия, Полша, Унгария... Сред изпълнителите на творбите му от това време са Саша Попов и Менахем Бенсусан, Рикардо Однопосов, Джорджо Фаварето, Виенските симфоници, Варшавски симфоничен оркестър, оркестърът на СНО, АСО, Kursaalorchester Bern и диригентите Едуард Фавр, Саша Попов, Рудолф Нилиус,

Антон Конрат... След концертите с българска музика в Рим (1931) и Виена (1933) намаляват контактите му и с българските колеги и приятели. „Бялото петно“ около последните 6 – 7 години от живота му се запълва с различни версии за негова привързаност към техниката и някакво мистериозно научно откритие, заради което композиторът е „скъсал“ с музиката. В каталога на издателство Doblinger и някои други справки от началото на 40-те години е посочена за година на смъртта му 1940, без обаче да е уточнено каква информация са ползвали. Ако се приеме за вярно твърдението, че е убит по време на бомбардировка над Берлин, трябва да се фиксират 25 – 26 август с. г. Тогава немската столица за първи път е била обект на серия от нападения на английската авиация, при които са дадени много жертви сред цивилното население.

Последната загадка около битието на Х. Несторов е свързана с неговия малък архив, който А. С. (разчетен в описа в ЦДА – София като *Асен Смядовски*) предава на 15 ноември 1941 на Главния секретар на Българската легация в Берлин. Всички, които отблизо са го познавали, са го приемали като българин и български композитор. Поради това се обръщат и към дипломатическото представителство на страната. Но как е достигнала до тях новината за смъртта му? Как архивът се е озовал в Берлин, след като постоянният адрес на композитора до края на 30-те години е бил във Виена? Къде и от кого е бил съхраняван, докато попадне у А. С.? Случайно ли и от кого в него са подбрани само ръкописите на четирите негови изпълнявани тогава творби, трите отпечатани от изд. Doblinger издания и рецензиите за тях в Австрия, Франция, Германия, Полша, България, Италия...? Благодарение на Димитър Шишманов архивът на Х. Несторов е пренесен в България и оцелява и в смутните времена на промените през 40-те години. За да заеме у нас мястото си сред многото други артефакти на едно непознато наследство, което националната музикална историография тепърва трябва да преосмисля и да попълва старите интерпретативни схеми с липсващите имена и явления от това време.

Проф. д-р Ангелина Петрова
НМА „Проф. Панчо Владигеров“

**СТОЯН БРАШОВАНОВ
И НЕГОВАТА ДИСЕРТАЦИЯ
ЗА РИТМИКАТА И МЕТРИКАТА
НА БЪЛГАРСКАТА НАРОДНА ПЕСЕН
ОТ 1922 – ЩРИХ КЪМ ОСНОВИТЕ НА
МУЗИКОЛОГИЯТА У НАС**

С настоящия текст искам да коментирам дисертацията на Стоян Брашованов, като свидетелство за делото му на автентичен първосъздател на музикологията у нас. Дисертацията му *За ритмиката и метриката на българската народна песен*, която е написана на изящен, терминологично обоснован в контекста на Херман Аберт, Хуго Риман, Карл Щумпф и пр. език, ситуира идеята за неравноделността в контекста на систематичната и историческа музикология от началото на ХХ век. Дори първият визуален контакт с документите на младия Брашованов: студентска книжка, свидетелства от деканатите на Лайпциг и Берлин, писмо от проф. Х. Аберт за неговия дисертант, говори за порядък, перфекционизъм, както и за създаване на научен хоризонт, формиран в контекста на философски, етически и културологични основи на създаващото своите фундаменти систематично немско музикознание. Така освен като един от основателите на модерната музикология в полето на историческото и систематично музикознание (с възгледа си за поетика и естетика в музиката), според мен Брашованов може да се разглежда и като предходник на Стоян Джуджев в очертаващата се вече

област на музикалната фолклористика в България.

Първите биографични документи за Стоян Брашованов за следването в Берлин и Лайпциг са студентските му книжки от философския факултет в Лайпциг, където изучава музикална психология и акустика при Карл Щумпф, логика при Ернст Касирер, история при Херман Кречмар и др. От 1911 до 1915 той следва музикология в Берлин, а от 1920 до 1922 – в Лайпциг. През втория период вече се подготвя за написване на дисертацията си при Херман Аберт.

На 1 март 1923 става „Доктор на философските науки“ въз основа на дисертацията си *За ритмиката и метриката на българската народна песен*; съответно в *Годишник на философския факултет* в Лайпциг е публикувана статия от дисертацията му. Виждаме, че Стоян Брашованов не само получава университетска подготовка, но той всъщност се формира при основателите на „модерните“ тенденции в музикологията – К. Щумпф, един от основателите на акустиката и музикалната психология, Е. Касирер – водещ във философската логика, и музикална херменевтика при Х. Кречмар. Така Брашованов израства от плеядата основатели и съоснователи на музикологията в Германия, разбирайки я като дисциплина, свързана с тоновото изкуство, поставена на културологична основа. И по време, и по съдържателност неговият труд *За ритмиката и метриката на българската народна песен* се установява като естествен мост между Добри Христов и Стоян Джуджев, търси разширяването на етномузикологическата интерпретация, музикалната психология и съотнасянето/връзката с античната и гръцка монодия.

Литература и основни методологични гледни точки в *За ритмиката и метриката на българската народна песен*

В своята аргументация С. Брашованов се позовава на следните трудове: Карл Щумпф, *Anfänge der Musik*, Leipzig, 1911; Хуго Риман, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik, Musikalische Dynamik und Agogik*, Leipzig, 1906. Важно място заемат трудовете по старо-

гръцка култура на Херман Аберт, както и тези на Теодор Вимайер и Илмари Крон, които изследват специфично ритмиката и метриката. Последните двама учени обосновават тези, с които противопоставят своята интерпретация на античната и едногласна мелодика¹ с метричната теория на Хуго Риман, посветена на западноевропейската метрика. Брашованов цитира и Добри Христов, Пенчо Славейков, както и изследването на Анастас Николов².

Първата изходна гледна точка в обосновката на труда на Брашованов е за връзката на изследването на българския музикален фолклор с етнографията и етнологията, с което поставя широка културологична основа в познанието за фолклора. Последователно се прокарва разграничението на народно и битуващо в народа, народностно – разграничение, свързано с начина на функциониране на народната музика: *Определено трябва да се разграничават народната и народностната музика... Те се различават по начина на възникване, народна стойност и трайност на художествения живот.... Народностната песен има личностен произход, не е израстнала от самия дух на народа, а само е намерила път към него, в неговия бит*³, като отделя, обособява „истинската народна песен“: *Истинската народна песен се появява с различен, надперсонален и безвремеви произход*⁴.

Съзвучен на немската музикология и фолклористика от онова време, Стоян Брашованов очертава връзката на битата на народната песен и нейния етос, тук откриваме и херменевтичен акцент: *За редовия българин не е толкова трудно да определи дали една песен е истинска народна песен – тъй като тя е вратнала в духа му и в неговото*

¹ **Wichmayer**, Th. *Musikalische Rhythmik und Metrik*. Magdeburg, 1916; **Krohn**, I. *Der metrische Taktführung in der modernen Musik*; както и **Daniel**, S. *La musique arabe*, Alger, 1879.

² **Nikolov**, A. *Der albulgarische Kirchengesang nach dem russischen handschriftliche Notierungen*, St. Petersburg, 1905.

³ **Braschovanow**, S, *Über die Rhythmik und Metrik des bulgarischen Volksliedes*. Leipzig., 1923, Diss, Handschrift. – In: ЦДА Ф. 2055 К., а.е. 28, с. 71.

⁴ *Ibidem*, S. 72.

образование. ... За него народната песен не е средство за развлечение, нито приятно занимание, нито чисто естетическа наслада – тя е свързана с вътрешното му устройство. Българинът пее с удоволствие, по вътрешна необходимост и за себе си...⁵. Чрез разграничаването на народна и „битуваща, снародняла“ песен се търси мястото на музиката и пеенето в контекста на социалния живот: *По своя етос се отличава само хороводната песен (Rundgesang), която се представя при дионисиеви музикални дейности от народа. Свързана е с външни събития: обща работа, празник, танц, игра. Но това не е само подчинено и класифицирано (intergeordent), а е нещо по-висше: той одухотворява сетивното, с което отстранява напрегнатостта, всекидневното и личното, като по този начин създава общо настроение*⁶.

Описван тук като трети, но наистина решаващ методологичен момент в дисертацията на Стоян Брашованов е интерпретацията на монодичната същност на българската народна песен. Той твърди: *Българската народна песен е еднoglасна, това не засяга практиката на изпълняване, а нейното устройство. Поетическото ѝ и изразно съдържание се изразяват чрез мелодическия рисунък до такава степен, че едно хармонизиране... може да разруши в дълбочина вътрешното ѝ единство*⁷. В интерпретациите си теоретизира върху същността на монодията и хетерофонията в народната култура: *Няма един фиксиран мелодически образ, а само мелодическа конструкция, която се разкрива със сътворчеството на певеца. Това по необходимост показва едно редопоставяне на основа и окончателна форма, тъй като върху това се базира българската хетерофония*⁸. Още от тази своя първа дълбоко премислена научна работа той демонстрира способността си да изказва синтезирано, почти афористично основни възгледи, като разглежда обекта си в пресечността на

⁵ Ibidem, S. 76.

⁶ Ibidem, S. 86.

⁷ Ibidem, S. 85.

⁸ Ibidem, S. 86.

етнографското и историчното, на музикална психология и теория, социални функции и етос.

Неравноделността, която е същинският теоретичен обект на изследването му той обяснява именно с монодичния характер на българската народна песен: *Може да се твърди, че двуизмерността на българската народна песен съответства на нейната вътрешна уравновесеност и органичност. Става дума за взаимната връзка между мелодията и ритъма, която е в основата както на етоса на българската народна музика, така и на всяка песен. Това ни показва като свидетелство за едно органично оплодотворяване: една звукова маса, която става художествена чрез ритмическата си кристализация. Ритъмът е основата на мелоса, така, както това е в старогръцката музика*⁹. Тук е цитиран Херман Аберт за етоса в гръцката музика. Отпращането към античната монодия и метроритъм като гледна точка е много важно в неговата теза: виждаме, че тъкмо този възглед „подготвя“ теорията на Джуджев, като установява обяснението за българската народна музика в пресечност на културите, странейки от етноцентричното.

Ритмометричните особености – Хронос протос и хронос алогос

Стоян Брашованов успява да приложи теорията за метричните акценти на неравноделността, намирайки музикалнопсихологическо обяснение. Той обявява мотива за „елементарна, първична форма на движение“: *В българската музика това е така: мотивът представлява нещо психологически първично и затворено, отговаря на определена форма на движение, която въздейства върху собственото му развитие*¹⁰. Оттук той ще се отправи към интерпретацията на „хронос протос“, идея, която според него има и своето модернистично обяснение в лицето на теорията на Илмари Крон: *Ако метричното по необходимост трябва да се посочи за основа на първичната народна музика, в*

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem, S. 16.

която музикалните процеси на образуване изхождат от отделните мотиви, а не от по-високи процеси, то Х. Крон посочва най-малката метрична единица като звукова стъпка, звуковата стъпка се разпада в основни времена, което е хронос протос и е основно за гръцката музика.

Изграждайки тезата си за хронос протос и хронос алогос Стоян Брашованов привежда аргументи за фолклорното стихосложение на Славейков и теоретично утвърждава идеята за „логос и алогос“, като посочва два вида ударение като теоретично обяснение на хемиолното удължение: *Хемиоловият ритъм преобладава в българската народна песен така, че нейните фрази се обясняват само чрез него... Той отговаря на античния алогос с това, че двойко, в съотношение на едно към едно и половина, показва основното време и акцентиранията времена. Метрически акцент по правило попада на първото време...*¹¹. В *За ритмиката и метриката в народната песен* виждаме коректно, много логично прилагане на изследванията на гръцката монодия и култура – идеи, които по-късно Джуджев развива на лингвистична основа и използвайки лингвистични и кутурологични теории създава цялостен монумент-концепция за народната музика в България.

И теоретичният концепт за хронос протос (идващ от Д. Христов), и останалите тълкувания са търсени като „място“ в европейската актуална музикална теория: *Доколкото тактовата стъпка се владее от основен акцент, тактът тук отговаря на модерната музикална теория. Относно промяната на основното ударение /акцент/ тактът в българската музика е нещо специфично и е сравним с античното знание, ...защото в тактовата стъпка, вкл. хемиолната, имаме и динамично подчертаване, което играе и метрична роля. Когато тя не съвпада с оригиналното метрично ударение, тогава то се усеща като допълнително акцентирание*¹².

Както виждаме, Стоян Брашованов стои много далеч от особения спор на ранната ни фолклористика „за или

¹¹ Ibidem, S. 87.

¹² Ibidem, S. 43.

против“ Хуго Риман, защото успява да разкрие спецификата на теоретичните аргументации и на Риман, и на теорията на монодията. Той ги разграничава и редополога: Голямата ерудиция и хуманистична насоченост му помагат да установи, че Риман е прав, но за музиката на многогласа и европейската рационалност, а българският фолклор е по-древен, теоретичните основи на изследването му са по-близко до античната монодия: *Остава отворен въпросът дали... ритмичното удължаване се припознава като такова в съвременната теория. ...Хуго Риман го разглежда като момент на фразирание и го оставя на стилово чувство на изпълнителя. Този възглед е обоснован само, доколкото ирационалните времеви стойности след въвеждането на многогласието и съответното нотно писмо са оставени... без да се съблюдают. Друга позиция заемат теоретиците на едногласието, особено на античността. Вече назовахме, че в старогръцката ритмика хемииолното удължение отговаря на ритмична стойност – алогосът е наполовина по-дълъг от хронос протоса*¹³.

Част от заключението на С. Брашованов е, че: *Българският ритъм, както в микро, така и в макроравнище обхваща симетрия и асиметрия, която представлява единна, музикалнотеоретична достъпна и изучаема система*¹⁴. С това Брашованов се доближава до основите на, както казах вече, културологичното и музикологично изследване на фолклора. По-късно, пак с присъщата си деликатност, методологичност и вникване в обекта, поставя основите и на своите историографски и естетически приноси, които остават донякъде заглушени в идеологическите страсти след 1944.

Всъщност единството или равновесието на музикалнопсихологическа и философско естетическа, музикалнотеоретична и коректна етнографски идея/интерпретация на строежа на българския фолклор установява един адекватен на началото на XX век модел на музикознанието от Стоян Брашованов. Това е и периодът, когато то се

¹³ Ibidem, S. 97.

¹⁴ Ibidem, S. 99.

е установило в немската традиция – като систематично и музикалноисторическо музиковедие, свързано с философия, психология и пр.

За съжаление, след 1945 и систематичната, и историческата страна на музикологията у нас се променят под идеологически натиск. Джуджев „удържа“ своите теории и своята наука, разкривайки основите на етномузикологията. Брашованов не е признат по идеологически причини за първоосновател на музикологичното знание и на музикалната ни историография. Но той пулсира с влиянието си върху редица музиканти с културологичните си идеи - сред последователите му е не само по-младият Джуджев, но и композитори като Лазар Николов и Константин Илиев. Брашованов обаче се откроява като положителна и неафишираща себе си личност, задаваща невидими и видими устои в културата ни, които се конструират в своите пътища.

Р. С. Като непубликуван ръкопис на Брашованов, наред с дисертацията откриваме *За християнството*, статия, писана за себе си и открояваща безкомпромисните духовни устои на учения и музиканта Брашованов. Бих казала, че тя го свързва не само с Джуджев, който устойчиво следва своите по-неортодоксални духовни търсения, а също и с много по-младите Лазар Николов и Константин Илиев. *За християнството* може да се свърже дори и с непубликувания ръкопис на Лазар Николов *Мисли за изкуството*, които също имат свой център – християнското и хуманното. Може да се каже, че и неформалните и невидими, но със сигурност споделяни контакти са част от духовните „построения“, от контурите и убежденията на основните компоненти от музикално-културното ни наследство и след 1945¹⁵.

¹⁵ Значима е и публикацията му *Музика и църква. Музикалноисторически поглед върху Реформацията*, електронна публикация в Литературен клуб, 7 февруари 2006 (ориг. в сп. *Българска мисъл*, кн. VII – VIII, 1931, с. 543 – 549, 620 – 625). <http://liternet.net>. *За Християнството* е статия, сигнирана като алел 90л от Ф 2055К, оп. 1. и не е издавана.

Проф. д. изк. Елисавета Вълчинова-Чендова
Нов български университет,
Институт за изследване на изкуствата при БАН

ОЩЕ ЗА ДИАЛОГА БЪЛГАРИЯ – ЕВРОПА В БЪЛГАРСКАТА МУЗИКА МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ (ИЗ ПРОФЕСИОНАЛНАТА КОРЕСПОНДЕНЦИЯ НА ПЕТКО СТАЙНОВ)

Темата за диалога България – Европа е стратегическа за цялостното поведение на българския художествен живот в 20-те – 40-те години. За българските композитори класици, получили образование в големи европейски центрове, *да работят за създаване по-голям интерес към българската художествена музика в страната и в чужбина* е основна задача, която те включват в Устава на Дружеството на българските композитори *Съвременна музика* (1933)¹.

Ще насоча вниманието към някои факти, които разкриват интереса на европейски музикални институции към творчеството на българските композитори класици. Професионалната кореспонденция в архива на Петко Стайнов² съдържа ценни сведения за интереса към творчеството на композитора. Ето няколко документа, които ще коментирам хронологично.

¹ Вж. Запазено начало на Учредителен протокол, саморъчно написан от Димитър Ненов, и Устав (НА БАН, Ф. 216 „Димитър Ненов“), публикуван във **Вълчинова-Чендова**, Е. *Енциклопедия български композитори*. С., СБК, с. 11 – 12.

² <http://arc.staynov.net/>. Кореспонденция, свързана с музикално-творческата и публицистичната дейност на Петко Стайнов.

В архива на Петко Стайнов е съхранено писмо от 1929, в което директорът на Ecole Normale de Musique de Paris го информира за инициативата на списанието *Le Monde musical* (Музикален свят) за провеждането на ежегодни международни салони, в които ще се изпълнява симфонична музика (Salon International de la Symphonie). Представените нови творби ще бъдат предлагани на диригенти и издатели. Директорът се обръща към Петко Стайнов за принципно съгласие за участие в тези салони (*Приложение № 1*)³.

Очевидно Петко Стайнов е приел поканата и това се потвърждава от второто писмо до него, в което директорът благодари на Стайнов за даденото принципно съгласие да бъде участник в Салоните и му пояснява как да изпраща творбите си (партитура и клавиър) (*Приложение № 2*)⁴.

Кореспонденцията продължава. На следващата година Петко Стайнов получава покана за участие в поредния Салон за симфонична музика. От приложенияя каталог (с. 11 и 14) се вижда, че Петко Стайнов ще участва с *Приказка* (*Приложение № 3а, 3б, 3в, 3г*)⁵. В програмата са включени още Мартину, Новак, Русел и други не толкова известни имена.

Следва писмо отново до Стайнов, в което директорът пояснява как ще става представянето на творбите на композиторите на Втория салон и напомня, че чака нотите на

³ Ecole Normale de Musique de Paris до Петко Стайнов. Париж, 04. 03. 1929. Машинопис, 1 с., фр. език.

http://arc.staynov.net/pic.php?img_name=FPGS_H_29_001_00&img_path=FPGS_Pisma_jpg&title_img=&place=before

⁴ Ecole Normale de Musique de Paris до Петко Стайнов. Париж, 15. 04. 1929. Машинопис, 1 с., фр. език.

http://arc.staynov.net/pic.php?img_name=FPGS_H_29_002_00&img_path=FPGS_Pisma_jpg&title_img=&place=before

⁵ Ecole Normale de Musique de Paris до Петко Стайнов. Париж, 00. 00. 1930. Машинопис, 1 с. +Каталог, 16 с., фр. ез.

http://arc.staynov.net/pic.php?img_name=FPGS_H_30_001_01|FPGS_H_30_001_04&img_path=FPGS_Pisma_jpg&title_img=&place=before

Петко Стайнов.⁶

Каква е връзката на този Парижки международен форум с Петко Стайнов? Той е немски възпитаник и няма данни за негови контакти с Ecole Normale de Musique de Paris.

Вероятно интересът към музиката му е провокиран от изпълнението на оркестровата му сюита *Тракийски танци* в програмата на знаменателния концерт във Фестивала на българската музика в Прага, 1928, заедно с Втората симфония на Никола Атанасов, *Балканска сюита* от Добри Христов и Концерт във фа минор за цигулка и оркестър, оп. 11, и Българска рапсодия *Вардар*, оп. 16, от Панчо Владигеров: *Много по-изразително и удачно се проявиха българските автори на 25. III. в симфоничния концерт, даден в Сметановата зала, дето бяха изпълнени редица симфонични пиеси от значителен уровень (...). Много интересно впечатление направи оркестровата сюита „Тракийски танци“ от слепия композитор Петко Стайнов, който има вече изразителен народен тон, действащ главно с екзотиката на бълг. мелодични интервали (сродни със сръбската мелодика) и оригиналните петвременни тактове. При това, инструменталният звук е просто възхитителен...⁷.*

Може да се предполага, че на този форум е присъствал и представител на Ecole Normale de Musique de Paris, който е насочил вниманието на организаторите към Петко Стайнов като ново име на талантлив български (славянски) композитор. Възможно е за поканата да са съдействали учещите по това време в Ecole Normale Любомир Пипков и Асен Карастоянов⁸. И още – през същата 1930 английската фирма *His Master's Voice* (HMV) прави една

⁶ Ecole Normale de Musique de Paris до Петко Стайнов. Париж, 12. 06. 1930. Машинопис, 1 с., фр. ез.

http://arc.staynov.net/pic.php?img_name=FPGS_H_30_002_00&img_path=FPGS_Pisma_jpg&title_img=&place=before

⁷ **Вомачка**, Б.– В: *Музикален преглед*, 1928. Препечатка на български от сп. *Темпо*, Прага.

⁸ Вж. **Вълчинова-Чендова**, Е. *Енциклопедия български композитори*. С., СБК, 2003, с. 138 – 139, 220 – 222 и посочената литература за двамата композитори.

чест на България, като е зарегистрирал[a] „Тракийски танци“ и „Легенда“ на нашия именит компонист г. Петко Стайнов, изпълнени от симфоничния оркестър на Муз. академия под диригентството на Саша Попов. „Тракийските танци“ са записани на две плочи (№ А № 4601) и „Легендата“ – също в две (№ А № 4623). Регистрациите са електрически...⁹. Това е още една реална възможност за провокиране на внимание към творчеството му от страна на различни музиканти и институции.

В каталога е упоменато, че *Приказка* е изпълнена през април 1930 в София. Но първото ѝ изпълнение е през април 1931. Тя е оценена като *голям напредък* в творчеството на Стайнов: *Центърът на програмата беше новата симфонична сюита на Петко Стайнов, озаглавена „Приказка“*. *Следейки развоя на творчеството на Стайнова, ние не можем да не констатираме необикновено големия напредък у същия по отношение на композиционна техника, на мисъл, инструментация и пр. В тази своя нова сюита П. Стайнов вече прави много сполучлив опит за по-дълбоко осмисляване на своето творчество, за привеждане на по-широки и по-отвлечени идеи, изхождайки от една концепция из областта на българската митология, за пустото горе тилилейско, за змея, приспивалката, педя човек-лакът брада и витото хоро самодивско¹⁰*. И още: *Като пръв номер в програмата на концерта [на АСО] бе поставена увертюрата на Римски-Корсаков „Светъл празник“*. *Светъл празник обаче беше за нас вторият номер – „Приказка“-та на Стайнов*. *Така се почувства и възприе тя от всички – дори от тия, които предварително си бяха поставили маската на безразличие, за да прикрият отражението на възторга*. *Защото възторг искрен, непринуден изтръгна от душата на всички присъстващи новата композиция на Стайнов*. *Националното чувство на българина бе особено по-*

⁹ **Панчев**, Хр. Петко-Стайновите композиции на грамофонни плочи. – В: *Български народен театър*, 15 септ. 1930.

¹⁰ Вж. **Йосифов**, М. XVI концерт на А. С. О. – В: *Независимост*, бр. 2951, 6.IV.1931.

ласкано. *Без преувеличение можем да кажем: Стайнов има вече свой стил*¹¹.

Няма данни дали тази *Приказка*, открояваща се в творчеството на Петко Стайнов, е изпълнена през 1930, респ. дали има френска премиера. И самият Стайнов не коментира този факт. Историята около представянето на творбата в Париж подлежи на бъдещи проучвания.

Друг интересен документ е писмото на Алфонс Бартел (Alphonse Barthel), секретар по авторското право на Societe Generale et Internationale de l'Edition Phonographique et Cinematographique до Петко Стайнов, от 1930, с предложение към Стайнов да сключи договор с агенцията по примера на Асен Карастоянов и Любомир Пипков, като са приложени образци на договор на немски и на френски¹². Както бе отбелязано, по това време Асен Карастоянов и Любомир Пипков са още студенти, но очевидно към тяхната музика вече има интерес. Логично е предложението към Петко Стайнов да е свързано и с кореспонденцията във връзка със Салоните за симфонична музика.

Съхранена е покана от Societe Philharmonique de Bruxelles за участие в Concours Jeunesse 1936 (Prix Henry Le Voeuf) за камерни творби (*Приложение № 4*)¹³. Петко Стайнов пише за камерни формации в ранните 1915–1916¹⁴, след което интересите му се насочват към хоровата и симфоничната музика. По тази причина вероятно е

¹¹ Шекерджиев, М. – В: *Мисъл*, 19.IV.1931.

¹² Alphonse Barthel, секретар по авторското право на Societe Generale et Internationale de l'Edition Phonographique et Cinematographique до Петко Стайнов. София, 00. 00. 1930. Машинопис, 7 с., фр. и нем. ез. http://arc.staynov.net/pic.php?img_name=FPGS_H_30_003_01|FPGS_H_30_003_07&img_path=FPGS_Pisma_jpg&title_img=&place=before

¹³ Покана от Societe Philharmonique de Bruxelles до Петко Стайнов. Брюксел, 22.11.1935. Печат, 1 с., фр. ез. http://arc.staynov.net/pic.php?img_name=FPGS_H_35_054_00&img_path=FPGS_Pisma_jpg&title_img=FPGS_H_35_054_0A&place=after

¹⁴ Вж. http://arc.staynov.net/index.php?action=show_subcat&cat_id=15&subcat_id=22

отказал да участва. Но самата покана е свидетелство за интересът на организатори на този престижен форум към неговото име, което очевидно вече им е било познато.

В писмата на Любомир Романски до Петко Стайнов (за съжаление нямаме данни за писмата от Стайнов до Романски) се съдържат сведения за изпълнения на Стайнови творби и за техния успех. Във връзка с темата специално ще обърна внимание на ролята на Любомир Романски (1912 – 1989) за популяризирането на българската музика в чужбина и особено в края на 30-те и 40-те години, когато младият Романски, завършил Държавното музикално училище в Берлин, дирижира различни германски опери и симфонични оркестри и ентусиазирано представя творчеството на българските композитори класици. Цялостното проучване и издаване на запазената кореспонденция на Романски с различни композитори, музиковеци, музикални дейци и институции, разгледани в съответния аналитичен контекст, ще осветли важни страници от музикалната ни култура от този период

В писмо от 15 март 1939 Любомир Романски изказва възторга си от увертюрата *Балкан*, която дирижира във Виена. Изразява желание да дирижира и *Приказка* и *Тракийски танци (Приложение № 5)*¹⁵.

За успеха на увертюрата *Балкан* пише също сръбският диригент [Михайло] Вукдрагович в писмо от Белград (на сръбски език), 6 април 1939 (*Приложение № 6*)¹⁶. Диригентът споделя за „извънредния“ успех на дирижираната от него с Виенските симфоници увертюра *Балкан* и желанието си да дирижира и други творби на Петко Стайнов.

¹⁵ Писмо от Любомир Романски до Петко Стайнов. Берлин, 15.03. 1939. Ръкопис, 3 с. http://arc.staynov.net/pic.php?img_name=FPGS_H_39_006_01|FPGS_H_39_006_03&img_path=FPGS_Pisma_jpg&title_img=&place=before

¹⁶ Писмо от Вукдрагович до Петко Стайнов. Белград, 06. 04. 1939. Машинопис, 1 с., сръб. ез. http://arc.staynov.net/pic.php?img_name=FPGS_H_39_007_00&img_path=FPGS_Pisma_jpg&title_img=&place=before

В писмо от Фридрих Дюрауер до Петко Стайнов, Виена, 13 юни 1939, интендантът на оркестъра на виенските симфоници отбелязва успешното представяне с оркестъра на увертюрата *Балкан* под диригентството на Любомир Романски и информира за перипетиите при връщането на нотите на композитора. Споделя впечатления от пътуване с влак през Чехия в *навечерието на навлизането на германските войски*¹⁷.

Следват и други изпълнения на *Балкан*. В писмо от 16 февруари Българското консулство във Франкфурт иска нотите на увертюрата *Балкан*, която Любомир Романски предстои да дирижира¹⁸.

В писмо от 14 ноември 1941 г-н Хауке информира Петко Стайнов, че е успял да убеди *Универсал едисион* Виена да поеме разпространението на *Симфонично скерцо* по света. Съветва го да се включи в дружеството *Стагма* за защита на авторските си права извън България¹⁹. Има и още кореспонденция с тях.

Ще коментирам още две писма от запазените в архива.

През 1942 Любомир Романски споделя удовлетворението си от успешното изпълнение на *Балкан* във Виена и информира за желанието на издателя Рудолф Айхман да отпечата и *Тракийски танци*, както и за разговор с Херберт фон Караян за евентуално изпълнение през следващата година на *Симфонично скерцо*, което, очевидно, е оста-

¹⁷ Писмо от Фридрих Дюрауер до Петко Стайнов. Виена, 13.06.1939. Машинопис, 1 с., нем. ез. Фондация „Петко Груев Стайнов“, София – Fd-HArh/39/008

http://arc.staynov.net/pic.php?img_name=FPGS_H_39_008_00&img_path=FPGS_Pisma_jpg&title_img=&place=before

¹⁸ Международна радиограма от Г[Д]раганов до Петко Стайнов. Берлин, 16.02.1941. Немски език.

http://arc.staynov.net/pic.php?img_name=FPGS_H_41_004_00&img_path=FPGS_Pisma_jpg&title_img=&place=before

¹⁹ Писмо № Н/Д/3534 от Немско-българското дружество до Петко Стайнов. Берлин, 14.11.1941. Машинопис, 1 с., нем. ез.

http://arc.staynov.net/pic.php?img_name=FPGS_H_41_009_00&img_path=FPGS_Pisma_jpg&title_img=&place=before

нало само идея²⁰. А в писма от 1943 Любомир Романски уведомява Петко Стайнов за предстоящото изпълнение на тази творба в Берлин, както и вълнението си от успеха на концерта му в Берлин с изпълнение на *Симфонично скерцо*. Информира, че е направил запис на произведението на грамофонна плоча на фирмата *Полидор*²¹.

Писмата от електронния архив на Петко Стайнов, които тук представих, насочват към факти, които свидетелстват за интереса към неговото творчество, но и към българската музика. За съжаление поради липса на изградени архиви на повечето български композитори класици (с изключение на Петко Стайнов, Димитър Ненов и Панчо Владигеров) засега научно аргументирани са персоналните наблюдения. Това открива широко пространство за всички, които се интересуват от документално реконструиране на българската музикална култура.

²⁰ Писмо от Любомир Романски до Петко Стайнов. Берлин, 04.03.1942. Ръкопис, 4 с. http://arc.staynov.net/pic.php?img_name=FPGS_H_42_003_01|FPGS_H_42_003_04&img_path=FPGS_Pisma_jpg&title_img=&place=before

²¹ http://arc.staynov.net/index.php?action=show_subcat&cat_id=25&subcat_id=125&from=70

Приложение № 1

Ecole Normale de Musique
de Paris

Paris, le 4 mars 1929

114 bis, BOULEVARD MALESHERBES

PARIS (17^e)

Téléphone : WAGRAM 80-16

C.R.P.

Monsieur,

Dans son numéro du 30 juin 1928, Le MONDE MUSICAL a exposé un projet de "Présentation annuelle des œuvres symphoniques aux Chefs d'orchestre et aux éditeurs de musique" ayant pour but de donner à tous les compositeurs l'assurance qu'ils pourront, chaque année, rencontrer les chefs d'orchestre de France et de l'Etranger pour leur soumettre leurs œuvres et, réciproquement, de permettre aux chefs d'orchestre de prendre connaissance une fois par an, à une époque déterminée, de toute la production symphonique de l'année écoulée.

Pour arriver à ce résultat, nous nous proposons :

- 1° de dresser chaque année un catalogue détaillé des œuvres symphoniques;
- 2° d'adresser ce catalogue aux chefs d'orchestre et aux éditeurs de musique français et étrangers et de les convier à ce "Salon international de la Symphonie" qui s'ouvrirait chaque année à l'Ecole normale de Musique dans la première quinzaine de juin.
- 3° d'organiser pour cette quinzaine, des séances de lecture au piano des dites œuvres symphoniques, faites en présence et avec le concours de l'auteur ou de lecteurs spécialement qualifiés.
- 4° A l'issue de ces séances, d'inviter les chefs d'orchestre à faire connaître les œuvres qui auraient retenu leur attention et dont ils seraient susceptibles d'assurer l'exécution pendant l'année suivante, l'avis des chefs d'orchestre déterminant, nous voulons l'espérer, les éditeurs à assumer sans délai la publication des œuvres assurées d'un nombre suffisant d'exécutions.

Ce projet ayant reçu l'approbation de tous les musiciens à qui nous l'avons soumis, nous avons résolu d'en poursuivre la réalisation et nous vous demandons de vouloir bien nous adresser dès maintenant votre adhésion de principe.

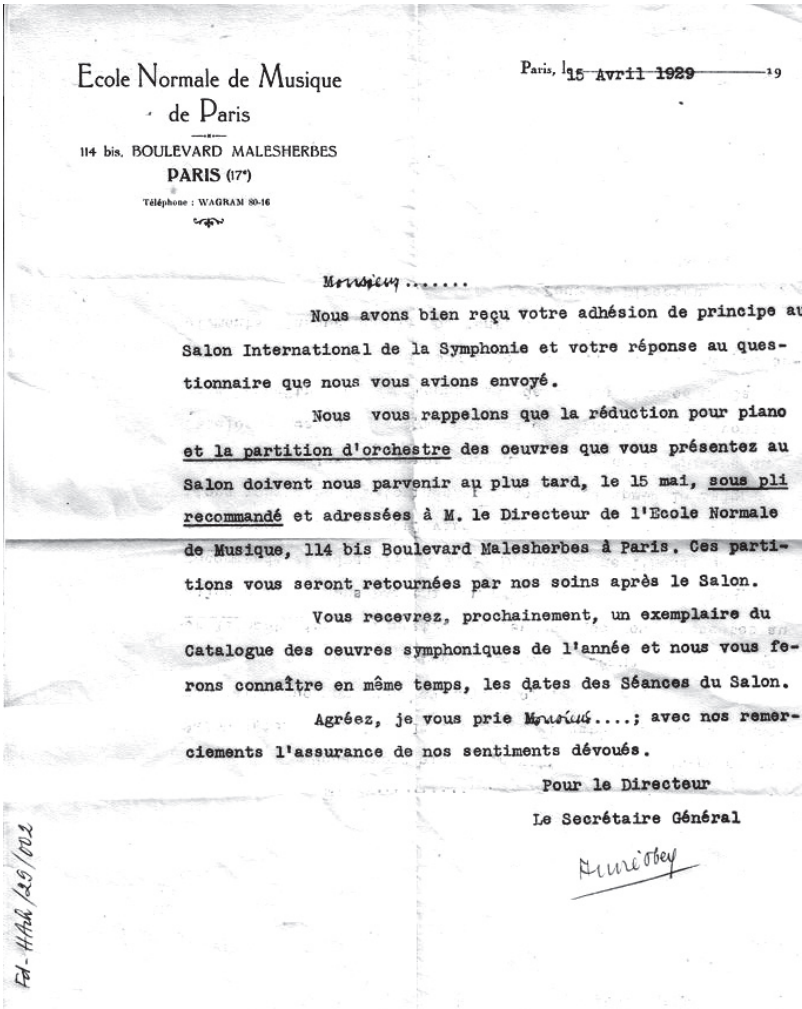
Vous trouverez ci-joint le texte même de l'article du Monde Musical, et un questionnaire auquel vous voudrez bien répondre avant le 15 mars.

Nous sommes à votre disposition pour tout renseignements complémentaires et nous vous prions, Monsieur, d'agréer l'assurance de nos sentiments dévoués.

P. LE DIRECTEUR.

Maresbay

Приложение № 2



Приложение № 3 а

Du 16 Juin au 10 Juillet 1950

2^e Salon International
de la
SYMPHONIE

Sous le Patronage de l'
Association française d'Expansion et d'Échange artistiques

Les Partitions faisant l'objet de ce Catalogue ont été composées au cours de la dernière année.

Elles pourront être librement examinées par les Chefs d'orchestre, critiques, etc... pendant la durée du Salon, tous les jours non fériés de 10 heures à 12 heures et de 14 heures à 17 heures à la Bibliothèque de l'École Normale de Musique.

ÉCOLE NORMALE DE MUSIQUE

114 bis, Boulevard Malesherbes, Paris

Téléph. : Wagram 80-16

Приложение № 3 б

École Normale de Musique
de Paris

114 bis Boulevard Malesherbes

PARIS (17^e)

Téléphone : Wagram 80-16

Paris, le _____ 1933

M

Nous avons l'honneur de vous inviter à participer au 2^e SALON de la SYMPHONIE qui se tiendra à l'École Normale de Musique de Paris en Juin 1930.

Nous vous rappelons le but de cette fondation : permettre une fois par an aux compositeurs de soumettre leurs œuvres à tous les chefs d'orchestre, et fournir à ceux-ci le moyen de prendre connaissance de toute la production symphonique.

Pour arriver à ce résultat, tous les compositeurs, sans distinction de nationalité, de genre, ni d'école, sont invités à envoyer leurs œuvres symphoniques, et tous les chefs d'orchestre seront conviés à venir en prendre connaissance, cela, sans l'intervention d'aucun Jury ni élimination d'aucune sorte.

Comme l'année précédente, cette *Présentation des Œuvres Symphoniques de l'année*, comprendra :

1^o Le Catalogue des Œuvres.

Ce catalogue détaillé sera adressé aux chefs d'orchestre et aux éditeurs tant français qu'étrangers.

2^o L'Exposition des Œuvres.

Pendant toute la durée du SALON de la SYMPHONIE, les partitions qui nous seront confiées seront tenues à la disposition des chefs d'orchestre, éditeurs et critiques qui voudront en prendre connaissance.

3^o Les Séances d'Exécution,

où les dites partitions seront exécutées au piano, soit par les Auteurs, soit par des lecteurs qualifiés.

4^o Le Registre des premières Auditions,

qui permettra aux directeurs d'Associations Symphoniques, chefs d'orchestre, etc, de s'informer avec toutes références de toutes les premières auditions de la saison 1929-1930.

Veillez nous retourner les questionnaires ci-joints avant le 15 Avril.

Les Partitions et Réductions devront nous parvenir avant le 1^{er} Juin.

Nous sommes à votre disposition pour tous renseignements complémentaires, et nous vous prions, M _____, d'agréer l'assurance de nos sentiments dévoués.

Le Directeur,

A. MANGEOT

FA-HAB/30/003

Приложение № 3 в

— 11 —

SCHENCKE (Jean-Gustave), 14, avenue d'Eysines, Caudérac (Gironde).

LES CHANTS DE LA MAISON, suite d'orchestre.

« *Les heures* », sans lenteur. — « *Souvenirs* », modéré. — « *Dimanches* », *allegro*.

Durée : 12 minutes.

INSTRUMENTATION : 3 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes si bémol, 1 clarinette basse, 2 bassons, 1 contre-basson, 4 cors en fa, 3 trompettes, 3 trombones, tuba, timbales, batterie, harpe, cordes.

* * *

SCHMITT (Florent), rue du Calvaire, Saint-Cloud.

RONDE BURLESQUE, grand orchestre par 3.

Première exécution aux Concerts Lamoureux.

* * *

SCHOEMAKER (Maurice), 8, avenue Paul-Janson, Anderlecht, Bruxelles.

SIRE HALEWYN, poème symphonique pour violoncelle solo et orchestre.

Durée : 11 minutes.

INSTRUMENTATION : Bois par trois, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, contre-basse, timbales, percussion, harpe, quintette à cordes, violoncelle solo.

RAPSODIE I.

Durée : 8 minutes.

INSTRUMENTATION : Bois par trois, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba, contre-basse, timbales, batterie, harpe, piano, quintette à cordes.

* * *

SCOTT (Cyril), 33, Hamilton Terrace, London N. W. 8.

POÈME pour violoncelle et orchestre, un mouvement.

Durée : 10 minutes.

INSTRUMENTATION : Grand orchestre et violoncelle solo.

* * *

STAINOFF (Petzo), boulevard Ferdinand, 19, Sofia.

CONTE, suite en cinq parties pour grand orchestre.

a) *Forêt de Tiliée*. — *Andante tranquillo quasi moderato*.

b) *Dragon*. — *Allegro con brio*.

c) *Berceuse*. — *Andantino tranquillo e semplice*.

d) *Nain*. — *Allegretto*.

e) *Ronde de jés*. — *Finale vivace*.

Durée : 22 minutes.

INSTRUMENTATION : 2 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, clarinette basse, 2 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba, timbales, grosse caisse, tambour, triangle, cloche, tam-tam, harpe, quintette à cordes.

PREMIÈRE AUDITION : Sofia, avril 1930.

Приложение № 3 з

— 14 —

(Suites)

- AMBROSINI,
Rundfunkmusik.
- BAUSSERN,
Suite pour petit orchestre.
- BRUSCHETTINI,
Suite en la.
- DUPERIER,
Suite d'orchestre.
- MARTIN^o,
La Recue de Cuisine.
- NOTTARA,
Tris.
- NOVAK,
Nicotina.
- REICHEL,
Suite pour orchestre à cordes.
- RODRIGO,
Berceuse d'Automne et Berceuse de Printemps.
- ROUSSEY,
Petite suite.
- SCHENCKE,
Les Chants de la Maison.
- STAINOFF,
Conte.
- WELLESE,
Achilles auf Scyros.

CONCERTOS

- BECK,
Concerto pour quatuor et orchestre.
Concerto pour violon et orchestre.
- CRAS,
Légende pour violoncelle et orchestre.
- KREIN,
Concerto pour violoncelle et orchestre.
- KULLMANN,
Poème concertant pour piano et orchestre.
- LOVREGGIO,
Poème triste pour violoncelle et orchestre.
- RIVIER,
Burlesque pour violon et orchestre.
- SCOTT,
Poème pour violoncelle et orchestre.

RHAPSODIE

- MARTIN,
Allegro Symphonique.
- OLONE (D'),
Rhapsodie.
- SCHONMARKER,
Rhapsodie I.

Приложение № 4

SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE DE BRUXELLES
 PALAIS DES BEAUX-ARTS
 11, Rue de la Bibliothèque, BRUXELLES

CONCOURS JEUNESSE 1936
 (Prix Henry Le Voëuf)

JURY :

MM. HERMANN SCHERCHEN

ARTHUR HONEGGER
 ALPHONSE ONNOU
 ALBERT ROUSSEL

CONCOURS JEUNESSE 1936

Quatre prix de 1,000 fr. belges seront attribués aux quatre meilleures œuvres
 pour orchestre de chambre, désignées par un jury international.

CONDITIONS :

- | | |
|--|---|
| <p>1° Peuvent participer à ce concours les compositeurs de toutes nationalités nés après 1905 ;</p> <p>2° L'œuvre présentée doit être composée pour un orchestre de chambre comprenant au maximum : quintette à cordes (solo), flûte, hautbois, clarinette, basson, deux cors, une trompette, un piano et batterie (un instrumentiste) ;</p> <p>3° La durée de l'œuvre ne peut excéder quinze minutes ;</p> <p>4° L'œuvre doit être inédite et encore inéxecutée ;</p> <p>5° La partition et le matériel complet doivent être envoyés à la Société Philharmonique de Bruxelles (Palais des Beaux-Arts, 11, rue de la Bibliothèque à Bruxelles) avant le 1^{er} mars 1936 ;</p> <p>6° Les œuvres envoyées avant cette date seront soumises au jury qui se réunira à Paris, dans la première quinzaine du mois de mars ;</p> | <p>7° Les partitions doivent être anonymes et porter un signe spécial reproduit dans une lettre envoyée en même temps au secrétaire du concours. La lettre contiendra outre le signe distinctif, les noms, prénoms, âge, adresse et lieu de naissance de l'auteur. La lettre ne sera ouverte qu'après réception des décisions du jury ;</p> <p>9° Les partitions et matériels primés sont la propriété de la Fondation Musicale Henry Le Voëuf. Cette propriété ne porte aucune atteinte à la propriété artistique qui reste toujours à l'auteur.</p> <p>10° Les œuvres primées seront exécutées sous la direction d'Hermann Scherchen en public le 29 avril 1936, à 20 h. 30, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Ce concert sera radiodiffusé.</p> <p>11° Les partitions et matériels non primés seront renvoyés aux compositeurs.</p> |
|--|---|

Secrétariat du Concours : 11, Rue de la Bibliothèque, Bruxelles.

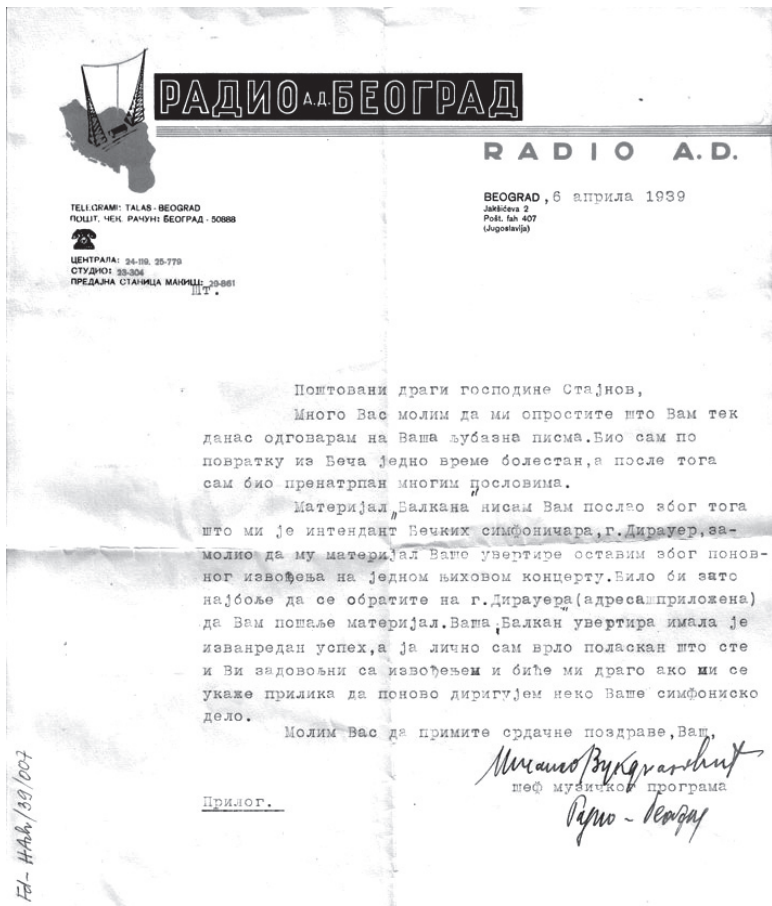
Приложение № 5

Берлин, 15. 7. 1999.

Уважаеми и любезни г. Вайнщайн,

Във връзка с писмата и аз да ви се обадя и ви благодарим много за готовността да ми пратите материалите на "Балман", така както и за издатата, следна и това е пръвото творба. Идет, както, се казва редом и както в продължава. Просто във издатата, че много тук вече има: ценно, както в издатата, която в издатата част в издатата на 10-ти в издатата. Примерите в издатата много добре - възможност и е издатата, както в издатата, ако в издатата му, която е издатата за то редом, да се в издатата. Не в издатата е издатата и също? Ви в издатата да издатата по издатата, да в издатата в издатата, то преди всичко в издатата на издатата. И ако ми е издатата за издатата, то е само издатата, че в издатата и в издатата издатата, да се в издатата за издатата издатата творба. Музиката в издатата и издатата. За издатата, то в издатата в издатата, ако в издатата да в издатата друг, да в издатата по издатата, "Балман" в издатата, както в издатата, то в издатата (не в издатата на проф. Гевелин). Пръв да в издатата, че в издатата в издатата - издатата само една от 2 1/2 часа, в издатата още. Издатата №3 и три в издатата (поради сложността в издатата само за 10-ти издатата 14 часа), могат да в издатата издатата и само 3-4 часа да в издатата. Съобщението от издатата, както в издатата,

Приложение № 6



Проф. д-р Емилия Коларова

НМА „Проф. Панчо Владигеров“

ЛЮБОМИР ПИПКОВ В ПАРИЖ ПРЕЗ 20-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК

Творческото формиране на всеки артист преминава през различни етапи, като всеки един от тях има своето дълбоко значение, своя важен смисъл в общия времеви поток на житейската биография. Важен акцент в биографията на Л. Пипков е неговият парижки период (1926 – 1932). В съществуващата богата библиография за композитора тези 6 години са отбелязвани с различен знак от авторите на статии, студии или на по-цялостни изследвания¹. В повечето случаи при този общ поглед вниманието с основание се насочва предимно към значението на обучението и отношенията с учителите Пол Дюка, Надя Буланже и Ивон Льофебюр (безспорно изиграли изключително важна роля за художественоестетическото изграждане на младия Пипков), както и към неговите първи значими творби след 1928. И все пак в Париж той е не само студент по музика, но и личност, изпълнена с безмерно любовитство към огромния свят на изкуството. Именно тук младежът истински съпреживява неговите безгранични простори. Именно тук той им дава великолепни словесни коментари и интерпретации. Така парижките години изпъкват като един кратък, но удивително наситен с трайни впечатления самостоятелен и смислово важен период в творческата еволюция на младия композитор.

До пристигането си във френската столица Л. Пипков

¹ **Хлебаров, И.** *Творческата еволюция на Л. Пипков.* С., 1996.

е автор на творби главно в клавирните жанрове – соната, балада, прелюдии, вариации, поема и др. Както личи от архивните документи, в повечето случаи това са опуси, които не носят подписа на младия композитор². Вероятно защото самият той осъзнава тяхното значение по-скоро на учебно занятие, на подготовка към същинското творчество. В същото време, въпреки своята очевидна „творческа несамостоятелност“³ тези пиеси култивират европейски посоки по отношение на жанрове, структури, форми, стилистика – т.е. онази задължителна технологична база, която бъдещият композитор усвоява и шлифова, преди да оформи своите художественоестетически концепции. В това „най-голямо училище за музика... от Бах учим планове и пропорции на музикалния строеж; от Моцарт – мярка и простота; от Бетховен – размах“⁴.

В Париж за Пипков сякаш настъпва именно този преход – от необходимите знания за европейските музикални традиции към субективното артистично пресъздаване на тези традиции, към тяхната трансформация в нещо лично, нещо дълбинно и уникално, което превръща универсалното в свое. През тези шест години композиторият изгражда устойчива система от естетически и художествени идеи, които ще модулират и ще се проявяват през целия му продължителен творчески път, придавайки различен смисъл на новаторските му произведения.

Тук оставям без подробен коментар значението на Париж като глобален център на изкуствата в началото на ХХ век. Артистичният дух на френската столица винаги е бил свързан с особената амалгама между етноси и култури. Париж е територия на класически традиции и съвременни творчески експерименти, на академичност и модерност, на неочаквани художествени синтези и микс-

² Хлеббаров, И. *Творческият свят на Л. Пипков*, т. II, кн. I. С., 2000, с. 20.

³ Хлеббаров, И. *Творческият свят на Л. Пипков*, т. II, кн. 2. С., 2001, с. 261.

⁴ Пипков, Л. *Любомир Пипков пред Радио София*. – В: Любомир Пипков. Избрани статии. С., 1977, с. 75.

тури. Бурният интелектуален живот кипи от консонанси и дисонанси, а музикалният афиш предизвиква аплодисменти и скандали, пряко или косвено свързани със Стравински, Дебюси, Равел, Форте, Кокто, Онегер. Самият Пипков през 1935 прави своя красноречив коментар: „Можете да си представите в каква атмосфера са преминали моите шест студентски години“⁵.

Тази динамично променяща се атмосфера на разнообразни естетически направления, художествени тенденции и открояващи се индивидуалности дава на Л. Пипков самочувствието на българин и европейец, на парижанин и гражданин на света. Това самочувствие е различно. То не е в онзи географски смисъл на възторг, който обзема всеки турист пред Айфеловата кула или Лувъра. Това самочувствие има творческия смисъл на полет на въображението и на вдъхновението; на полет на духа, който преоткрива миналото, за да изрази съвремението и да докосне бъдещето. Така за Пипков Париж изиграва ролята на силен импулс към осъзнаването на своя собствен път, на своите идеи, на своите посоки.

База за тези наблюдения са парижките писма на композитора от 1926 и 1927. Словото на Л. Пипков е специална изследователска тема, която обхваща различни жанрови сфери: публицистика, есеистика, мемоаристика, авторска поезия. Освен тях важен е проблемът за словото в кантатно-ораториалните, оперните и вокалните творби на композитора. Но вероятно най-ранната проява на този удивителен усет към словесното изкуство са писмата на младия Пипков от Париж.

Те са само четири на брой и са публикувани във вестниците *Изток* и *Стрелец*⁶. Представяват кратки допис-

⁵ Пак там.

⁶ Четирите парижки писма се представят според изданието им в: Любомир Пипков. *Избрани статии*. С., 1977. В сборника е поместено и още едно, пето писмо от 1931 със заглавие „Музикална пропаганда в чужбина“, публикувано във вестник *Съвременник* през същата година. Но то не е датирано от самия автор като писано в Париж и е извън темата на настоящия доклад.

ки по 1 – 2 странички, но тяхната лаконичност не може да ни заблуди. Текстовете им разкриват богато съдържание, което в определен смисъл се възприема като **творчески манифест** на Л. Пипков – един осъзнат от композитора художествен акт, останал мистично скрит за изследователите на неговото творчество. Може би защото кореспонденциите се разгъват в два паралелно организирани пласта. Единият е видим (сюжетен, чрез конкретиката на словото), другият е невидим (смилов, скрит под конкретиката на словото). Първият има задача да даде подробна информация за подбрани концертни прояви в Париж с точни имена на автори и изпълнители, както и с названия на представените творби. Тези текстове са своеобразна екстровеертна изява на композитора, насочена към другите, към множеството. Вторият пласт реализира съвсем друга задача. Той разкрива истинския смисъл на описаните музикални събития за Л. Пипков. Неговото чувствително творческо съзнание селектира определени моменти от преживяната музика и поставя многозначителни кратки акценти върху тях. Мозаечно разпилени в общия разказ, тези музикалноестетически пуанти остават някак интровертно насочени като споделяне със самия себе си. Богатата палитра от впечатления в Париж дава ход на може би вече назрели у композитора важни художествени идеи, които тепърва ще се разкриват в неговите опуси.

Така чрез словото в своите ранни четири писма Пипков не просто споделя музикални впечатления, а набелязва творчески перспективи. Текстовете им са израз както на емоционално преживяване, така и на рационален избор на собствени художествени теми и естетически посоки.

Първото писмо от Париж представя концерт с творби от Морис Равел⁷. Датирано е октомври 1926 и е публикувано във вестник *Изток*, бр. 43 от 7.XI.1926. В своя коментар за първото произведение *L'enfant et les sortilèges* Л. Пипков неочаквано поставя акцента не върху ясно изразената му детска тема и нейните нравствени послания,

⁷ Пипков, Л. *Писма от Париж*. – В: Любомир Пипков. *Избрани статии*. С., 1977, с. 40-41.

а върху „стила гротеска“, „характеристичния ритмус и напрегнат вътрешен живот“ в частта *Air de l'orloge*⁸. Във втората творба *Le Tombeau de Couperin* Пипков е впечатлен от „същинския образ“ на френския автор като „верен познавач на класическата епоха с нейните форми: прелюдия, fuga, токата и същевременно проникнат от динамиката на новото време“⁹. В третото изпълнено произведение *Trois chansons madécasses* (Мадагаскарски песни) акцент са „оригиналните мадагаскарски мотиви“, които отвеждат в екзотични земи¹⁰. Писмото завършва с коментар за Клавирното трио на Равел с неговия „модерен дух и ритмика върху оригинални старохалейски мотиви“. В три от частите на пиесата Пипков специално подчертава „религиозната вълна, тайнственото скерцо и стихийната литургия“¹¹.

Творчеството на Равел е специална тема за Пипков, който и по-късно във времето му посвещава свои статии.

Второто писмо – *Есента над Париж* – е свързано с Фр. Шопен¹². Датирано е ноември 1926 и е публикувано във вестник *Изток*, бр. 50 от 26.XII.1926. Тук Л. Пипков информира за отбелязаната 77-годишнина от смъртта на композитора, който за всички по света е почитан като велик полски патриот и творец, превърнал националната традиция в прекрасни полонези. Този ракурс не е чужд за Пипков и през 1949 той му посвещава специална статия¹³. Но писмото от Париж поставя друг неочакват акцент – върху си бемол минорната соната, върху „Марш фюнебр“ и „страшния акорд във финала“¹⁴.

Третото писмо – *Бетховен 1827 – 1927*, е датирано март 1927 и е публикувано във вестник *Стрелец*, бр. 2 от

⁸ Пак там, с. 40.

⁹ Пак там.

¹⁰ Пак там, с. 41.

¹¹ Пак там.

¹² Пипков, Л. *Писма от Париж*. – В: Любомир Пипков. *Избрани статии...*, с. 41 – 43.

¹³ Пипков, Л. *Мирогледът на Шопен*. – В: Любомир Пипков. *Избрани...*, с. 189 – 190.

¹⁴ Пипков, Л. *Есента над Париж*. – В: Любомир Пипков. *Избрани...*, с. 41 – 43.

14.IV.1927¹⁵. Наред с темите за героиката и радостта от победите на прсветителския дух, Пипков ни представя и друг Бетовен, който „прониква в нова област, трансцендентална и дълбока“; който насища с „мистични озарения“ Месата, последните квартети, Деветата симфония; който прокарва „темата за страданието“ като „червена нишка“ в творчеството си¹⁶.

Четвъртото писмо от Париж няма музикална тема. То е датирано февруари 1927, публикувано е във вестник *Изток*, бр. 57 от 19.II.1927 и е посветено *In memoriam* на Иван Милев¹⁷. За Пипков това е художникът, чийто свят и творчество са населени с „приказки, вълшебства и чудеса... със селско рождество, тайнствени манастири, обреди и легенди“¹⁸. Едновременно с това композиторият открива „някаква скрита същност“ в героите и обредите на Ив. Милев, пренесена върху неговите платна, което ги прави особени и различни¹⁹.

Самият Пипков умее да се докосва до различното по свой съкровен начин – да го изрази с думи, да го изпише в стих, да му даде очертания в музиката си. Парижките писма „съобщават“ за важни идеи на композиторията – за устойчивостта и променливостта в изразителността на жанровете и по-специално на марша; за новите възможности на старинните форми; за гротеската и екзотиката като съвременни творчески решения и стилистични ресурси; за религиозните подеми и мистичните озарения в темите и сюжетите и т.н. Тяхната рефлексия избухва буквално веднага, още в Париж, в различни нови опуси: *Българска сюита* за пиано оп. 2 (1928), Първи струнен квартет оп. 3 (1928), *Любовта на хамалина* по текст на Ат. Далчев оп. 4 (1928), Концерт за духови, ударни и пиано оп. 9 (1929),

¹⁵ Пипков, Л. *Бетховен 1827 – 1927*. – В: Любомир Пипков. *Избрани...*, с. 44 – 47.

¹⁶ Пак там, с. 45 – 46.

¹⁷ Пипков, Л. *Иван Милев*. В: Любомир Пипков. *Избрани...*, с. 43 – 44.

¹⁸ Пак там, с. 43.

¹⁹ Пак там, с. 44.

Янините девет братя оп. 17 (1929 – 1932). По-късно ги откриваме в много други творби, сред които Първа симфония оп. 22 (1937 – 1940), *Оратория за нашето време* оп. 61 (1959), *Пет песни по чужди поети* оп. 64 (1963 – 1964), Концерт за виолончело оп. 59 (1953 – 1963), Трета симфония оп. 65 (1965), Концерт за кларинет оп. 70 (1966), *Пролетни приумици* оп. 78 (1971 – 1972), *От 1 до 15*, оп. 81 (1973)²⁰.

Всяка една от тези творби предлага ново и все по-усложняващо се развитие на първоначалните парижки идеи. Така моделът на траурния марш от Шопеновата *b* *mol* соната оказва пряко влияние върху III част от Първи струнен квартет на Л. Пипков. Построена върху известния героичен възрожденски марш *Откога се е, мила моя майно льо*, нейната тема категорично модулира в противоположна смислово-образна посока, заемайки ново пространство – този път на *Lamento*. Това оплакване се извисява до върховете на емоционалното напрежение, като се доближава до мистичната ритуалност в картините на Иван Милев или до трансценденталната тема за страданието на Бетовен.

Друг ракурс поема жанрът на марша в III симфония, създадена почти 40 години след Квартета. Тук първоначалните условни контури на героичен марш (I част) се трансформират в оголената гротеска на Ритурнела (II част), набелязвайки „обратното броене“ към Равел и неговата *L'enfant et les sortileges*. Така посветената на Пол Дюка симфония очертава сложен синтез между жанрове и пластове, който синтез преплита многозначността на жанровото начало с изразителността на гротеската.

Вероятно от творчеството на Равел бележи началото си интересът на Пипков към испанската тема, проблясваща и в музикалния тематизъм на малката вокална пиеса *Любовта на хамалина*, и в героичния емоционален заряд на мащабната I симфония, и в избора на текстове от Пиер дьо Ронсар, Фредерико Гарсия Лорка и Рафаел Алберти в

²⁰ Данните за творбите са цитирани по: Хлеббаров, И. *Творческият свят на Л. Пипков*, т. II, кн. 2. С., 2001.

камерната кантата *Пет песни по чужди поети*.

Посочените тук примери за връзката идеи-слова-музика в творческия свят на Л. Пипков не са единствени. Тези връзки на разстояние са удивително жилави и продуктивни. Те непрекъснато се преплитат, пресичат и взаимно потвърждават в цялото му творчество като свидетелство за устойчивите и значими идеи от ранния парижки период, намерили израз в четирите писма на композитора. Впрочем, в автобиографията му от 1948 фигурира само едно изречение за Париж. То се развива в разсъжденията за значението на септемврийските събития у нас през 20-те години на XX век и за тяхната роля за естетическото и идейно формиране на самия композитор. Дали това е осъзнато пре моделиране на собствената биография или необходимо преакцентиране на събитията в нея? Слово то тук видимо се променя. Навярно и музиката епизодично следва неговия ход. Но искреността на писмата от Париж не подлежи на съмнение. Техните текстове – екстровертно-конкретни и едновременно с това интровертно-многозначни може би ни предоставят още един ключ към сложния и непредсказуем творчески свят на Любомир Пипков.

Проф. Павел Герджиков
НМА „Проф. Панчо Владигеров“

НАКРАТКО ЗА ПЪРВИТЕ МИ СРЕЩИ С ВОКАЛНАТА ЛИРИКА НА ЛЮБОМИР ПИПКОВ

По стечение на обстоятелствата началото на моя голям камерен български репертоар поставиха песни на Любомир Пипков. Неговото вокално творчество е безспорен връх в съвременното българско музикално изкуство. В песенната си лирика той постига органична връзка между българската поетична реч и метроритмичните особености на нашата музика.

Пипков се отнасяше с изключително внимание и уважение към словото, чието значение в неговия творчески свят е огромно. Той е не само необикновено самобитен тонов майстор, но и автор на стихове, статии, есета. Пазя в архива си негови преводи на песни от Кодай, Барток и Бритън, които съм записал в Националното радио.

Спокойно може да се каже, че словото е жанрообразуващ фактор във вокалната му музика. В статията си *Защо обичам песента*¹ той пише: „В началото за мен винаги са текстовете“.

Пиша тези редове от позицията на човек, извървял многолетен изпълнителски път, но преди много години, като ученик в кърджалийската гимназия, благодарение на БНР аз имах само бегла представа за българската солова песен. Знаех доста хорови български песни, тъй като пеех в градския хор.

¹ Пипков, Л. *Избрани статии*. С., 1977, с. 328.

От песните на Л. Пипков бях чувал само *Нани ми, нани Дамянчо* в изпълнение на Райна Михайлова и *Конници* в изпълнение на Михаил Попов.

Вече като студент в БДК се състоя първата ми среща с песен на Пипков. Това беше баладата *Конници* (Н. Фурнаджиев), която пианистката Лиляна Байнова – акомпаняторка в неговия клас, ми предложи да науча. Последваха, наред с чуждестранния репертоар, *Зимен сън* (Д. Панталеев), *Любовта на хамалина* (А. Далчев), *Тракия* (Н. Фурнаджиев), *Воденичар* (И. Мирчев). Оказа се, че тези песни са част от първите вокални опуси на Л. Пипков, наред с изчезналата *Нощта ще ни изплаче своите тайни* (Н. Лилиев), *Тежат ми венчалните думи* (Н. Лилиев), *Синеоката* (Е. Багряна).

Не е трудно да се забележи, че Пипков безпогрешно усеща ритмичната арматура на поетичния текст. Например *Зимен сън* от Димитър Панталеев:

*Мъничко момиче, влез,
влез със този кървав мак –
ни една жена до днес
не премина моя праг... – с.р.
раз, два – раз, два – раз, два – раз, два, три*

Какво по-естествено от това, песента да бъде в 9/8.

Пипков постига емоционално застиналата атмосфера на текста, неговата вцепененост, чрез повтарящия се мотив от натрапчиви терци.

А ето и друг пример – баладите *Конници* и *Тракия* по текстове на Никола Фурнаджиев. За него литературната критика пише²: „...За Фурнаджиев животът и светът са движение и действие – „танцуват дървета и камъни“, „веселата жътва в нивите препуска“, „тъмните бездни хлестят“, „тътнат в огнени бездни годините“...“ По отношение на двете балади ще добавя още „...конници идат, конници идат и страшно е майко и весело“, „под твоя волен вятър да вървя, снегът да пее, да усещам удара на твоята мла-

²Речник по нова българска литература, Хемус. С., 1994, с. 389.

дост, Тракио, в кръвта“. Какво по-естествено това движение да бъде постигнато чрез настойчива, неизменна метроритмична пулсация (8/8).

В баладата *Тракия* много ефектен е контрастът между средния дял и репризата – съзерцание на природата („Вземи ме, приеми ме, бяла Тракио, сега се радвам чист като дете, на твоя сняг, на месеца, на вятъра, на равното и снежното поле“). В последните два такта, чрез провеждане в малка секунда на камбанния мотив във високите октави на пианото Пипков постига визуален ефект. Сякаш през мрежата от снежинки небесният хоризонт, трептейки, се слива със земята.

Това е пример за „зримостта“ на музиката във въображаемото пространство.

В хода на времето изпях всичко, което Пипков създаде за нисък глас, пък и не само за нисък. На грамофонния рецитал, който осъществих, Пипков написа: „На Павел Герджиков, който е вграден в моята музика наравно с мен“.

Подобни автографи написаха Панчо Владигеров и Марин Големинов на грамофонните плочи с техни песни, които аз записах.

Но това е друга тема...

Проф. д.изк. Виолета Дечева
Нов български университет

МУЗИКАЛНОТО ИЗМЕРЕНИЕ В ТЕАТЪРА НА РАЙНХАРД, ИЛИ ЗА СЪУЧАСТИЕТО НА ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ В НЕГОВОТО СЪЗДАВАНЕ

Панчо Владигеров е музикален ръководител на театрите на Макс Райнхард от 1920 до 1932. Този негов театрален период се е възприемал обикновено в сянката на големите му музикални произведения. Книгата на Стефан Лазаров *Панчо Владигеров и театърът*¹ е все още единственото цялостно изследване, единствената монография, вече тридесет години, посветена само на значението на театъра за творчеството на Панчо Владигеров.

¹ **Лазаров, С.** *Панчо Владигеров и театърът*. С., Музика, 1976. По тази тема вж. и **Добрев, Б.** *Панчо Владигеров и „Театърът на Макс Райнхардт“*. – В: **Добрев, Б.** Страници от миналото на българската музикална култура. ч.1, С., 2016, с. 59 – 119; **Сотирова, Н.** *Докосване до Владигеров чрез архива на „Deutsches Theater“ – Берлин*. – В: Панчо Владигеров в българската музикална култура, сб. материали от Кръгла маса на тема „Музика и театър в творчеството на Панчо Владигеров“, АМГИИ – Пловдив, 2009, с. 9 – 14; **Шушулова, М.** *Музиката на Панчо Владигеров за театрите на Макс Райнхард. Студентски прочит в 2008*. – В: Панчо Владигеров – поглед от XXI век. Юбилеен сборник, НМА „Проф. Панчо Владигеров“, С., 2009, с. 35 – 51; както и в **Павлов, Е.** *Панчо Владигеров*. Монография. С., НИ, 1961; **Павлов Клостерман, Е.** *Панчо Владигеров*, С., Музика, 2000, 384 с.; **Палиева, А.** *Европейският Панчо Владигеров*. – В: Панчо Владигеров – поглед от XXI век. Юбилеен сборник, НМА „Проф. Панчо Владигеров“, С., 2009, с. 5 – 9.

Още по-малко може да се каже, че от гледна точка на концепцията за музиката в спектакъла и участието на Владигеров в нейното реализиране е направено специално изследване на престоя му в Берлин при Райнхард. Може би най-изчерпателна сред статиите, посветена именно на този период, е на музиколожката Деница Попова *Панчо Владигеров в Берлин*². За работата му при Райнхард става дума и в книгата на Хайнрих Хузман *Театърът на света на Райнхард: създаване, сцени, постановки*³. Твърдя, че ако разчитаме на архива на *Дойчес театър*⁴, на който най-вече се опирам в това изследване, ние всъщност не разполагаме с много документи за работата на Райнхард с неговия музикален ръководител в продължение на 12 години.

Въпреки това, сред множеството изследвания върху театъра на Райнхард, важна част са посветени и на значението на музиката при създаването на театралния спектакъл. Сред тях – на Бено Флайшман, Айнар Нилсон, Оскар Бий⁵, както и на други негови постоянни музикални сътрудници и особено Рихард Щраус, Енгелберт Хумпердинк, Бернхард Паумгартнер, Феликс Вайнгартнер, Миша Сполянски. И макар Владигеров да не е писал по този въпрос, бихме могли да добавим към тези свидетелства и споделеното за сътрудничеството му с Райнхард в интервюта. На тях и най-вече на документи от архива на *Дойчес Театър* – Берлин ще се позовавам при изяснява-

² **Popova, D.** *Pancho Vladigerov in Berlin.* – In: **Ender, D.** /Hg./ *Deutsch-Bulgarische Begegnungen in Kunst u. Literatur während des 19. u. 20. Jahrhunderts.* München, Biblion Verlag, 2006, S. 84-98.

³ **Husemann, H.** *Welttheater Reinhard: Bauten, Spielstätten, Inszenierungen.* München, 1983.

⁴ където имах възможност да работя по време на изследователския си престой като DAAD стипендиант в Freie Universität-Berlin, Institut für Theaterwissenschaft: 2. 10. 2008 – 31. 12. 2008, с индивидуален изследователски проект: *Das Theater im Globalisierungsprozess: 1. Globalisationseffekte des Theaters von Max Reinhardt in Bulgarien 2. Das Theater im Globalisierungsprozess: Südosteuropa und Deutschland.*

⁵ **Boeser, K.** *Max Reinhardt in Berlin.* Berlin, 1984.

нето на функциите на музикалния ръководител в театрите на Райнхард, на отношението между режисьора и музикалния автор, и на функциите на музиката в спектакъла в театрите на Райнхард.

Тези проблеми ще бъдат разположени в изцяло театрална перспектива. Ще бъде показано как Владигеров участва във формирането на театралната му естетика, заедно с едни от най-значимите композитори и музиканти на своето време, а не толкова как театралното сътрудничество с Райнхард влияе върху неговото творчество – един вече много изследван от музиковедите проблем⁶. Тоест проблемите, които ме интересуват, ще бъдат анализирани, отваряйки в работата на Панчо Владигеров съществуващия театрален контекст. Ще открия непознатите факти от неговата работа *не* от музиковедска гледна точка, а от гледна точка *на концепцията за цялостния спектакъл*, която ме интересува, тъй като тя се реализира и чрез сътрудничеството на Владигеров.

Макс Райнхард изпраща Айнар Нилсон, музикант и композитор, с когото работи, през есента на 1920 в къщата срещу *Дойчес театър*, на *Шуманицрасе* 12, където живее, учи, свири и композира 21-годишният Владигеров, за да го покани за съвместна работа. По това време 47-годишният Райнхард вече носи славата на театрален реформатор, променил представите за възможностите на театъра. Той е знаменитост, ръководител и менаджер, притежаващ няколко Берлински театъра, обединени в театрален концерн. Освен *Дойчес Театър*⁷ и основаната от него през 1906 сцена *Камершпиле*, той ръководи от 1915 до 1918 *Фолксбюне* (днешната *Фолксбюне ам Роза Люксембург плац*), а през 1919 открива *Гросес Шаушпилхаус*.

⁶ Виж бел. 1.

⁷ Работата на Райнхард като режисьор в Берлин започва в създадената от него през 1901 Kleinkunstbühne *Schall und Rauch* (Малка художествена сцена *Тътен и дим*), преименуван от 1902 в *Kleines Theater*, между 1902 – 1905 ръководи *Neues Theater* (днешният *Theater am Schiffbauerdamm*, където се помещава прочутият *Berliner Ensemble*, създаден от Брехт). (бел. ред.)

През 1924 поема театър *Комедия на Курфюрстендам* и четири години по-късно – *Театърът на Курфюрстендам* (1928). До 1932, тоест до края на съвместната им работа с Владигеров, Райнхард притежава в Берлин вече 11 театъра с над 10 000 зрителски места. Към това да добавим от 1923 ръководения от него *Театър в Йозефцат* във Виена и от 1928 *Шлостеатър* в Шьонбрун. През 1931 е затворена сцената *Камершипиле* към *Дойчес театър*, а година по-късно, през 1932, заради възхода на националсоциалистите (на 30 януари 1933 те идват на власт) той предава Берлинските си театри на Карл Хайнц Мартин и Рудолф Беер. Райнхард заминава за Австрия и от там през 1938 за Америка, където вече е прехвърлил голяма част от своите проекти. През 1932 той предлага на своя музикален ръководител да замине с него. Владигеров обаче отказва и се връща в България, заемайки позицията професор по пиано и музика в Музикалната академия.

Театралните сцени, които Райнхард притежава и ръководи, съставят свят, който показва модерната театралност като развиващ се универсален език с огромни възможности в представянето на европейската драма от Есхил до Верфел. Той събира не само най-добрите актьори по това време в различните си сцени, но и режисьори, и музиканти. Още от 1905 създава драматично училище към *Дойчес театър*, а през 1928 – училището за драматично изкуство и режисура (днешния *Макс-Райнхард-семинар*) във Виена. Мнозина от асистиращите му режисьори, както и работещите при него със свои ученици, получават там режисьорското си образование⁸.

В този космос музиката е основен структурен елемент в създаването на нов театрален език, който да изразява както света на европейската драма, така и чрез нея този на Изтока. Като негов музикален ръководител Панчо Владигеров е трябвало не само да пише авторска музика към отделни представленията, да обработва заедно с режисьора избраната от него музика съобразно концепцията

⁸ Между тях и Хрисан Цанков, който от 1921 до 1924 специализира в *Гросес Шапителхаус*.

му за спектакъла, но и да дирижира оркестрите, с които разполагат някои сцени, а често и сам да свири в тях, когато се налага. Като се има предвид, че Райнхард включва оркестъра в театралното действие на суперпродукциите си (*Сън в лятна нощ*, например) като „масов“ актьор, диригентската работа съвсем не е обичайната – тя е „разширена“ с чисто театрални, перформативни функции. Бруно Валтер нарича Райнхард „театрален диригент“ (ein Schauspiel-dirigent) заради уменията му да изгражда чрез отделната дума, фраза, сцена цялостната ритмика на спектакъла. Ако в този смисъл режисьорът е сравняван с диригент заради музикалността на представленията му, то диригентската работа при него може да се сравни с режисьорската – заради театрализацията на оркестъра и музиката. Тъкмо от тази гледна точка ще видим и работата на Владигеров.

Малко известен в България е фактът, че той дирижира огромен брой представления. Например 55 от представленията на Райнхардовия *Ромео и Жулиета* (1927, музика Айнар Нилсон по мотиви от стара музика) са дирижирани от Владигеров; 20 от представленията на *Ифигения в Таврида* от Гьоте (1930, реж. Рихард-Беер Хофман, музика Г. Фр. Хендел) в *Камершпиле*; там дирижира и *Слуга на двама господари* (реж. Райнхард) през 1925. Сред тях ще отделя като особено важно участието му в един от най-грандиозните спектакли на Райнхард – *Миракълът* от Карл Густав Фолмьолер, защото е сред манифестите на Райнхардовата естетика на зрелищния театър и пластическата работа с гигантски маси и пространства, демонстрираща новите възможности на театралната машинария и сцена в реализирането на идеята му за театъра като модерен празник чрез възраждането на бароковия „театър на света“.

Чудото (*Das Mirakel*) е любим проект на Райнхард, към който той се връща многократно, включително и в Америка. Първата му премиера е през 1911, на 23 декември в Лондонския *Олимпия хол*. През 1925 той поставя *Чудото* отново. Музиката е на Хумпердинк, а премиерата

е на 16 август в Залцбургския *Фестивилхаус*.

Чудото представя в най-чиста форма използването на музиката от Райнхард като структурен елемент в изграждането на представлението. Става дума за използването ѝ с няколко различни функции при представянето на драматичното действие – за създаване на силно напрежение в него, на атмосфера, за израз на чувства и преживявания. Част от музикалното измерение на спектакъла, усилващо неимоверно внушенията му, е разработването на огромната област на шумовете и звуковете. Оскар Бий, който е работил с хорове в негови представления, нарича това му постижение „стилизиране на шумовете“⁹. Райнхард се е съпротивлявал на определението „оперен режисьор“, макар да е поставял с Рихард Щраус¹⁰, защото той търси при построяването на театралното действие звуков и пластичен израз на вътрешния му ритъм, максимално пълен израз на драматичното действие. Иначе казано, музиката го е интересувала като възможност за представяне на непредставимото, тоест в разширяването на широкия „невербален драматичен“ спектър в изразните средства на театъра. *Чудото* е сред най-зрелищните му спектакли за сцената-арена като *Орестия* и *Едип цар* от Есхил¹¹, *Всеки* от Хофманстал и добре показва използването на музиката като пластически изобразяващ настроенията, чувствата и напрежението в действието инструмент именно чрез шумовете, извлечени при включването на различни ударни инструменти (като тимпани, чинели, триангели) или изпозвайки валдхорни, контрабаси и хармониум. На Залцбургските празници за *Чудото* Панчо Владигеров дирижира оркестъра на *Моцартеума*, участва и хорът на *Моцартеума*. Редуват се с Паумгартнер, който е автор на

⁹ Boeser, K. *Max Reinhardt...*, S. 281.

¹⁰ Първата постановка на *Кавалерът на розата* на 26.01.1911 в *Königliches Opernhaus (Semper Oper)* в Дрезден, и на *Жената без сянка* във Виенската опера през 1919. (бел. ред.)

¹¹ Райнхард е поставил *Орестия* на Есхил (остава неясно дали цялата трилогия – *Агамемнон*, *Хоефори* и *Евмениди*, или колаж от трите трагедии) и *Едип цар* от Софокъл. (бел. ред.)

музиката в интермедиите. Но Владигеров не е само диригент, той участва и в цялостната работа по спектакъла.

Знае се, че Райнхард още в режисьорската книга много детайлно е изграждал цялостната конструкция на спектаклите си. Запазените му книги добре показват как той използва музиката в някои представления (особено при Шекспир) по същия начин, както работи с осветлението и цветовете. Едно от най-впечатляващите театралния свят в това отношение, а също и за Владигеров незабравимо представление, е *Сън в лятна нощ*¹². Заедно с предвременно подготвените музикални бележки, режисьорът е разчитал на импровизацията на музикантите по време на репетиции. Владигеров също е присъствал на репетициите. Основни моменти от авторската му музика към представленията са възниквали именно по време на репетиции, а цялостната композиция е създавал по-късно в къщи. Така че и по време на работата върху *Чудото* той е участвал в репетициите, а следователно и в изграждането на цялостната музикална композиция, заедно с автора Хумпердинк и с Паумгартнер. Още по-сигурно изглежда съучастието му и поради дълго продължаващата работа на Райнхард върху спектакъла. Той създава освен Залцбургската още две версии през 1927 – за празниците във *Вестфаленхале*, Дортмунд (премиера на 14 април) и показаната на 17 юни в Цирка *Ренц* във Виена. Неслучайно в афиша за спектакъла във *Вестфаленхале* Владигеров е вече посочен като музикален ръководител, а дирижира А. Нилсон. В афиша за спектакъла във Виена четем до името на автора Хумпердинк също и „Музика – П. Владигеров (музика за сцена/*Bühnenmusik*)“¹³. Диригент е отново Нилсон – с оркестъра и хора на Виенската филхармония. Като автор на музиката за сцена е посочен Владигеров и при следващото представяне на *Чудото* в Прага същата година (2. 6. 1927, *Дивадло вариате*).

Така че в този спектакъл Панчо Владигеров показва

¹² Reinhardt, M. *Regiebuch des „Sommernachtstraum“*. – In: Boeser, K. *Max Reinhardt in Berlin...*, S. 171.

¹³ Архив на Дойчес театър.

различните страни на своята дейност като музикален ръководител – диригент, ръководител на сценичната музика и дори автор на музиката за сцена. Той участва в създаването, въвеждането и утвърждаването на новите функции на музиката в театралния спектакъл. Именно това дава основание на Хуго фон Хофманстал да твърди, че музиката при Райнхард е „помощница, а не прислужница“¹⁴. Впрочем, тъкмо на Залцбургските празници при представянето на *Чудото* (1925) Владигеров се запознава с Хофманстал и от 1927 работят върху съвместно произведение. Осъществяването му пропада поради смъртта на Хофманстал през 1929¹⁵.

Айнар Нилсон обръща внимание на особената област на музикалния образ при Райнхард, изграждан посредством гласовете. Например повтарянето в хора на една и съща фраза от различни групи с различно темпо и ритъм в действието, или използването на мелодиката на актьорските гласове. Оскар Бий ги нарича дори „концерт от гласовете на неговите артисти“, като има предвид не само актьорите, макар специално да говори за начина на говорене на Гертруд Айзолд например, чиято музикалност Райнхард включва в нужния ритъм и образ, за да постигне желаното внушение. 31-годишният Владигеров е наясно с този начин на работа, когато през 1930 пише музиката за *Елга* от Герхард Хауптман, в която именно Гертруд Айзолд (Марина) участва заедно с Вернер Краус (Старшенски).

Владигеров композира музика за 10 постановки до 1932, като режисьор само на три от тях е Райнхард. Това са *Сънна игра* от Аугуст Стриндберг (28. 10. 1921, премиера в Стокхолм, 16. 12. в *Дойчес Театър*), *Тебеширеният*

¹⁴ **Von Hofmannsthal**, H. *Reinhardt und seine Bühne*, Berlin, 1920, S. 8.

¹⁵ **Попова**, D. *Panco Vladigerov in Berlin...*, S. 87. Писмо на Хофманстал до Владигеров за написването на музиката към пантомима е запазено в архива на Владигеров и публикувано от С. Лазаров в упоменатата му монография (вж. бел. 1).

кръг от Клабунд (20.10.1925¹⁶) и *Юарец и Максимилиан* от Франц Верфел (премиера на 29.01.1926). В архива на Владигеров¹⁷ са запазени партитурите им. Известно е също, че от *Сънна игра* възниква през 1924 оп. 13 – *Скандинавска сюита*; през 1926 оп. 19 от *Тебеширеният кръг*¹⁸ и оп. 20 от музиката към *Юарец и Максимилиан*¹⁹; през 1932 – оп. 26 от *Дванайсета нощ, или Както ви харесва* от Шекспир²⁰ и през 1953 – оп. 49 от музиката към *Цезар и Клеопатра*²¹.

В *Сънна игра* и в *Тебеширеният кръг* са едни от най-силните образци в използването на музиката за изразяване на вътрешната логика в драматургията и създаване на атмосферата на действието: в *Сънна игра* – мистично-призрачно и песимистично, а в *Тебеширеният кръг* – приказно-екзотично и мистично. Освен това и в двете представления именно музиката задава ритъма и темпото на представлението, изгражда образи, създава допълнително измерение във време-пространството на действието. Както пише един от рецензентите на *Сънна игра* Норберт Фалк: „Райнхард вече владее магическите средства на светлината и на експресионистичната техника на фраг-

¹⁶ *Тебеширеният кръг* с музиката на Владигеров е поставена още на 21.12.1926 и в Народния театър в София от режисьора Хрисан Цанков, със сценография на Иван Пенков, запазени са части от текста в превод на Николай Лилиев. В същия сезон пиесата е била няколкократно поставена – в театрите във Варна, Пловдив и др., в постановки на Васил Кирков, Стефан Киров и т.н., сред художниците е и Пенчо Георгиев. Едно цялостно проследяване на тогавашния репертоар на българските театри би донесло ценна информация за нашата култура като цяло. (бел. ред.)

¹⁷ В къщата-музей „Панчо Владигеров“.

¹⁸ Пет песни за висок глас и пиано/камерен оркестър (*Песен на Яу, Песен на Хайтанг, Песен на Чанг Линг, Песен на Хайтанг и принц Пао и Песен на войника*) и *Източен марш* (бел. ред.)

¹⁹ Две пиеси за цигулка и пиано – *Романс* и *Ориентал*. (бел. ред.)

²⁰ Три песни за глас и пиано/камерен оркестър, по-късно и в други авторски транскрипции (*Песен на Виола; Любовна песен на шута; Песен на шута*). (бел. ред.)

²¹ Две пиеси за оркестър (*Ноктюрно на пустинята; Романс и Кейкуок*); авторски транскрипции и за пиано. (бел. ред)

мента²² и музиката в този смисъл е в основата на драматическото действие, тя служи за максимално пълното му и цялостно изразяване и въздействие върху сетивата на зрителя, без обаче да има доминиращо значение в логиката на цялото. Също за *Сънна игра* Лудвиг Стерно пише: „Музиката обхваща цялото. Тя е на П. Владигеров и обединява в дълбока меланхолия острите дисонанси в действието със звуците на сферите, освобождавайки в душите ни цялото добро. Незабравима вечер!“²³ Представлението е следвало вътрешната музикална организация на Стриндберговата пиеса, новата ѝ форма²⁴.

По-малко известен е в България фактът, че Владигеров пише музиката за още две представления в *Дойчес театър* – за *Елга* от Герхард Хауптман и за *Училище за жени* от Молиер. *Елга* има премиера на 7.10.1930 в *Камершипиле*. Режисьор е Густав Хартунг, един от най-активно поставящите и най-близките на Райнхард режисьори, а сценограф е Ернст Шюте. *Училище за жени* също е поставена в *Камершипиле* от режисьора Ханс Дepe. Сценографията и костюмите са на Херман Крееман. За съжаление, не можах да открия в архива на *Дойчес Театър* партитурите. Не са запазени и в личния му архив²⁵. В програмите към спектаклите и в пълния списък с представленията на театъра от този период обаче е посочено, че музиката е на Владигеров. В досието на *Училище за жени* е записано „Музика – П. Владигеров по мотиви на Жан-Филип Рамо“. Докато в това на *Елга* четем „Музика – П. Владигеров“. Благодарение на господин Рюбезаме, завеждащ архива на *Дойчес Театър*, можах да получа запазената книга на инспициента и на суфльора към *Училище за жени*. Партитурата се е състояла от три части: „I.

²² Falk, N. BZ am Mittag, Berlin, 14.12.1921. – In: Rühle, G. *Theater für die Republik*, 2 Bd., Berlin, 1988, S. 344.

²³ Sternaux, L. Berliner Lokal-Anzeiger, 12.14.1921. – In: Rühle, G. *Theater für...*, S. 345.

²⁴ Fleischmann, V. *Musik bei Reinhardt*. – In: Boeser, K. *Max Reinhardt ...*, S. 279.

²⁵ Грижливо подреден в Къщата-Музей „П. Владигеров“ в София.

Пантомима, площадна музика, II. Пантомима и III. Пантомима²⁶. Музиката е за пиано, цигулка, виола и кларинет в си бемол (В). Сравнението на този документ с бележките на суфльора и инспициента показват пълно съвпадение на данните.

На първата страница под списъка с действащи лица и имената на актьорите инспициентът е записал на ръка „Музика: Владигеров/Wladigeroff“. Музиката е звучала в началото на I действие преди вдигането на завесата, а първата пантомима се е изпълнявала на „площадна музика“, следвайки всъщност Молиеровата ремарка „Сцената представлява градски площад“²⁷. Втората пантомима е в началото на III действие, в кратката първа сцена с появата на Арнолф, Агнес, Жоржета и Ален, преди монолога на Арнолф „Да, всичко бе добре, щастлив съм безгранично“. Пантомимата, според записките на суфльора, се е изпълнявала от Арнолф, Агнес и Орас. Третата пантомима е в началото на IV действие, първа сцена, започваща с монолога на Арнолф „Признавам, да стоя на място нямам сили“ и в нея отново действащи лица са Арнолф, Агнес и Орас. Тоест чрез вмъкнатия сюжет, представен от режисьора Депе чрез музикално-пластическата линия в представлението, основната опора на действието е любовният триъгълник.

Музиката в *Училище за жени* е типичната съпровождаща действието музика, т.нар. *Begleitungs-musik*. Тя го допълва, създава атмосферата и настроението и задава темпото. Изразява чувствата и представя отношенията между героите. От режисьора и от композитора се следва един вече изграден и напълно утвърден от Райнхард още в началото на 20-те години стил на съпровождащата музика в неговите представления, добре познат например от *Веницианският търговец* (1924), където музиката създава очакването в сцената със сандъчетата на Порция или

²⁶ За пръв път описанието на музиката е публикувано от Деница Попова. Цит. съч., с. 92 – 93.

²⁷ Цитатите са по изданието: **Молиер**, Ж.–Б. *Комедии*. С., Народна култура, 1977.

се поставя чрез нея смисловия акцент в нощната сцена, създавайки приказно-мистично настроение.

Райнхард използва музиката *като елемент на театралния език*. Видяхме нейните функции в работата на Владигеров като диригент, ръководещ сценичното съучастие на оркестъра в спектакъла и промяната в музиката в зависимост от режисьорските изисквания според различните версии на спектакъла (*Чудото*), но винаги в хармонията на цялото. Особено важно е *включването на оркестъра в драматичното действие*, което е изцяло откритие на Райнхард.

Може би най-фундаменталната промяна, която настъпва при Райнхард по отношение на функциите на музиката в театъра е именно прекратяването на практиката в нейното използване като орнамент или декоративно-съпътстващ актьорската игра елемент и включването ѝ като структурен, основен елемент в хармоничното цяло на спектакъла. Музиката изразява организацията на действието в драмата, вътрешните връзки на драматургията, следвайки режисьорския замисъл и създава и представя образи (*Сънна игра*), но също допълва актьорската игра в представянето на образа чрез включването на песни (*Тебеширеният кръг*) или музикална пантомима (*Училище за жени*). Иначе казано, тя допълва драматичното действие, създадено в единната логика на режисьора в тълкуването на драмата, а не следва логиката на текста – Райнхард включва музиката в създаването и разширяването на възможностите на сценичния, на собствено театралния език. Не по-малко важна е музикалната функция на актьорския глас и осъзнаването на богатите музикални възможности на света на шумовете (*Чудото*, *Елга*).

Дванадесетгодишната работата на Панчо Владигеров като музикален ръководител в театрите на Райнхард е съществена част от цялостната революционна промяна в използването на музиката от Райнхард в структурата на спектакъла.

Проф. д-р Дарина Василева
Шуменски университет
„Епископ Константин Преславски“

**ЗА НЯКОИ СОЦИАЛНО-
ПСИХОЛОГИЧЕСКИ АСПЕКТИ
НА ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МЕЖДУ
ИЗКУСТВО И ПУБЛИКА.
БЪЛГАРСКИЯТ ОПЕРЕН ТЕАТЪР
В НАЧАЛОТО НА ХХ ВЕК**

Трудно би могъл да бъде оспорен фактът, че още през първата половина на отминалия двадесети век зрелищните форми навлизат в центъра на художествената култура, обособяват специфичен зрелищен пласт и до голяма степен тъкмо той започва да формира онова, което днес специалистите наричат стил на културата като цяло¹. Пренебрегването на този факт често се превръща в препятствие по пътя към постигане същината на дадено общокултурно противоречие.

Един от основните проблеми на съвременното културно развитие без съмнение е противоречието между потенциалната ценност на изкуството като цяло и актуалната значимост за преобладаващата част от публиката само на онази негова сфера, която се свързва с развлекателното начало. Достатъчно примери за частната проява на този проблем дава социалното битие на българския оперен театър в първите години от неговата история.

¹ **Хренов, Н.** *Зрелищното и литературното начало в съвременната художествена култура.* – В: Ново време, 1988, № 5, с. 88 – 89.

* * *

За да добием представа как се вписва един художествен, в случая оперно-театрален факт в структурата на обществените отношения, е необходима пресечната точка на различни подходи: анализ на фактическите данни, на художествените достойнства на изпълняваните творби, на мотивите, определящи общуването с този вид изкуство... А доколкото йерархията от функции се изгражда и поддържа чрез подбора на художествени ценности, бихме разбрали как се е посрещало оперното изкуство в предходните етапи от развитието на българския оперен театър, ако потърсим отговор на въпросите какви творби са се разпространявали и какви са били възможностите и формите за разпространение на музикалните ценности.

В България оперният театър поставя началото на своята история със закъснение от около три столетия в сравнение със зараждането на операта в Западна Европа – 1600 година е ознаменувана с първото оперно представление в италианския град Флоренция. Този факт заслужава по-специално внимание, тъй като динамичният XX век бързо извежда на преден план нови специфични форми на художествено познание и операта вече не е онзи „барометър на епохата“ – такава, каквата е била примерно през XIX век в Италия по времето на Верди. Обстоятелството, че у нас от втората половина на XIX век започват постепенно да се очертават различията в начина на живот между градското и селското население, показва, че оперният театър започва да функционира приблизително по времето, когато градът формира система от средства, осигуряващи културната цялост на новата общност. Доколкото в нея, преди да навлязат масовите комуникации, са преобладавали средствата на традиционната култура, операта като изкуство, типично за градските условия, се оказва включена в системата².

Каква е общата картина на съотношението между градското и селското население? (Табл. 1)

² Вж. **Василева, Д.** *Музикалното изкуство и неговата публика. Проблеми на взаимодействието.* Шумен, 2015, с. 108 – 113.

Таблица 1. Темпове на нарастване на населението в големите градове на България за периода 1887 – 1934 година

Година/ жители	1887	1892	1900	1910	1920	1926	1934
СОФИЯ	30928	46593	67789	102812	154025	213002	287976
Пловдив	33032	36033	43033	47981	63415	84655	100485
Варна	25256	28174	34922	41419	50810	60563	70183
Русе	27194	28121	32712	36255	41652	45788	49388
Бургас	5749	8426	11738	14897	21170	31157	36099

До средата на 30-те години тя е относително стабилна. Трябва обаче да отбележим, че в различните области на страната миграционните процеси протичат неравномерно, неравномерно се изграждат и новите общности. Проявява се една обща закономерност – с по-високи темпове нараства населението на големите градове. За около пет десетилетия столичното население се увеличава над девет пъти³. Интерес в този смисъл представлява културният живот на столицата в първите години на века:

„Нямаше кина, радио, телевизори, театри, концерти – пише Димо Казасов. – Единствената столична трупа „Сълза и смях“, именно трупа, а не театър, изнасяше своите представления само три пъти седмично в малкия салон на „Славянска беседа“, който едва побираше 500 души. [...] Не липсваха, разбира се, и забавления от публичен характер, но те бяха редки. Великденските и гергьовденските сборове, масовите посещения на лазарки и коледари, конните състезания на Тодоровден, както и живописните сватби, забавляваха всички“⁴.

Прави впечатление, че авторът свързва представлението със забавлението. Те са призвани да изпълняват тази функция чрез включването на отделния човек в общността. Ето защо недостигът им намира радикално разрешение чрез непосредствения контакт на литературно-музикалната и на

³ Статистически годишник на Царство България. С., 1935, с. 23.

⁴ Казасов, Д. Улицы, хора, събития. София през първите години на XX век. С., 1968, с. 95.

семейната вечеринка, на формите, свързани с фолклорната традиция, или просто в тълпата на градинското увеселение.

Превесът на развлечението е безспорен. Това вероятно е една от причините в първите години на века, непосредствено преди откриването на Българската оперна дружба, редица културни дейци и общественици да гледат на оперното изкуство като на заплаха за развитието на драматичния театър:

„За нашата публика е важно преди всичко необикновеното, илюзията... Тя еднакво цени и художествено неиздържаното, и доброто. Затова сега театърът ни не може да си постави високи нравствени и просветителски цели. Той трябва изкусно да привлече зрителите чрез своята забавност. [...] Операта има по-големи преимущества пред Драмата. Тя пробира повече сюжети с необикновен и фантастичен характер. Главната идея в операта не е тъй раздробена, за да отегчи обикновения слушател. Освен това пеенето, съпроводено с мимика и оркестър, несъмнено има повече предимства от говора. Именно затова операта има предимство пред драмата по отношение удовлетворяването особено на неразвит естетически вкус, докато модерната драма е за едно общество с по-високо разбиране и вкус“⁵.

Вестник Демократ отбелязва:

„Операта, която обгръща почти всички отрасли на изкуството, [...] има най-голям шанс да затъмни, на първо място, нашата Драма, която разполага с много малко средства. [...] Погледнато повърхностно, Операта увелича зрителя много леко, кара го да се възхищава и затова не бива тия недоучени оперни певци да размъщат неустановените тия възгледи... Ако оперните изпълнения са в същото здание на Драмата, нашата публика ще потече на пороци към оперните представления, като ще търси в тях външната страна, блясъка, балета, гюрултията и ще се увеличи повече от леката опера, [...] а драматичните представления ще

⁵ Стефанов, Ст. *Опера и драма*. Дневник, 7, № 2276, 28.11.1908; № 2277, 28.11.1908. Цит. по Бикс, Р. *Български оперен театър*. С., 1976, с. 71.

*продължават да се дават пред неколцина избраници, които твърдят, че Драмата кара човека да мисли...*⁶

Подобни становища споделят голяма част от публикациите в пресата и историко-документалното наследство⁷. Те са ценни с вярната констатация на характерни белези на една конкретна ситуация, макар интерпретацията на тези белези да налага съществено уточнение. Дали развлекателната орбита би могла да бъде издигната в ранг на специфична особеност за социалното функциониране на оперния театър? И ако в първите десетилетия на века той функционира главно като развлечение, на какво се дължи това? На неговите иманентни характеристики или на действието на механизмите на културата като цяло?

При теоретичното осмисляне на този проблем се натъкваме на парадокс: със съзряването на условията за въвеждането на масовите комуникации се засилва потребността от традиционни зрелищни форми. „Взривната“ форма на зрелищност се проявява като общо явление, което протича в различни локални варианти и засяга различни сфери на художествената култура.

За операта ескалацията на зрелищността има някои негативни последици. Те произтичат от трансформирането на произведенията в духа на зрелищно-развлекателната специфика. По-общият поглед по отношение на оперно-театралната практика на Европа от онова време показва, че всъщност става дума за тенденция, която дава отражение и върху функционирането на българския оперен театър. Като пример – изискванията по отношение на зрелищност към представените в началото на 20-те години от Сергей Дягилев *Руски сезони* в Париж:

...Всички новости на сезона – отбелязва критиката – „Йосиф прекрасни“, „Славейт“ и „Златното петле“, бяха представления с изумителна разточителност. [...] Би могло да се помисли, че и в трите спектакъла преди

⁶ *Народният театър*. // Демократ, 4, № 18, 8.11.1908. Цит. по Р. Бикс, с. 71.

⁷ Вж. Казаков, Д. *Материали по история на народния театър и опера*. С., 1929.

*всичко преминава една идея: да се представи максимално тъстро, смайващо зрелище. [...] Навсякъде зрелище и само зрелище. По план зрелището трябва да засенчи останалото художествено съдържание. Така и стана*⁸.

Как се проявява тази тенденция при нашите условия?

Успяващи в България през 30-те години са *атрактивните опери с монументална зрелищност, декоративни масовки, съдбовни дворцови перипетии...*⁹ Очевидно през този период оперният театър се намира в орбитата на развлечението, което оказва известно деформиращо въздействие върху неговото социално функциониране.

Приобщаването към операта у нас е съпроводено от усложнения и противоречия. Тя се появява сравнително късно – във време, когато киното заема челната позиция в йерархията на видовете изкуства. Тук драматизмът не идва от заплахата оперното изкуство да се окаже изоставено от своята публика, доколкото щафетата на социална значимост поема киното. Главният проблем се заключава в неблагоприятното обстоятелство, че когато се появява киното, у нас все още не може да се говори за формирана оперна публика, поела мисията да съхранява и предава традициите на една оперна култура. Първото представление на Българската оперна дружба е изнесено през 1908 година. През същата година е открито и първото кино в София – *Модерен театър*. Оперната публика и публиката на киното започват да се формират по едно и също време. На пръв поглед – нищо обезпокоително. Всеки вид изкуство си има своята публика, още повече че киното набира своите почитатели сред посетителите на кръчмите и бордеите, на площадите и кафенетата. Дори през 30-те години конкуренция за операта от страна на киното не е имало. Въпросът обаче следва да бъде поставен по друг начин. Известно е, че когато една публика е вече формирана, тя започва да се стреми към разширяване. За

⁸ Луначарски, А. *Русинът и американецът в големия парижки сезон*. - В: В света на музиката. С., 1973, с. 168 – 169.

⁹ Бикс, Р. Цит. съч., с. 261.

да се вникне в ситуацията на приобщаването към даден вид изкуство, вниманието би трябвало да бъде насочено не толкова към статичната картина на вече формираната публика, а към динамичния процес на нейното нарастване. Наистина оперната публика се увеличава. Но темповете на това увеличение се оказват значително по-ниски в сравнение с темповете на разширяване аудиторията на киното. Нека видим ежегодните промени на тази картина от 30-те години насам¹⁰, когато оперният театър е вече утвърдена институция. (Табл. 2)

Таблица 2. Динамика на промените при публиката на операта и публиката на киното за периода 1930 – 1965 година

ГОДИНА	ПУБЛИКА НА ОПЕРАТА	ПУБЛИКА НА КИНОТО
1930	111 792	6 593 618
1931	134 614	5 639 698
1932	148 206	5 743 579
1933	127 438	6 012 062
1934	117 196	6 293 582
1935	119 845	6 843 073
1936	133 171	8 324 348
1937	129 032	9 656 493
1938	114 295	10 958 191
1939	133 232	13 102 000
1942	138 538	14 925 446
1945	103 144	17 497 427
1950	376 000	35 078 000
1955	581 000	60 358 000
1960	626 000	112 075 000
1965	506 000	126 362 000

Макар и да нараства, още в първите десетилетия на века оперната публика значително изостава по своята численост. Проблемът обаче не е в отсъствието на някакво количествено равновесие между публиката на отделните

¹⁰ **Статистически годишник на Царство България:** С., 1934, с. 369; С., 1938, с. 724; С., 1939, с. 724; **Статистически годишник на НР България:** С., 1956, с. 118; С., 1975, с. 364.

видове изкуства. В тази ситуация, както и в предшестващите я времена, неравновесието е закономерно. В същото време то е различно от неравновесието през онези периоди, в които водеща позиция заемат други видове изкуства – не е свързано с масовизиране на културно-художествените процеси в мащаби, каквито се наблюдават през изминалото столетие. Това заслужава да бъде подчертано специално, тъй като обратната страна на масовизацията през XX век е широкото актуализиране на художествени традиции от фолклорно-примитивен тип.

Става дума за по-различното съдържание на понятието „традиция“: не за традицията като феномен, който стимулира движението напред, а за традиционното и устойчивото като такова. Киното, поне в началния етап на своето развитие, се ползва от естетически знаци, които фиксират традиционни, устойчиви отношения, т.е. от модела-щампа, характерен и за фолклора. Едва ли е случайно, че в годините, когато целостта на фолклорната традиция се нарушава, а нейната система за естетическо възпитание постепенно се деактуализира, значителна част от населението се насочва към киното. В периода около Първата световна война, а и по-късно, то изпълнява успешно функцията на градски фолклор.

Това, че прилагането на модела-щампа е една от сигурните гаранции за голямата привлекателност на киното, едва ли подлежи на съмнение. Всъщност произведения от различни видове и жанрове, които в една или друга степен застъпват този принцип, неизменно се посрещат с интерес от масовите слоеве на публиката.

Разбира се, като израз на „естетиката на тъждеството“¹¹ сам по себе си моделът-щампа не би могъл да носи някаква съдържателна характеристика. Той придобива

¹¹ Според Ю. Лотман фолклорът, средновековното изкуство, комедия дел арте, класицизмът и др. се характеризират със съблюдаване на определени, познати на аудиторията модели-щампи. Лотман нарича тази система от принципи „естетика на тъждеството“. Вж. **Лотман, Ю.** *Структура художественного текста*. М., 1970, с. 350.

такава в зависимост от конкретното „запълване“, а и от актуалните художествени конвенции, още повече, че не всички художествени системи поставят знак за равенство между оригиналност и значимост. Що се отнася обаче до приложимостта му в по-ново време, за различните видове и жанрове изкуства тя е различна. Прилагането на модела-щампа, на схемата, е твърде типично за произведения, които органично се вписват в културния пласт на всекидневието, без да оставят никакви по-трайни следи в историята на съответния вид изкуство. Ала тази насоченост не е характерна за операта. Тя, разбира се, е преживявала и такива периоди¹², но те обикновено се окачествяват от специалистите като кризисни. Това обаче съвсем не е било пречка художествената им „продукция“ да се радва на вниманието на публиката.

Подобно разминаване на критериите се наблюдава и у нас. Става дума за произведения като *Сиромашкия* (1900) на Емануил Манолов, *Камен и Цена* (1910) на И. Иванов–В. Кауцки, *Тахир беговица* (1911) на Димитър Хаджигеоргиев, *Борислав* (1911) на Маестро Георги Атанасов, които бележат началото на българското оперно творчество, а така също и за свързаните с някои кризисни тенденции от 30-те години оперни творби на Петко Наумов, Иван Кавалджиев и Натан Князев. Наистина при тях шаблонността, схематизмът са резултат не от „диктата на пазара“, а преди всичко от недостатъчния професионален опит на авторите. Но в случая по-съществен е почти аналогичният на „производствения принцип“ резултат – отсъствие на индивидуално начало. В този смисъл определен интерес представлява професионалната оценка, от една страна, а от друга – приемът, който тези творби намират сред публиката. Техните по-важни особености, които според критиката често се покриват с недостатъците, са елементарност на композиционните похвати, хармонично и тонално еднообразие, отсъствие на истинска

¹² Към края на XVIII и началото на XIX век в Италия например е господствал „производственият принцип“ в оперното творчество, съобразен с масовите очаквания.

музикална драматургия. Творбите въздействат със своята мелодичност, близка до битовите интонации и ритмите на градския фолклор¹³.

Оперните произведения се посрещат много добре от слушателите. Въпреки че са представени на не особено високо професионално равнище, те се задържат дълго на сцената.

Какво показва кратката справка¹⁴ за най-често представяните извън столицата оперни произведения:

КАМЕН И ЦЕНА – Русе (1919), Варна (1923), Лом (1929), Велико Търново (1932), Ловеч (1912), Ямбол (1925), Нова Загора (1928), Харманли (1931);

ГЕРГАНА – Русе (1935), Стара Загора (1925), Ловеч (1934), Хасково (1937), Харманли (1932), Бургас (1928);

ТАХИР БЕГОВИЦА – Русе (1919), Пловдив (на няколко пъти), Лом (1929), Ловеч (1919);

ЦВЕТА – Варна (1930), Хасково (1937), Бургас (1929).

Съпоставката между експертната оценка на тези творби и оценката на публиката, намерила израз в повишения интерес, води до следния извод: отсъствието на индивидуален изказ, както и някои недостатъци от технологично естество, благоприятстват възприятието – очевидно върху културната комуникация през този период намират отражение традиции, свързани със стереотипите на фолклорното възприятие. Творби, които се вписват в това комуникационно поле, които отговарят на по-масовите очаквания относно художествена ценност и съдържание, се посрещат добре. Това е по-вероятното обяснение за успеха им, отколкото проявата на някаква „родолюбива снизходителност към нашето“.

И все пак така очертаващата се динамика в интересите на публиката представлява само зародишна форма на проблемите и противоречията от по-ново време. До средата на миналия век те не дават особено отражение върху

¹³ Вж. **Кръстев, В.** *Очерци по история на българската музика*. С., 1977, с. 173, 176.

¹⁴ **Бикс, Р.** Цит. съч., с. 44.

социалното функциониране на изкуството. Проблемът е, че веднъж кристализирали, тези противоречия не остават застинали, а се задълбочават, за което твърде много допринасят фактори от социално-демографско естество. Миграцията и сравнително бавната културна адаптация усложняват по-широкото приобщаване към ценности – плод на едно по-късно художествено развитие. В контекста на това общокултурно противоречие перспективите за разширяване на оперната публика още по онова време започват да се очертават като не особено обнадеждаващи. В условията на масовизация, а до голяма степен и в резултат от стереотипи на възприятие, внедрени от киното, оперната публика се оказва сравнително малка, изолирана общност, а възможностите за нейното разширяване – ограничени.

В спора между Операта и Драмата за разпределяне на потенциалната публика надделява... новопоявилата се Десета муза.

Проф. Боянка Арнаудова
НМА „Проф. Панчо Владигеров“

**ЗА БЪЛГАРСКИЯ БАЛЕТ,
ЗА ИСТОРИЧЕСКИЯ МОДЕЛ
ЗМЕЙ И ЯНА
И ЗА ПЪРВОСЪЗДАТЕЛЯ
АНАСТАС ПЕТРОВ**

*ОКОЛО ПРЕДИСТОРИЯТА
НА БЪЛГАРСКИЯ БАЛЕТ*

Първата¹ досега открита информация за балетен спектакъл е от 27. 01. 1928. В седмичния вестник *Комедия* се чете следното съобщение: *Народната опера репетира балета „Копелия“ (пантомима в 3 действия), музика Делиб. Постановка на балетмайстора Анастас Петров.* А рождената дата на българския балет, респективно на балета на Националната опера, е 22. 02 същата година, когато е представен *Копелия*. И, както всяко ново явление, този спектакъл не е спонтанно възникнал или пък плод единствено на амбициите на Анастас Петров; той е адекватен на обществените нагласи, на тенденциите в началото на ХХ век, и преди всичко на неистовото желание на част от българите, на онази малка, но много активна интелигенция, да „настигнем“ Запада, да наваксоваме, да създаваме форми на културен живот, които са били невъзможни до Освобождението. И, в края на второто десетилетие, след като вече в София има и Народен театър, и Народна опера – от 1922, появява се и балет, а

¹ **Консулова**, В. *Анастас Петров и българският балет*. Наука и Изкуство, С., 1976, с. 5.

на 18.12.1928 е първата репетиция на АСО² (Академичен симфоничен оркестър), който в началото на следващата година изнася първия си концерт. За бурния цъфтеж на музикалния живот в столицата има вече писано много, но споменавам тези дати само като напомняне на факта, че държавното ръководство под напора на обществените искания постоянно утвърждава различни нови институции и състави, които популяризират музикалното изкуство. Само за две десетилетия вкусовете започват да се променят и, ако в последните години на XIX и първите десетина на XX век софиянци, в болшинството си, предпочитат хора и ръченици пред ала франга-та с нейните полки, валсове, мазурки, или аранжирани популярни народни песни, свирени от военния духов оркестър, пред потпури от италиански опери, то в 20-те години и особено през 30-те операта, оперетата, симфоничните и камерни концерти привличат вниманието на гражданството много силно и се превръщат в неотменна и уважавана част от живота в столицата. И не само в столицата.

ТАНЦОВИ СЦЕНИ В ОПЕРИ

През първото десетилетие на века балет няма, но в постановките на Оперната дружба вече се правят опити за изпълнение и на балетни сцени. Всъщност, у нас балетът се ражда от операта, изначално е само нейна съставна част. А първите, ще ги нарека балетмайстори, с уговорката, че не трябва да ги мислим с днешното разбиране за тази професия, са учителите по гимнастика **Руска Колева** (1882 – 1943) и **Пешо Радоев** (1876 – 1956). И при двамата, обаче, има откровено и ясно желание за обучение и опознаване принципите на балета, на класическото танцово изкуство, което в различна степен успяват да реализират. Така, Р. Колева през 1911 посещава в Париж училище за балет, пластика и ритмизирана гимнастика, по-късно специализира в Берлинската висша школа за телесна култура, стажува във Виенската опера в периода 1921 – 1923

² След 9 години вече ще се нарича Царски военен симфоничен оркестър, преобразуван по-късно в Софийска филхармония.

и на други места – факти, доказващи траен интерес към танца, познаване на балета, информираност. От това, което се знае за нея изглежда, че поканата да направи някои танци в постановки на Оперната дружба през 1910 – 1911 е стимулът, който я тласка и към Париж, и към, ще го нарека образование по танц, включително и модерен. По-късно е хореограф в Свободния оперетен театър (1918 – 1927), известно е, че в 1920 е правила танците в операта *Кармен*. По-популярен е Пешо Радоев, за когото има и понаписано в пресата. Завършил Рисувалното училище, увлича се от спорт, гимнастика, танц и през 1919 основава първата балетна школа³ у нас. Консулова съобщава, че след като е назначен за балетмайстор в Операта е изпращан на специализация във Виена и Будапеща и там, след изпит в Международната академия за учители по балет, е дипломиран в първа категория. Впрочем, още в 1899 отива до Прага – за специализация по гимнастика, по-късно посещава балетната школа на *Гранд опера* – Париж, също и балетни спектакли в Петербург, Виена, Будапеща. Както се вижда, Радоев е личност с широк хоризонт, познаващ добре и балета, и балетния репертоар. В 20-те години е поставил много сцени в опери като *Гергана*, *Хофманови разкази*, *Хугеноти*, *Самсон и Далила*, *Кармен* (втора постановка от 1924), *Евгени Онегин* и др. Има негови танцови сцени и в постановки на Народния театър. Т.е. до идването на Анастас Петров в София, Радоев е безспорният признат авторитет в областта на балетното изкуство. Драгомир Казаков в ръкописа си *Пътят на Народната опера*⁴ специ-

³ Измежду първите му възпитанички са много известните балерини на Операта Зорка Сарсакова, Фео Мустакова, Любка Колчакова и др.

⁴ До края на 90-те години съществуваше прилично подреден Музей на Софийската опера. И неведнъж съм отгърщала листите, изписани с лилаво мастило от ръката на Казаков, подредени в папка, описана от Държавния архив през 80-те годни. От там съм черпила много информация за Столичната оперна трупа, за Оперната дружба, за първите години и на Държавната Народна опера – София. Понастоящем безценният архив на Операта е в „насипно“ състояние и ми е неизвестно съдържанието му, за съжаление от много години е недостъпен за ползване.

ално отбелязва: *През 1913 балетът и хорът се засилват. Пешо Радоев – балетмайсторът, полагаше всички грижи за създаване на постоянен кадър от 10 балерини...* Това едва ли са били балерини в истинския смисъл, по-скоро иде реч за гимнастички, които могат да играят народни танци, вероятно и салонни. И – да уточня, че до към средата на 30-те години мъже не танцуват. В нашата култура от това време балетът не е подходящ за тях, това е женско изкуство. Известно е също, че в ранните години на Операта, балетните сцени най-често се купират, в най-добрия случай ги превръщат в миниатюрни танцови моменти (с по няколко танцьори), дори и в българските опери като *Тахирбеговица* или *Камен и Цена*, където има народни танци, това са само по няколко изпълнители.

Без ни най-малко съмнение, именно Пешо Радоев подготвя почвата за появата и на балетната трупа на Операта, и на дейността на Анастас Петров, и на българското балетно творчество. Този интелигентен, с широки интереси балетмайстор е автор още и на статии⁵, в които прави опити за теория на танца, нещо повече, създава Съюз на преподавателите по танц в България, по подобие на вече съществуващият Съюз на музикантите, и през 1928 издава списание *Танц*, макар средствата да му стигат само за три броя. Това е уникално смело дело. Впрочем и до днес у нас няма специализирано издание за танц.

*РУСКИТЕ БАЛЕТНИ КОНЦЕРТИ.
КЛАСИЧЕСКИ И МОДЕРЕН ТАНЦ –
СОНЯ ГЕОРГИЕВА И МАРИЯ ДИМОВА*

И непременно трябва да спомена още един фактор, подготвящ и обществото, и самите изпълнители за създаването и развитието на балетното изкуство у нас. Това са руските емигранти и руските артисти, преминаващи през София на път към Запада, след Октомврийската революция. През 20-те години в Софийската Опера творят руските диригенти Мойсей Златин, Исая Добровен, Юрий Померанцев, режисьорът Николай Веков и др., които по-

⁵ Повечето в списание *Артист*.

магат извънредно много за стабилизирането на състава, за художественият му облик. По това време гостуват и много руски балерини. Например, Мария Юриевна, която изнася 15 концерта в София и за *балета започна да се говори като за неделим елемент от душевните настроения на театроманите, дори и на ония, които се отнасяха към изкуството на танца пренебрежително*...⁶ – пише критикът Илиин. Софийската публика аплодира прочутата Елизавета Андерсон – солистка на балета на Болшой; през 1921 идва трупата на Борис Князев⁷, концерти изнасят и още няколко известни балерини от Москва. Особен възторг предизвиква Тамара Карсавина (1922, концерт), прима на Петербургския балет, световно име. Интересно е да се отбележи, че излизат – не само за нея – много и обстойни рецензии, от които се вижда, че сред пишещите има добре запознати и с балетната лексика, и с класическия балет, информирани относно постиженията, репертоара, изпълнителите – не само руски, но и в Европа. Ще припомня, че пиша за София от началото на 20-те години на миналия век, време, в което **Анастас Петров**⁸ още не е създал своята школа⁹, нито е формирал първата балетна трупа в Операта, нито е написан балета *Змей и Яна*. Той още е в Берлин, където овладява и класическия – при

⁶ *Балет*. – В: Театрален преглед, бр. 3, 1921.

⁷ Князев прави Студия, която съществува кратко време, с цел обучение на наши балерини за кор де бале в неговия гастрол с откъси от *Лебедово езеро* и др. Студията е била много привлекателна за момичета от софийски семейства, които се записвали с желание.

⁸ Анастас Петров (1899 – 1978) е роден в Добрич, където от години се провежда голям балетен форум. Учи при Евгения Едуардова, балерина от Мариинския театър (1922 – 1925), и тя го прави свой асистент. От 1925 до 1927 танцува в *Дойче опер*. Учи и при Марк Терпис свободния модерен танц, характерен за епохата на експресионизма в следвоенна Германия, негова рожба е немският модерен танц, наречен още изразен. Според Айседора Дънкан това е антитеза на установената изразна система на класическия балет. Танцьор, балетмайстор и педагог, създател на българския балет, народен артист, Лауреат на Димитровска награда и носител на ХердEROVA награда.

⁹ Тя започва съществуването си от 1928 година.

Едуардова, и свободния танц при Терпис. И други, като Фео Мустакова, заминават в чужбина да учат, предимно при руски педагози, преподаващи в Берлин, Париж. Например Живко Бисеров, първият изпълнител на Найденов от *Нестинарка*, учи при великата Нижинска. Особеното е, че у нас няма още стабилна школа за класически танц, но има вече и привърженици, и занимаващи се със свободния изразен танц, като сестри Визентал (австрийки) и българката Соня Георгиева, която в периода между 1928 и 1936 често изнася самостоятелни концерти тук – много разпространена форма на балетна изява от 30-те години на века. Ще спомена и прочутите концерти на Мария Димова, учила в школата на Мери Вигман. През 1930 има у нас първия си самостоятелен концерт с авторски танцови пиеси: *Селски ритъм*, *Българска елегия*, *Майчини жалби* и др., които предизвикват фурор. До 1937 изнася още концерти – с все по-оригинални идеи, инспирирана и от фолклора, и от литературата, и от някои наши художници като Пенчо Георгиев, Иван Милев. Това е времето, когато в България се създава интерес и към модерния танц, дънкинизма (Айседора Дънкан) и немския танц на Рудолф фон Лаблан.

ТРИЙСЕТТЕ ГОДИНИ И БАЛЕТЪТ.

АНАСТАС ПЕТРОВ И ХРИСТО МАНОЛОВ

През следващото десетилетие – 30-те години – балетната трупа на Операта се уголемява, професионално укрепва, благодарение на школата на Ан. Петров, в която получават много добра подготовка, правят се постановки и на цели балети. В началото, в първия си театрален сезон Петров, освен със Школата, започва да поставя и танци в опери: *Орфей и Евридика*, *Фауст*, *Еврейката* и вече споменатия *Копелия* – първата му самостоятелна балетна хореография. Особено голям отзвук има постановката на *Орфей* реализирана от П. К. Стойчев (режисьор), Добровен и Померанцев (диригенти), в която пеят знаменитости като Констанца Кирова, Диана Герганова, Цветана Табакова и др., но се отделя внимание и на балета. Рецен-

зентите изтъкват пластичния стил, богатата фантазия на Петров, умението му да използва не само класическата лексика, но и да потърси замисъла – става дума за танците във II-ро действие, да осмисля и извежда същественото. Подчергават се талантливо построените масови танцови сцени, както и ефектният контраст между балета на фуриите и елегантният танц на Сенките в Елизиума. Много успешни са *Валпургиевата нощ*, която Петров през десетилетията напред ще поставя още три пъти, както и *Половецки танци* от *Княз Игор* (1932), които преди това чисто и просто са били съкращавани. Но Операта вече има балетмайстор, способен да измисля и разгръща големи сцени, да постига въздейственост, изразявайки с адекватни движения и комбинации образи и същността на действието. Натрупал опит и в други постановки, включително и театрални, като комеди-балетът¹⁰ на Молиер *Буржоата благородник*, Анастас Петров достига и до идеята да поръча написването на балет на български композитор. Избира Христо Манолов. *Змей и Яна*, в оригиналната версия на Хр. Манолов, макар и първи опит, носи някои важни елементи, които ще са присъщи и на бъдещото развитие на българската балетна творба. Като тематика я следват *Нестинарка*, *Легенда за езерото*, по-късно *Изворът на Белоногата*¹¹ и други, в които присъства митичното, приказно-легендарното, обредното. Приказно-фантастичното от векове се пресъздава в операта предимно с танц (има го в първите опери на Люли и Рамо). В XIX век идва ред на приказния балет, и естествено, Петров, който отлично познава репертоара, подсказва/изисква тази тема.

Но искам първо да нахвърля един малък портрет на вече – незаслужено! – напълно забравеният

¹⁰ Comedie-ballet е създаден от Молиер и Люли в 1661 и се характеризира с редуване на балет и рецитация, предимно с по-обикновени, битови сюжети, много често в интригата доминира някакъв брак. Прочути са триото Молиер – Люли – Бошан, Молиер – Марк Антоан Шарпантие – Бошан, и Волтер и Рамо с *Принцесата от Навара*.

ХРИСТО МАНОЛОВ (1899 – 1953)

Син на Емануил Манолов, съзателят на първата българска опера. Естествено, израства с музика и сред музиканти и отрано мечтае да бъде музикант. Само че, след ранната смърт на баща му, недоимъкът, беднотията, безпаричието, са пречка да осъществи това. Но пък от малък се приучва да се бори в живота, да бъде упорит, жилав, да се труди и да отстоява на съдбата. Затова, след като нямат пари, за да живее и учи в София, в Музикалното училище, той се записва войник-доброволец в казармата (с фалшив документ за навършени 18 години!). Там опитва различни духови инструменти, но основно се научава да свири на флейта. Едва след Първата световна война идва в София и постъпва в Музикалното училище, решен да се справи с всички трудности. За да се изхранва свири в салонните оркестри на бирарии и ресторанти, пее в хора на руската черква, където диригентът проф. Димитър Хаджигеоргиев оценява дарованието му. Дори започва да му възлага да репетира, че и да дирижира Хора. Но, след две тежки години, в края на краищата мизерията принуждава младежа да се откаже. Христо Манолов се прибира в Пловдив. Отново – свири в кина и салонни оркестри, дирижира черковни хорове, дори създава малък симфоничен оркестър при Евангелската църква. После вече е диригент на Хора на Пловдивското певческо дружество. Благодарение на тази активност много скоро е забелязан и спечелва име на талантлив и перспективен млад музикант в града. Особено след авторския си концерт. Освен като диригент, изпълнител, вече композира и малки творби за оркестър, музика към няколко филми, за драматични пиеси, песни и др. Животът и професията го отвеждат като диригент на оркестри в Асеновград, Перник, Неврокоп, София, където за кратко е назначен диригент и композитор на оперетното отделение на театър *Одеон*, после се редуват Пловдив, София, Варна, София... Вижда се – чергарски живот, преминал в много труд, усилия. Бил е, според приятелите му, бохем, чувствителен, щедър и благ човек. Междувременно, през 1925, успява да събере малко пари, включително

и предоставените му от благотворителен концерт, организиран от музикалния съюз в Пловдив (какво съчувствие и ангажираност от гражданството!) и заминава за Дрезден. Уви, стигат му само за няколко месеца в Консерваторията (ноември 1925 – март 1926). Съдба! Плодотворни са няколкото сезона диригент в Операта във Варна (1947 до 1951), където ръководи и Хор *Морски звуци*. В края на преждевременен живот е диригент на Ансамбъла на трудови войски в София. Умира след нещастен инцидент – пада от трамвай. Автор е на 30 различни като големина и жанр симфонични опуса, на 9 опери, два балета, 9 оперети, много хорови песни, музика за духов оркестър и към театрални пиеси.

В описанията, спомените, рецензиите винаги се подчертава, че композира с лекота, изтъква се мелодичният му дар и способността да изгражда драматургично действие. Успешни са не само негови по-малки симфонични, камерни и салонни творби, но и оперетите му, които са се играли с успех; музиката се е харесвала, за което Н. Янев пише: *Той беше написал музиката на оперетата „Тайните на харема“, която се игра в Пловдив и в Кооперативния театър в София и имаше повече от 500 представления...*¹¹. Също много сполучливи и с щастлив сценичен живот са оперетите *Софи*, *На смесения плаж*, по либрето на Ст. Л. Костов, някои от оперите като *Калиакра*, *Русалка*, църковна музика и музика към театрални пиеси. Но най-ярката диря в българското музикално творчество оставят балетите му *Змей и Яна* и *Татари* (1949) – по либрето на големия български танцьор и балетмайстор Асен Манолов, поставен във Варна.

ЗМЕЙ И ЯНА –

ФАНТАСТИЧНА ПАНТОМИМА В ТРИ КАРТИНИ

Има становища, че съществува връзка между танца на Мария Димова *Мене ме, мамо, змей люби*, изпълнен на концерт през 1936, и идеята за написване на балета *Змей и Яна*, 1937, либрето от Стефан Савов, музика – Христо

¹¹ Янев, Н. *Христо Манолов*. Документален очерк. С., 2004, с. 33.

Манолов, диригент – Асен Найденов, художник – Асен Попов. Например Виолета Консулова цитира режисьора Михаил Хаджимишев, който ѝ споделя: *Чувствах инстинктивно, без някой открито да ми е заявил това, че създаването на „Змей и Яна“ е своеобразен отговор на пластичния танц на М. Димова. А. Петров искаше да пренесе квинтесенцията на фолклора в сферата на класиката*¹². А Никола Янев в монографията си отбелязва: *В беседата ни на 10 юли 1974 актьорът от Народния театър Иван Вазов Стефан Савов ми каза: „Бях написал пиеса „Змей и Яна“, която режисьорът Тачо Танев беше поставил в театър Одеон. Предложи ми се да напиша либрето за балет. Прочетох отново поемата на Пенчо Славейков („Змейово либе“ от Епически песни – бел. Н. Янев) и тогава се убедих, че от нея може да се направи либрето за балет, което и сторих. Либретото беше одобрено от балетмайстора Анастас Петров и след това, по негова препоръка, беше възложено на Христо Манолов да напише музиката. Анастас Петров ни събираше тримата, за да уточним времетраенето на отделните танци и пр. Танците се поставяха от Ан. Петров, а общата режисура беше дело на Драган Кърджиев. Последният предложи аз да изясня по-добре образа на Яна и да внеса повече драматичен елемент в действието. Христо Манолов написа музиката в много кратък срок. Музиката беше свежа. Чувствах се самородният талант. Представихме я на ръководството на операта. То намери балета за добър по сюжет и по музика и веднага го включи в своя репертоар. Премиерата се състоя през юни 1937*¹³. По-нататък се съобщава за големия успех на балета, игран три сезона, и през 1941 отново възобновен и представян още два сезона¹⁴.

¹² Консулова, В. Анастас Петров и българският балет. С., 1976, с. 94.

¹³ Янев, Н. Христо Манолов..., с. 44.

¹⁴ През 1958 – 1959 отново е поставен в Софийската опера, вече редактиран от сина на Манолов – проф. Здравко Манолов, известен композитор и педагог в НМА.

Интересни са изявленията и на големия режисьор проф. Драган Кърджиев, който обяснява, че когато е поканен в постановъчната група, балетмайсторът вече е бил подготвил сцените с балета, но заедно с композитора са приели някои размествания в музиката, както и предложението му да се изясни образа – сега на Змея, и да се подсили драматизма.

Отзивите са отлични. Рецензентите изтъкват фолклорната основа на музиката, която е дълбоко свързана със сюжета, харесват разнообразната метроритмика, широките мелодии, привнесени от безмензурните песни, ярката танцувалност в ръчениците, в масовите танци, но някои отбелязват и много недостатъци, предимно отнасящи се до музикалната партитура.

За сюжетна основа е използвана пиесата на П. Ю. Тодоров *Змейова сватба* – творба, свързана с модерните за епохата трансформации на митове и приказки. Змеят, образ роден от народната фантазия, древен, характерен за всички етноси и свързан с космоса, с елементите въздух, земя, огън, вода, но и с разрушение, катаклизъм. Змеят винаги е привличал фолклористите – и събиращите народни песни, приказки, предания, и теоретиците-изследователи, поради фактът, че същността му е многопрофилна, сложна. Интересно за мен бе изследването на проф. д-р Гатя Симеонова¹⁵, която в ценната си студия разглежда някои характерни аспекти на митичното същество: „И така, *космогоничният* (в образите на змея и бога-змееборец, на стихииите и тяхното място в една космическа архитектуроника, на светлината и тъмнината като синоними на ред/хаос, уранично/хтонично, живот/смърт), *морално-етичният* (добър/лош змей; добър змей/лоши хала и ламя), *икономическият* (с всички форми на полза и вреда), *сексуалният* (любовна и брачна връзка между същества от различен таксономичен ред, продължение

¹⁵ Симеонова, Г. *От митология към история. Трансформация на образи (змей, исполин, овластен човек) или закономерна смяна на преобладаваща антропоморфна форма.* – В: Списание за местна история, Белградчик, том 4, бр. 1, 2013.

на живота чрез генетична приемственост), *социалният* (подготовка и преминаване през различни етапи на живота чрез общуване или необщуване със змея) аспекти от проявлението на змея, осмислени в изследванията на българските учени, го представят в цялата му многолика и многофункционална същност¹⁶. Писателят П. Ю. Тодоров го представя в антропоморфният му вид – като млад и красив мъж, в когото се влюбва свободолюбивата Цена и избягва с него. Докато при Ст. Савов Яна е омагьосана и пленена от Змея. В балета той е в хипостаза на митично хибридно същество (змия с крила), което лети и живее в скалите, има си царство. Яна не се съпротивлява и навярно би си останала в царството на Змея, ако не го беше победил Босилко, изгората ѝ от селския живот. Балетната пантомима има още пролог и епилог, от който се разбира, че всичко е сън на Босилко. Ще добавя – в постановката има типичните балетни сцени: танци – солови, дуетни, масови, дивертименти с пантомимни преходи, бал в трета картина, двореца на Змея, все традиционните за класическия балет форми. Според изследванията на Консулова балетът, в музикално отношение *съпоставен с творби от други жанрове в българската музика от това време... е очевиден анахронизъм [...] може да се сравни с оркестровата музика от средата на 20-те години [...] или с националното оперно творчество на композиторите от рода на Иванов-Кауцки, Ив. Кавалджиев, Н. Княев и др.*¹⁶. Тя цитира и част от рецензията на Веселин Стоянов, който директно критикува, и то остро, работата на Манолов, която е *в духа на грубия примитивизъм от времето на „Тахирбеговица“*¹⁷, критикува липсата на индивидуален стил и на ярки образни характеристики и неизползването на лайтмотивна техника. Очевидно в епохата изискванията стават високи, защото композитори като В. Стоянов, П. Владигеров, Л. Пипков, владеят и мотивното, и музикалнодраматургичното разработване, и оркестрацията, а Хр.

¹⁶ Консулова, В. *Анастас Петров и...*, с. 99.

¹⁷ След *Сиремахкия* на Ем. Манолов това е следващата опера, имала успех, представяна от Оперната дружба, 1911.

Манолов все пак е самоук музикант, който се учи, развива и гради в практиката, ходом, който не е имал възможността да получи високата квалификация на споменатите творци. Но пък групата създатели на *Змей и Яна* очевидно са вложили знания, талант и вдъхновение, за да направят представление, което, след като се е задържало в афиша толкова сезони, явно е удовлетворявало публиката. Нека не забравяме, че у нас балетът още не е развито изкуство, че това са едва първите му, още доста неуверени стъпки. Също ще подчертая, че Савов-Петров влизат смело и в тенденциите на времето, тръгвайки от фолклора, от митовете, към стилизацията, а специално балетмайсторът – към синтез на класическа и фолклорна лексика. И това е великият момент за българското танцово изкуство. Революционна стъпка е тази симбиоза на фолклорни, класически и модерни танцувално-изказни средства. Анастас Петров оставя образец за танц с характерни за нашата традиция пози, пластика, стъпки, движения (без палци) за пресъздаване на емоции (любов, страхове, гняв и пр.), внася и обредност (след няколко години ще се появи и *Нестинарка* !), внася типични за класическия балет композиционни форми и композиции (запечатани на снимки от спектакъла). Накратко Петров постига първия самобитен и жизнен сценичен танцово-балетен модел, който ще утвърждава и разработва в следващи свои работи, а в десетилетията напред и Димова, Кираджиева, Б. Ковачев, Луканов, М. Арнаудова...

В 30-те години Анастас Петров положи фундамента на националната хореография, посочи пътя напред и огромния капацитет на народното творчество, който ще опложда идеите на постановчиците. Ще завърша с чудесните слова на балетната артистка и критичка Ана Александрова за Анастас Петров: *Бе истински ваятел на осмислена танцова образност с необикновена яркост, защото бе надарен със свършеното вътрешно единство между сценични идеи и художественото им пресъздаване. Той сътвори една открита сфера на човешката духовност*¹⁸.

¹⁸ **Александрова, А.** *Първосъздателят. Анастас Петров и неговото време.* – В: сп. Литературен свят, бр. 43, септември 2012.

Доц. д-р Боряна Мангова
СУ „Св. Климент Охридски“

ДЕЙНОСТТА НА НАРОДНАТА ОПЕРА КАТО ОБЕКТ НА ОТРАЖЕНИЕ В СП. ЗЛАТОРОГ (1920 – 1943)

Съвременните ревизирани оценки за списание *Златорог* вече признават огромното му значение за българската култура между войните като трибуна за елитната ни интелектуална мисъл и модерния европейски дух. Единодушно се признава толерантността на неговия основен двигател Владимир Василев към политическата и стилистичната ориентация на сътрудници и публикации, с единствен критерий естетическата и художествена стойност¹. Наред с новата българска литература излизат публикации за съвременното европейско театрално изкуство и рецензии за български постановки. Статии от различни научни области търсят мястото на българските национален дух и култура в Европа.

За музикалното изкуство е отредено постоянно и достойно място. Активно сътрудничат Стоян Джуджев² и Андрей Стоянов, по-рядко – Веселин Стоянов. Оперният живот на столицата, свързан основно с Народната опера, се отразява от началото на списанието. Като изключим четирите „празни“ спрямо оперната дейност години 1925 – 1928, в рубриката *Театър и изкуство* излизат около 40 рецензии за оперни и 8 за балетни постановки³.

¹ Вж. *Владимир Василев. Критикът. Редакторът. Естетът*. Сб., съст. С. Василев. В. Търново, Фабер, 2005.

² Вж. **Найденова, Г.** *От философия до фолклористика. Непознатият Стоян Джуджев*. С., Марс 09, 2013.

³ От 1926 до есента на 1929 В. Василев не е директор на Народния

В настоящия доклад проследявам оперните рецензии на *Златороз*. Справката с изданието *Български музикален театър 1890-2001*⁴ показва, че не всички премиери в Народната опера са отразени в списанието.

Иван Камбуров поставя началото с отзив за обновена постановка на *Палячи* от 1915. Режисьор и изпълнител на Канио е гостуващият тенор Петър Райчев. Като отчита максималното включване на певчески и актьорски изразни средства, авторът обобщава: *Изцяло ролята е безукоризнено изработена, почти изваяна*⁵. В ролята на Неда с своя *изместен и вечно вибриращ глас, който нито в един регистър няма здрава опора, г-ца Василева постоянно детонира и с това мъчи слуха на слушателя. Инък, тя се държи добре на сцената, има изработен маниер на игра, но дава ролята крайно монотонно и равно. Желю Минчев не е одобрен в трактовката на Тонио – тези постоянни и най-злочакаществени портаменти предават на пението му съвсем дилетантски характер. Наистина, и г. Райчев прави портаменти, но у него те са красиви...*

Статията *Народната опера* от 1921 започва така: *Нормалният живот на нашата опера е да бъде в криза*. Като трудности на началото Камбуров посочва липсата на обществен стабилитет, често сменящи се управления и артистичен персонал, недостатъчен контрол, но и *в голяма степен зловредното влияние, което упражнява един кръг некадърни и малокултурни музиканти от ред години върху развоя на всички музикални предприятия и институции в страната*⁶. Той недоволства срещу порядки в кадровата политика на Оперния комитет, срещу аранжиментите на оригиналните оркестрации, нелепите купюри и равнище-

театър – възможно основание да се отдалечи от неговата продукция. Общо управлението му продължава до април 1939, но с прекъсвания.

⁴ Бикс, Р., А. Янева, Р. Каракостова, М. Ценова. *Български музикален театър 1890 – 2001. Театри, трупи, постановки*. С., АИ Марин Дринов, 2005, с. 21.

⁵ Камбуров, И. *Палячи*. – В: *Златороз*, г. I, 1920, № 4, с. 363.

⁶ Камбуров, И. *Народната опера*. – В: *Златороз*, г. II, 1921, № 1 – 2, с. 154.

то на оперните режисьори, с изключение на Константин Михайлов-Стоян. Финалният извод е: за истински културно-художествен институт са нужни големи парични средства, които операта сама не може да припечелва; държавата трябва да ѝ се притече на помощ, като покрива дефицитите ѝ – нещо, което става във всички културни страни. И все пак, мисля си, при толкова неуредици практиката за две вечерни и едно дневно представление седмично изглежда добре.

Новият репертоар на операта разглежда представените за два месеца между 1921 – 1922 *Миньон* от Тома, *Хугеноти* от Майербер и *Хофманови приказки* от Офенбах. Камбуров отново негодува срещу липсата на драматични гласове. Изявените солисти Стефан Македонски (Раул) и Мария Василева (Валентина), Иван Вулпе и Георги Дончев в партията на Марсел не успяват да покрият изискванията. Артистичната и емоционална интерпретация е поставена на първи план – Надя Свиларова и Мария Милкова-Золотович са критикувани в тази насока⁷. За Камбуров визията е фактор при разпределянето на партиите. Той приема г-ца Хаджибонева (*Миньон*) като глас и ръст, но другите нейни размери пречат на представата за малката *Миньон*. Мария Милкова-Золотович е поощрена като гласови постижения, но за да бъде, обаче, една истинска *Олимпия*, ѝ пречи голямата фигура. Оркестърът звучи грубо, почти както от полковите оркестранти под палката на Тодор Хаджиев, но с Маестро Георги Атанасов изпълнява задоволително задачите си. Състоянието на хоровете е тежко.

Бедната и със съкращения постановка на *Хофманови разкази* предизвиква укора на Камбуров към театралното ръководство, че за драмата е майка, за операта – мащеха. Това се случва месец преди излизането на *Закон за обръщане на частната опера в държавна*.

Първата българска постановка на *Княз Игор* за Камбуров е твърде смела идея, но изпълнението е не тъй лошо, както би се предполагало. Обаче мъжкият хор на места

⁷ Камбуров, И. *Новия репертоар на операта*. – В: *Златорог*, г. III, 1922, № 3 – 4, с. 251.

звучи нетърпимо. [...] Непременно той би трябвало да се удвои. Хорът на руската посолска църква, със здравите си и мощни гласове, би прекрасно послужил за целта, и с това ансамбълът би се твърде много подигнал⁸. Похвалното усърдие на диригента Златин не може да реши количествения и качествен дефицит на оркестъра, където медните инструменти доминират. Цв. Каролев няма данни за княз Игор и просто се сражава със себе си; г-жа Билдирева също не е подходяща – както навсякъде, тъй и тук, тя пее в един много тривиален маниер, избиващ в дилетантство. Режисурата на руския певец Николай Веков и сценографията на Александър Миленков остават извън полезрението на автора.

Последната публикация на Камбуров в *Златорог*⁹ по същество е представяне на творбата. Вместо критичните анализи от първите години намираме хладно, неутрално заключение: *Поставянето на „Борис Годунов“ на сцената на нашата народна опера е проба за подготвеността на артистическия и ръков. персонал да изнася творения в голям драматично-музикален стил*. Вероятно причината е конфликт с ръководството¹⁰.

Владимир Белчев (псевдоним на Драган Кърджиев) е рецензент в първите две години на *Златорог* – само 24-годишен и преди да завърши образованието си в Германия. За П. Райчев написва отделен материал с блестяща стилистика, публицистична страст и дълбоко осъзнати музикално-сценични критерии. Саркастичен към ширещите се сред зрители и певци повърхностни вкусове, той поставя тенора сред истинските артисти. Певецът притежава драматичен глас, мощен и регистрово изравнен, със съвършена дик-

⁸ Камбуров, И. *Княз Игор*. – В: *Златорог*, г. III, 1922, № 8, с. 498.

⁹ Камбуров, И. *Мусоргски и неговата опера „Борис Годунов“*. – В: *Златорог*, г. X, 1929, № 6.

¹⁰ Десет години по-късно, провокиран от битките за управлението на операта и обвиненията срещу самия него, В. Василев написва: „Уви, сметките на Ив. Камб. и компания излязоха малко погрешни. Мечтите им да видят имената си в ведомостта на Операта бяха съкрушени и твърде късно е това *lamentabile* по оная епоха“. Вж.: **Василев, В.** *Българската историческа култура и балета при Народната опера*. – В: *Златорог*, г. XX, 1939, с. 256 – 258.

ция. Но без да занемари чисто музикалните изисквания, той изхожда изключително от тия на драмата, отстранявайки всичко ненужно, което би отклонило вниманието от драматическото движение. Това е най-ценното у Райчева¹¹. Ж. Минчев като жалкият Тонио, Г. Дончев като безсилният Мефистофел и М. Василева – безпомощно размахващата се Виолета или Неда, не са приети за негови достойни партньори. Неравните качества на изпълнителите са отчетени и от А. Стоянов през 1932¹².

Исторически и драматургични бележки въвеждат към премиерата на *Вертер*. Авторът намира работата на режисьора Д. Казаков, диригента Маестро Г. Атанасов и сценографията на Миленков за цялостно обмислена. Макар леко встрани от събитието, отново се припомнят принципни слабости в оперното ни дело. *За нашите доморасли артисти пението съществува само по себе си [...] впрочем повечето мъчно се справят и с него, чужди на оркестъра [...] интонацията е винаги несигурна. А „играта“? Тя се изкуствено прикача [...] и състои от банални оперни пози, разперване на ръцете, улавяне за главата и ред други нелепости – често смешни или жалки.* Коментирана е ясната дикция и вокалообразуването в българския език. *Самият Райчев пее на руски. Защото „българско пение“ още нямаме – ще го създадат големи артисти, които познават и владеят пътищата, по които се стига от говор до пение*¹³.

В следваща публикация Белчев критикува свеждането на диригентските функции до съгласуване на сценични и оркестрови изпълнители¹⁴. Липсват ни подготвени диригенти със свое виждане на художествено-интерпретативно равнище. Мойсей Златин е разумно оценен: не е от европейска величина, но е музикално дарен и безспорно интелигент, за да следи драмата и всички замисли на композито-

¹¹ Белчев, Вл. *Петър Райчев*. – В: *Златороз*, г. I, 1920, № 5, с. 456.

¹² Стоянов, А. *Нашият музикален живот*. – В: *Златороз*, г. XIII, № 8 – 9, с. 399.

¹³ Белчев, Вл. *Вертер*. – В: *Златороз*, г. I, 1920, № 8, с. 703.

¹⁴ Белчев, Вл. *Златин и диригентството на операта*. – В: *Златороз*, г. II, 1921, № 1 – 2, с. 106.

ра. Притежава и *артистична съвест*, но както отбелязва и Камбуров¹⁵, не му достига емоционалност. Много повече професионалист от българските си колеги, той е подходящ двигател за работата на Народната опера.

В рецензията към *Царска годеница* от Д. Ми¹⁶ преобладава анализът на творбата и фактите са преценени през призмата на Вагнеровата естетика. Постановчиците не са отразени, но са дадени съществени препоръки към певците за издигане на артистизма – прикритие и компенсация на гласовите слабости. Гласът на Ц. Каролов е преценен като лошо поставен и се препоръчва дълго учение в странство, но *на по-жива игра и главно на мимика, артистът би могъл и тук да се научи*. Като пример за интелигентен певец, който със сценично поведение допълва недостига на глас и дори надминава по-гласовитите, е посочен Г. Дончев (Малюта Скуратов), *когото мъчно ще замести друге*¹⁷.

С рецензията към *Майска нощ* **Димитър Шишманов** излиза от свое име, но текстът отново е нетрадиционен – есеистична импровизация, сплела обширен цитат от Гогол за поетичната украинска нощ, авторско вдъхновение от музиката и персонажите на Римски-Корсаков и контрастиращи лаконични бележки върху *делничната суета на сцената*. Режисьорът Н. Веков не е упоменат, а само неговото неразбиране на творбата, от което тя остава чужда за публика и изпълнители. *Хоровете се губят в сложните ритми, солистите често шаржират, инструментите не умеят да подчертаят всички тънкости, въпреки старанията на г. Померанцев*¹⁸. Имената на изпълнителите и коментарът на постиженията им са пропуснати. Колебанието между разочарование и оптимизъм предполага етични подбуди. Отзивът показва високи общи културни критерии и дори познания за музиката, но отново не е на равнището на професионален музикант.

¹⁵ **Камбуров, И.** *Княз Игор*. – В: *Златорог*, г. III, 1922, № 8, с. 498.

¹⁶ Псевдоним на Димитър Шишманов, писател и дипломат, син на проф. Иван Шишманов и приятел на Вл. Василев.

¹⁷ **Д. Ми.** *Царска годеница*. – В: *Златорог*, г. IV, 1923, № 8, с. 519.

¹⁸ **Шишманов, Д.** *Майска нощ*. – В: *Златорог*, г. V, 1924, № 9 – 10, с. 479 – 480.

През 1930 рубриката е поета от пианиста **Ото Даубе**. Той е интелигентен музикант с точен поглед и значително овладян български език, но не всякога се изразява ясно и с подходящите за случая слова. Дебютира с първото представяне на Вагнерова опера (*Летящият холандец*) у нас¹⁹, което обявява за начало на нова епоха за българската оперна сцена²⁰. Основанията за това са не само обръщането към немската опера, но и вече по-високото професионално равнище²¹.

Даубе отбелязва *изненадващо големия напредък* на Ц. Каролов (Холандеца), но го съветва да вникне по-дълбоко в указанията на режисьора. Оттук нататък в материалите си той прилага стратегически подход – високата утвърждаваща оценка е следвана от съществени забележки. Важна е констатацията му, че осем години след писанията на Камбуров хорът и оркестърът са на по-голяма висота от тези на големите немски сцени!

Даубе отчита с радост всеки български успех. По случай премиерата на *Дон Жуан* той приветства назначаването на немски диригент за немската музика в лицето на Херман Щанге²². За сценографията на *Вълшебният стрелец* пише: *Толкова грижливо изработена сцена на вълчата теснина не съм виждал нито в Берлин, нито на други големи немски оперни сцени*²³. В суперлативна степен е поставен Ст. Маке-

¹⁹ В Златорог са поместени и други материали за Вагнер. Вж. **Бобчевски, В.** *Вагнер и музикалната ни култура*. – В: Златорог, г. XII, 1931, № 2 – 3, с. 129 – 135 и **Рудевиц, П.** „Пръстенът на нибелунга“ у Франкфуртската опера. – В: Златорог, г. XIX, 1938, № 9, с. 428 – 430.

²⁰ **Даубе, О.** „Летящият холандец“ на българска сцена. – В: Златорог, г. XI, 1930, № 3, с. 174.

²¹ Мария Костакиева също определя началото на 30-те години като нов период в развитието на българската опера. Вж. **Костакиева, М.** *Към проблема за взаимодействието между национално-интернационално в българската опера до 9. IX.1944 г.* – В: Втори международен конгрес по българистика. Доклади, т. 17. Театър и кино. Музика. АИ, 1987, с. 350.

²² **Даубе, О.** „Дон Жуан“ в Народната опера. – В: Златорог, г. XI, 1930, № 4, с. 229 – 231.

²³ **Даубе, О.** „Вълшебният стрелец“. – В: Златорог, г. XI, 1930, № 5 – 6, с. 202 – 204.

донски като Макс. Хорът и оркестърът са оценени добре.

По повод премиерата на *Танхойзер* е регистриран възход на цялата духовна група от началото на 30-те години по заслуга на Щанге. Но за музиката на Вагнер и Хумпердинк препоръчва удвояване на струнните като единствен начин за пълноценна изява на медните инструменти. *Дървените инструменти превъзможнаха някои задачи: преди трето действие те спреха и се отчаеха*²⁴.

Последната му рецензия в *Златорог* представя постановката на *Хензел и Гретел* от март 1932, като отбелязва, че софийският театър вече *разполага с артисти, певци, технически съоръжения, каквито рядко ще се намерят в много европейски театри*²⁵. А. Стоянов също констатира *поразителен напредък* на Народната опера в статия от същата година²⁶, а през 1935 я обявява за най-покровителстваният от държавата културен институт, с което обяснява нейния *бърз развой и сравнително високо художествено равнище*²⁷.

В периода 1932 – началото на 1934 с оперните рецензии на *Златорог* се ангажира **Драган Кърджиев**²⁸. В рецензиите си той поставя изискванията на драматургията и сценичната ѝ реализация като водещ компонент в работата над оперния спектакъл. Текстовете му бележат нов, високопрофесионален етап от развитието на музикалносценичната теория и практика у нас, както и на музикалната критика. Рецензирайки, той излага принципите на оперната драматургия, демонстрира интегрално осмисляне на елементите в една изчистена от случайности, съвременна концептуална логи-

²⁴ Даубе, О. *Танхойзер*. – В: *Златорог*, г. XII, 1931, № 1, 57 – 59.

²⁵ Даубе, О. *Хензел и Гретел*. – В: *Златорог*, г. XIII, 1932, № 3, с. 55 – 158.

²⁶ Стоянов, А. *Нашият музикален живот*. – В: *Златорог*, г. XIII, 1932, № 8 – 9, с. 399.

²⁷ Стоянов, А. *Държавата и музикалната ни култура*. – В: *Златорог*, г. XVI, 1935, № 1, с. 80.

²⁸ Той натрупва опит като оркестрант и артистичен секретар в Народната опера и асистент на немски режисьори във Франкфурт и Байройт. Вж.: **Стамболиев, О.** *Режисьорът Драган Кърджиев – 120 години от рождението му*. <http://www.operasofia.bg/novini/item/2827-rezhisyoorat-dragan-kardzhiev-120-godini-ot-rozhdenieto-mu>.

ка. Композиционните несъвършенства на *Крали Марко* и *Страхил войвода* от Петко Наумов го подтикват да изисква творчески подход от режисьора – да прикрие или обоснове драматургично неудачните моменти със свои идеи.

В постановката на *Силата на съдбата* Кърджиев открива липсата на обединяваща идея, на *единно разбиране*. Изграждането на главните и второстепенни образи индивидуално и във взаимоотношения, масовите сцени, мизансцена, костюмите, осветлението – *трябва да бъде всичко подчинено на една идея, която дава и ключа на постановката*²⁹. И ако при Верди той търси реалистичен драматизъм, идеята за *приказната свръхдействителност* на Корсаковия *Цар Салтан* насочва мислите му в друга насока, включваща и темпоритъма на спектакъла.

В *Златорог* Кърджиев публикува актуалната и днес статия *Оперният певец като актьор*³⁰. В нея е категоричен – оперното изкуство е преди всичко театър и драма. Работата на оперният певец е по-сложна от тази на актьора. Най-важните негови умения са вярно пресъздаденото, “изпятото” душевно състояние на персонажа, ясното произнасяне и декламирање на текста и школувана физическа свобода.

След режисьорския дебют на Кърджиев в Народната опера с *Лоенгрин* (1934) **Любомир Романски** поема музикалните рецензии на *Златорог*. Той също е впечатляващо образован за младата си възраст и запазва равнището на знания, високателното оглеждане на всички компоненти и образователната насоченост на своя предшественик. Анализът на *Лоенгрин* откроява режисурата на Кърджиев като *новото, същественото, което се налага тук*. То е: *всестранно оформяване и индивидуализиране на дейците на сцената, с други думи за създаване на пълнокръвни сценично-музикални образи с определени отношения помежду им*

²⁹ Кърджиев, Д. „Силата на съдбата“, опера от Верди. – В: *Златорог*, г. XV, 1934, № 3, с. 138.

³⁰ Кърджиев, Д. *Оперният певец като актьор*. – В: *Златорог*, г. XVI, 1935, № 1, с. 21.

и напълно обосновани постъпки³¹; осмислено поведение на хористите; пренасочване на вниманието в соловите партии от вокалната към драматичната им страна.

За режисурата на *Луиза* от Шарпантие (1935) Кърджиев отново получава възторжени похвали. Работата му е съгласувана с диригента Асен Димитров и *правилно фразирание, пеене със стил и вкус личат у всекиго*³². Постигната е здрава връзка между хора и оркестъра, но още не достигал звуков баланс и певческа артикулация. Авторът заключава: *нашата опера върви с големи крачки напред. Постигнатото другаде във векове и десетилетия у нас се изминава в години и месеци*. Оркестър, хорове, декори, осветление, балет преминават под критичния поглед на Романски и получават препоръки. От балетмайстора Анастас Петров тук и принципно той остава неудовлетворен.

През 1936 Романски заминава за Германия и **П. Рудевиц** (псевдоним на Вл. Василев) го заменя. Рудевиц/Василев е ерудит – юрист, литератор, театрален критик с богати познания и в областта на операта. Наистина, рецензията му за *Саламбо* разкрива известен музикален консерватизъм, но от позицията на компетентност и високи критерии.

Драматургичната схема и развитието ѝ в ситуации и образи е изходна точка в оценката му за оперния спектакъл при запазен баланс между драматичните и музикални задачи. От такава позиция отчита несправянето на Венедикт Бобчевски като диригент на *Оберон* и *недостатъци в отношението към сцената* при Едмондо де Веки във *Фалстаф* – *повече виртуоз, отколкото художник*³³. Но възхвалява Емил Купер, бивш диригент на Московската императорска опера, за успеха на *Таис*. Като най-силна страна в работата му е посочена *интенсивността на мелодическия израз, който [...] дос-*

³¹ Романски, Л. „*Лоенгрин*“ в *Народната опера*. – В: *Златорог*, г. XV, 1934, № 9, с. 387.

³² Романски, Л. „*Луиза*“ – музикален роман от Шарпантие. – В: *Златорог*, г. XVI, 1935, № 3, с. 140.

³³ Рудевиц, П. „*Фалстаф*“ – певци и режисура. – В: *Златорог*, г. XXIV, 1943, № 6, с. 281.

тига до някакъв мистичен култ на звука³⁴. Василев е запознат с певческото изкуство в най-добрите му европейски образци и коментира солистите като актьорска и вокална техника. Например Нели Карова (Таис) е очарователна [...] свежа, непосредна, искрена, интересна артистическа индивидуалност, каквато рядко се среща³⁵.

Златорог помества и теоретични публикации по проблемите на музикалната критика, които излагат огорченията на изпълнителя от самозвани „критици“ и *случайни репортери и дописници* и че истинска музикална критика още няма³⁶.

Разгледаните публикации обхващат дейността на Народната опера от края на частната ѝ практика и първите десетилетия като държавна институция. Имената-легенди на българското вокално изкуство и целият нейн изпълнителски апарат са показани като постижения и слабости в процес на развитие – индивидуално и институционално. В условията на проходащата ни музикална критика *Златорог* дава думата на личности с талант, ерудиция и голям европейски професионализъм, с честност и отговорност към изкуството, на които можем да се доверим.

Рецензиите за постановки на Народната опера в сп. *Златорог* (1920 – 1943)

Година I

Камбуров, И. „*Палячи*“. 1920, № 4, с. 362 – 365.

Белчев, В. *Петър Райчев*. 1920, № 5, с. 455 – 456.

Белчев, В. „*Вертер*“. 1920, №8, с. 701 – 704.

Година II

Белчев, В. *Златин и диригентството на операта*. 1921, №1 – 2, с. 105 – 108.

Камбуров, И. *Народната опера*. 1921, №1 – 2, с. 154 – 157.

³⁴ **Рудевец, П.** „*Таис*“, опера от Масне. – В: *Златорог*, г. XIX, 1938, № 1, с. 39 – 40.

³⁵ Пак там, с. 40.

³⁶ Вж. **Джуджев, С.** *Задачите на нашата музикална критика*. – *Златорог*, г. XV, 1934, № 1, с. 27 – 31.

Година III

Камбуrow, И. *Новият репертоар на операта*. 1922, № 3 – 4, с. 250 – 252.

Камбуrow, И. „*Княз Игор*“. 1922, № 8, с. 497 – 499.

Година IV

Д. Ми. „*Царската годеница*“. 1923, № 8, с. 516 – 519.

Година V

Шишманов, Д. „*Майска нощ*“. 1924, № 9 – 10, с. 479 – 480.

Години VI (1925), VII (1926), VIII (1927) и IX (1928)
– без рецензии

Година X

Камбуrow, И. *Мусоргски и неговата опера „Борис Годунов“*. 1929, № 6, с. 321 – 324.

Година XI

Даубе, О. „*Летящият холандец*“ на българска сцена. 1930, № 3, с. 174 – 178.

Даубе, О. „*Вълшебният стрелец*“. 1930, № 5 – 6, с. 202 – 204.

Даубе, О. „*Дон Жуан*“ в Народната опера. 1930, № 4, с. 229 – 231.

Даубе, О. „*Турандот*“ с поглед към новия оперен репертоар. 1930, № 8 – 9, с. 352 – 355.

Година XII

Даубе, О. „*Танхойзер*“. 1931, № 1, с. 57 – 59.

Кърджиев, Д. „*Шванда гайдарят*“ и нейната музикална и сценична постановка. 1931, № 9, с. 438 – 445.

Година XIII

Кърджиев, Д. *Музика и сценична постановка на „Крали Марко“*. 1932, № 2 – 3, с. 148 – 153.

Даубе, О. „*Хензел и Гретел*“. 1932, № 2 – 3, с. 155 – 158.

Кърджиев, Д. *Симфоничните концерти на оперния оркестър*. 1932, № 6, с. 287 – 290.

Година XIV

Кърджиев, Д. „*Страхил войвода*“, опера от П. Наумов. 1933, № 7, с. 349 – 351.

Кърджиев, Д. „*Цар и дърводелец*“, опера от Лорцинг. 1933, № 8, с. 392 – 396.

Кърджиев, Д. „*Цар Салтан*“, опера от Римски-Корсаков. 1933, № 10, с. 478 – 480.

Година XV

Кърджиев, Д. „*Силата на съдбата*“, опера от Верди. 1934, № 3, с. 136 – 139.

Романски, Л. „*Лоенгрин*“ в Народната опера. 1934, № 9, с. 386 – 390.

Романски, Л. „*Джоконда*“, опера от Понкиели. 1934, № 10, с. 424 – 427.

Година XVI

Романски, Л. „*Еликсир на любовта*“, опера от Доницети. 1935, № 1, с. 44 – 46.

Романски, Л. „*Луиза*“ – музикален роман от Шарпантие. 1935, № 3, с. 139 – 141.

Романски, Л. „*Женско царство*“, комична опера от Веселин Стоянов. 1935, № 4, с. 185 – 187.

Романски, Л. „*Садко*“, опера от Римски-Корсаков. 1935, № 5, с. 223 – 226.

Романски, Л. „*Савката царица*“, опера от Карл Голдмарк. 1935, № 7, с. 321 – 323.

Романски, Л. „*Хубавата Елена*“, буфо-опера от Офенбах. 1935, № 9, с. 419 – 422.

Година XVII

Романски, Л. „*Триптихът*“ на Пучини в нашата опера. 1936, № 1, с. 45 – 48.

Кърджиев, Д. „*Шехеразада*“ в нашия балет. 1936, № 2, с. 88 – 90.

Романски, Л. Новата постановка на „*Дама Пика*“. 1936, № 3, с. 142 – 143.

Романски, Л. „*Сорочински панаир*“, комическа опера от Мусоргски. 1936, № 6, с. 291 – 293.

П. Рудевиц. „*Цар Калоян*, опера от Панчо Владигеров. 1936, № 4, с. 187 – 189.

П. Рудевец. „Оберон“, опера от Вебер. 1936, № 7, с. 340 – 342.

Година XVIII

П. Рудевец. „Лебедово езеро“, балет от Чайковски. 1937, № 3, с. 87 – 90.

Стоянов, Л. „Змей и Яна“, балет от Хр. Манолов. 1937, №7, с. 337 – 340.

Година XIX

П. Рудевец. „Таус“, опера от Масне. 1938, №1, с. 38 – 40.

П. Рудевец. „Спящата хубавица“, балет от Чайковски. 1938, № 3, с. 139 – 143.

Година XX

Данаилова, М. Нашият балет в „Раймонда“. 1939, № 3, с. 147 – 150.

Година XXI

П. Рудевец. „Еро от оня свят“, пример за оперно творчество върху народни мотиви. 1940, № 3, с. 156 – 158

П. Рудевец. Резултати от „поощрителните критики“: операта „Саламбо“. 1940, № 6, с. 309 – 312.

Година XXII

П. Рудевец. Три балетни пантомими: „Поетът – принц“, „Тамара“, „Куклената фея“. 1941, № 2, с. 96 – 98.

Година XXIII

П. Рудевец. „Нестинарка“ като начало на българския балет. 1942, № 1, с. 36 – 39.

Джуджев, С. „Орфей“ в нова сценична постановка. 1942, № 5, с. 242 – 244.

Година XXIV

П. Рудевец. Нашият балет в „Аполон и Дафна“, „Франческа“ и „Болеро. 1943, № 5, с. 229 – 230.

П. Рудевец. „Фалстаф“ – певци и режисура. 1943, № 6, с. 278 – 282.

П. Рудевец. Български балети „Герман“, „Приказка“ и „Тракия“. 1943, № 8, с. 376 – 379.

Проф. д. изк. Розмари Стателова

ЗА ЕДИН ФЕНОМЕН В БЪЛГАРСКАТА ПОПУЛЯРНА МУЗИКА ПРЕЗ 20-ТЕ И 30-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК: 120 ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО НА АСПАРУХ ЛЕШНИКОВ

Тези две десетилетия са от особена важност за развитието на българската музика. Още през 20-те години в българската музикална култура се оформя нова идейно-художествена ситуация: *европейското* става аспект на модерната културна идентичност. Под знака на *модернизма* и с възникването на модерни културни нагласи в музиката се появяват нови художествени идеи, изкрис- тализирват непознати дотогава жанрове. И ако за художествената музика на България 20-те и 30-те години са ново време, то не такова е то за популярната сфера. Изпреварващо може да се каже, че нейното *ново време* ще настъпи едва в 50-те, а по същество през 60-те години на века, когато – въпреки идеологическите прегради, поставяни от социализма – и у нас проникват влияния от страна на новата популярна музика (и въобще новата популярна, масова култура), преживяваща световен бум. През 20-те и 30-те години водеща в популярната сфера все още е градската битова песенност, която до не много отдавна се определяше от българската музикална историография като сфера на „сладникавата интонация на буржоазно-еснафските градски слоеве“ и на „повърхностния сантиментализъм: пошли и даже вулгарни

градски квазинародни мелодии¹. Това е, следователно, сферата на градските песни, които още от П. Р. Славейково време представляват предимно български текстови адаптации на чужди – главно съседски – песни, или, ако са с местни мелодии, са „в духа на чуждите“². Както се вижда, оценката на този популярен песенен слой, който е жив и до днес под названието „стари градски песни“, е обикновено пейоративна: „чуждото“ в масовата сфера често се възприема като идеологически заплашително, а лирично-любовното – като „сладникаво-сантиментално“. Изтъква се голямата популярност на тези песни като дължаща се на разпространението им от новата масова медиа на България – грамофонната плоча, както и „на живо“ от *чужди* певци и певци по кръчмите.

Доста по-висока оценка получава другият слой на популярната музика от тия години, а именно разпространението на идеите от Европа – но вече и от САЩ – модни танцови пиеси начело с румбата и фокстрота. Тук изследователите, които, надявам се, все някой ден ще се заемат и с този период на забавната музика у нас – отделят като по-особен случай разпространението и в България на ранния джаз, който, отивайки към суинга, се утвърждава трайно в битието си на „танцов“, сиреч – естраден джаз. (В своята роля на алтернатива спрямо комерсиалната музика джазът ще влезе едва в и след 40-те години на века...) Тук вече стигаме и до първите личности, сред които се откроява фигурата и заслугата на Асен Овчаров и ръководените от него оркестри, между тях на първо място е съставът *Джаз Овчаров*, чийто „гръбнак“ по това време са Божидар Сакеларев (кларинет и алтсаксофон), Нико Нисимов (тенорсаксофон), Леон Алфаса (алтсаксофон), Стефан Кованов (тромпет), Давид Ашкенази (ударни) и Александър Николов-Сладура (цигулка и контрабас), както и някои други музиканти³. Както се вижда, някои от имената

¹ **Кръстев, В.** *Очерци по история на българската музика*. С., 1977, с. 247, 257.

² *Енциклопедия на българската музикална култура*. С., 1967, с. 55.

³ Приведено по <http://old.duma.bg/2006/0806/310806/kultura/cul-4.html>

говорят много, като напр. това на Сакеларев, по-сетнешен създател на *Джаза на оптимистите*, и това на Сашо „Сладура“, станал жертва на комунистическите лагери...

Но аз днес искам да припомня за друг един от талантливите и успешно изявили се родоначалници на съвременната ни популярна музика, за когото 2017-та година е юбилейна *post mortem*. Това е тенорът Аспарух Лешников, роден преди 120 години. Струва си да отбележим годишнината му – приживе той не видя подобаващо признание от българска страна все заради това клеймо върху песенната сфера, с изявите си в която бе познат у нас, като „еснафска“, „сладникава“ и дори „пошла“. В началото на 50-те Георги Белчев се опитва – безуспешно – да създаде заедно с Лешников български вокален квинтет по подобие на *Комедиан хармонистс*. Последният период от професионалната дейност на тенора е свързана с изяви в цирка. Казват, че подтикнат от материална мизерия, Лешников е работил и като чистач в Парка на свободата. Година преди смъртта му, през 1978, в Българското национално радио се провежда закъсняло честване на певеца послучай 80-годишнината му, слово на което имах честта да произнеса аз. Посмъртно получава орден „Кирил и Методий“, а по-късно *Балкантон* издава плоча с негови изпълнения. Днес в Хасково се провежда ежегоден любителски певчески конкурс, наречен „С песните на Ари“.

А всъщност Аспарух Лешников като певец-артист представлява **феномен** в популярната ни музика. В периода, в който той твори – а това по същество е до 1944, тоест именно през втората половина на 20-те и през 30-те години – той се изявява с две различни певческо-артистични лица. Ако прослушаеме дори само първите няколко изпълнения на диска на *Балкантон*, посветен на известния някога певец⁴, ще чуем, от една страна, първия тенор на прославения берлински вокален секстет *Комедиан хармонистс* или „рицарят на горното фа“, както са го нари-

⁴ *Балкантон* и *София-филм* представят Аспарух Лешников, първия тенор на *Комедиан хармонистс*. *Балкантон*, МК 3385/15.12.1998, Музикаутор АДД 070202.

чали в рекламите. А, от друга, ще чуем певица на тъжовни шлагери от рода на тангото *Не чакай ме*, на *Белокаменна чешма* и др. Стилистиката е поразяващо различна, макар изпълнителското проникновение да е същото, както и гласът с „копринена звучност“. На какво се дължи тази разлика? Нека проследим накратко историята...

Аспарух Лешников е роден на 16 юли 1897 в Хасково в семейство на пощенски служител и на учителка. Песента и пеенето са спътници на малкия Аспарух от най-ранната му възраст. Детето пее в църковния хор и още тук прави впечатление с необикновения си глас. Семейството обаче осиротява и няма нужните средства да осигури материално едно музикално образование и затова младежът постъпва във Военното училище в София. По съвет на капелмайсторите Маестро Георги Атанасов и чеха Мацак Лешников учи пеене при Иван Вульпе. През 1922 младежът заминава в Берлин да следва музика, но остава без средства. Работи като келнер в една студентска менза и пее на студентски вечери. На такъв концерт го чуват актрисата Олга Книпер-Чехова, камерният певец Рихард Таубер и други, изказвайки се възторжено за забележителните му певчески качества. Поощрен морално, Лешников се явява на изпит за стипендиант на берлинската *Щернише консерваториум* и бива приет заедно с трима младежи сред 180 кандидати. След завършването на учебното заведение постъпва в най-големия берлински ревю-театър *Гросшаушпилхаус* като солист-хорист. Тук през 1927 – 1928 по инициатива на музиканта Хари Фромерман се сформира и известният вокален секстет, който след пробването на няколко имена се спира на наименованието *Комедиан хармонистс*. Съставът пее големия си, майсторски изработен репертоар от забавни песни, аранжирани на популярни класически произведения, народни песни от различни страни на немски, френски, английски, италиански⁵. Жанрът е а`капелно групово пеене в специфичния т.нар. „тесен

⁵ Вж. Стателова, Р. *Аспарух Лешников. 80 години*. – В: „През годините. Розмари Стателова на 70 години“, С., Институт за изследване на изкуствата, 2011, 24 – 27.

аранжмент⁶, при който многогласието се придържа кам тясното разположение на акордите. Според специалистите, „при *Комедиан хармонистс* суинговият елемент отстъпва на заден план пред едно гласоводене, ориентирано към благозвучие и мелодичност. Това им позволява да пеят в прекрасна хармоничност и кратки народни песни и дори коледни песни. Тяхната интерпретация на шлагери и танцова музика – продължава критиката – е изключително елегантна, прецизна и често спохождена от хумор, така че дори банални мелодии звучат облагородено“⁶. Пробивът на състава като забележително явление се осъществява през 1929 в Лайпциг, когато съставът прави и първото си изпълнение по радиото. През 1932 са поканени да пеят от Берлинската филхармония, с което *Комедиан хармонистс* преминават от категорията „развлечение“ в категорията „изкуство“ и престават да плащат данък за „дейност в забавната сфера“. За краткото си просъществуване от 8 години издават 69 грамофонни плочи. Дружат с културния елит на Германия, срещат се със знаменитости, популярни са сред стари и млади. Съвременници на пробиващото си път звуково кино, „хармонистите“ участват в редица филми, партнират на актьори като Марлене Дитрих, Макс Линдер, Аста Нилсон. Пионери са, както казахме, в програмите на новото техническо комуникационно средство: радиото. И тогавашните познавачи, и критиката от втората половина на ХХ век, която отново заговори за *Комедиан хармонистс* вследствие на това, че ретровълната в Европа бе естествено да посегне и към този прочут на времето състав, наречен сега „Бийтълс на шеллаковата епоха“ и особено вследствие на няколкото филми в по-ново време за „...хармонистите“, тази критика е единодушна: явлението *Комедиан хармонистс* е нещо повече от исторически факт. Това е нов за времето стил в популярната музика, принос в интернационалното развитие на жанра. Като винаги се изтъква в общо взето доминиращата тенорова звучност на състава ролята на „блестящия български тенор Ари Лешников“.

⁶ Вж. повече в https://de.wikipedia.org/wiki/Comedian_Harmonists

1935 слага край на оригиналния състав *Комедиант хармонистс*. Изкуството му се обявява от Гьобелсовата камара на културата за „противонародно“ – въпреки пълните зали и възторга на слушателите. Резолюцията е безапелационна – музицирането на „...хармонистите“ „не поощрява войнствения дух на нацията“, то „размеква“ и изобщо е ненужно. Разполовените половини на състава, едната с еврейски, другата с „чист арийски“ произход, се опитват за известно време – след съответното попълнение с други членове – да продължат дейността си, едните във Виена, другите в Германия. (Новият състав, в който участва Ари Лешников, се нарича *Das Meistersextet*.) Но предишното вече не се достига. В края на 30-те години година Лешников се завръща в България...

През всичките тези години той е пъл и за нея чрез повече от 100-те си грамофонни плочи с песните на Йосиф Цанков, Иван Наумов, Иван Велев, Ото Либих, Кирил Георгиев, Мильо Басан и други автори на тогавашните наши шлагери. Особено проникновен е певецът като изпълнител на градската лирична песен (*Белокаменна чешма* и др.). Или на онази специфична за времето като негов частичен елемент бохемска песимистично-индивидуалистична чувствителност, която срещаме в такъв образец като *Горчиво кафе*. (Лешников разказва, че стиховете към нея му е поверил лично, за „да напише песен“, неговият другар от Военното училище Христо Смирненски.) Качествата му на музикант и артист намират тук, в градската песен, благодарна основа за изразително изграждане на музикално-поетичен образ. Въпреки това, по-голямата част от тази песенност имат за нас днес главно стойността на исторически музикален документ за процесите в градската песенна практика, както наследени от XIX в., така и настъпили под влияние на нахлулите по-късно западни моди в забавния жанр (последните най-често като европейски интерпретации на латино- и североамерикански първоизточници).

С тези свои десетки записи на български песни и на чужди творби с български текст Аспарух Лешников при-

съства ярко и активно в нашия зараждащ се забавно-музикален жанр в предвоенните години. Нещо повече – тези изпълнения той осъществява с естественост и самобитност, вдъхвайки за десетилетия напред жизненост на сантименталните текстове, наивните мелодии и анахроничните аранжimenti. Това отново потвърждава голямата заслуга на певеца, съумял да остави забележима диря както в интернационалното развитие на жанра, така и във формирането му у нас през 20-те и 30-те години на века.

Проф. д-р Милена Шушулова-Павлова
Нов български университет

**ПОЛАГАНЕ НА ОСНОВИТЕ
НА БЪЛГАРСКАТА КЛАВИРНА ШКОЛА
(20-те и 30-те години на ХХ в.).
АНДРЕЙ СТОЯНОВ И ИВАН ТОРЧАНОВ
– ПРОВОДНИЦИ НА ЕВРОПЕЙСКИТЕ
ТРАДИЦИИ В БЪЛГАРСКАТА КЛАВИРНА
КУЛТУРА**

Началото на ХХ век у нас е бурен период на отприщване и устрем, период на определящото се национално самосъзнание, на натрупване на исторически, политически и интелектуални събития. За кратко време младата тогава монархия се стреми да навакса изпуснатото във всяка област. И в клавираното изкуство, в темпо *alla breve*, текат процеси, които бързат да достигнат равнището, мащабите и дълбочината на европейската култура. В 20-те години на ХХ в. академични представители на българското клавирано изкуство у нас са само двама пианисти – Иван Торчанов (1886 – 1928) и Андрей Стоянов (1890 – 1969). След всеотдайната работа на плеядата първи български музиканти-будители в края на ХІХ и началото на ХХ в. в България се създават условия – има база (инструменти, зали), има професионални кадри (предимно като количество, но с появата и на първите завършили в чужбина идва вече и качеството), слагат се основите на първите специализирани музикални заведения – Музикално училище (частно – 1904; а после и държавно – 1912) и Музикална академия (1921), има система за нотно издаване на

необходимата литература, композиторското творчество се разраства активно и дава първите високо професионални образци в съкровищницата на българската музикална култура, не на последно място има създадена и вече култивирана интелектуална публика, която е подготвена повече или по-малко да слуша и да оценява продукцията на музикалната интелигенция. В такава среда с устрем влизат Иван Торчанов и Андрей Стоянов със задълбоченост, енциклопедичност, пословично трудолюбие, всеотдайност, абсолютно отдаване на клавирномузикалната наука и страст към общественополезна дейност. Това дава възможност за поставянето на една дуалистична методическа система на клавирна педагогика и изпълнителство, чийто компоненти си взаимодействат, влияят и взаимно се стимулират.

Името на Андрей Стоянов е основополагащо за българската клавирна култура. Той има рядка за времето си възможност да учи в Цариград, в известния Роберт колеж, където получава сериозно широкопрофилно образование. Важно обстоятелство при неговото формиране като разностранен музикант е и обучението му в началото на XX век във Виенската академия при именити музиканти¹, което оказва решаващо влияние за интелектуалното му изграждане. Въпреки възможността да остане там, Андрей Стоянов се връща в България и поема трудния път на пионер и основоположник на професионалното клавирно изкуство у нас, но не остава изолиран от развитието на клавирната култура в Европа. Работи усилено в България, с все повече и повече ученици, концертира активно, помага в първите стъпки на Музикалната ни академия, участва в основаването на Дружеството на българските компонисти *Съвременна музика* (1933), на Музикалнопедагогическата секция на Института за Музика към БАН (1953). Въпреки постоянната си ангажираност непрекъснато пътува и обменя информация, опит, поддържа контакти с голям

¹ Като пианиста проф. Прохаска, теоретиците проф. Херман Греденер и д-р Евзебиус Мандичевски, проф. Рихард Щьор, проф. Макс Граф и др.

брой именити педагози и пианисти из Европа – Германия, Франция, Англия, Русия и др. Андрей Стоянов съумява да обхване проблематиката не само на музикалните изкуства и на клавираната методика и теория, но и на обширни естетически и есеистични теми. Той е актуален със словото си. Правда Горанова пише за него: *В историята на българската музикална култура Андрей Стоянов ще остане с огромната си по мащабни многостранна дейност... той се налага като музикант-просветител*².

Според Андрей Стоянов, в началото на ХХ в. най-изтъкнатият български пианист е Иван Богданов Торчанов. Ученик на утвърдени майстори на пианизма, притежаващ виртуозност и голяма артистичност, които придават художествена интерпретация както на изпълненията му, така и на педагогическата му работа, Иван Торчанов се отличава с прекрасна техника, академична точност и благороден тон³. В свое писмо от Виена Андрей Стоянов пише за Иван Торчанов: *Носи се слух, че е най-добрият ученик на Годовски*⁴. За пианистичното изкуство на Торчанов Панка Пелишек казва: *Когато сядаше пред пианото, той изтръгваше кадифени тонове, пълни с топлина и сърдечност... Неговият тон е красив, сочен, богато нюансиран, „вълшебен“*⁵. Той е последовател на Лист, Шопен, Бузони. В класа му се обучават Любомир Пипков, Елена Аргирова, Надежда Христова, Жени Ковачева, Вяра Казанджиева и др.

Какво става в Европа в 20-те и 30-те години на ХХ

² Горанова, П. *Клавираното изкуство в България*. С., Вулкан - 4, 1999, с. 140 – 141.

³ Торчанов следва от 1903 във Виенската академия в класа по пиано на Хенрих Мелцер (1869 – 1928), който е от школата на Лешетицки (ученик на Карл Черни, има около 1800 ученици), по-късно работи и с Игнац Фридман и Феручо Бузони. Завършва майсторския клас при Леополд Годовски (признат в света като „вълшебник на техниката“). От 1920 до 1928 е професор в Музикалната академия в София.

⁴ Учител и на Хенрих Нейгауз. Вж. Стоянова, Д. *Семейството на музиканта* (документална повест), С., 1975, с. 48.

⁵ Стателова, Р. *Панка Пелишек*. Монография. С., Наука и изкуство, 1971, с.15.

век? Периодът на *Бел епок*⁶ е приключил, Европа е след голямото сътресение на Първата световна война. Човечеството постепенно възвръща нормалното си съществуване. В културата и изкуството в много европейски страни отново започва бурно развитие на нови тенденции, нови търсения. Интелектуалците по свой начин отразяват неотдавна случилото се. Златната епоха на автомобилостроенето и въздухоплаването, разцвета на фотографията, киното, успехи в науката и археологията, модернизма в изкуството. Максималното отхвърляне на старите концепции в изкуството, непрекъснато търсене на нещо ново и различно, вероятно в стремеж да не се допусне нищо, което (подсъзнателно) творците са свързвали с току-що отминалата война. Петер Бюргер в книгата си *Теория на авангарда*⁷ описва прогресивните артистични движения от началото на XX век, като твърди, че авангардът не се занимава просто с демонтаж на изкуството, а с институцията на изкуството в нейната цялост.

А в музиката? Започва невероятен кипеж! Шьонберг, Барток, Стравински, Веберн, Берг, Прокофиев, Хиндемит, Орф, Онегер, Пуленк и още много други...

Тези процеси се отразяват съществено и на изпълнителството, особено на клавирното. След невероятното майсторство на Шопен и Лист и техните ученици, в Европа кипи трескава работа по откриване на нови пътища за по-техничен, модерен начин на изпълнение на сложните предизвикателни творби на новите композитори. Бих казала, че това време е златно за клавирното изкуство в световен мащаб. Бихме могли да определим две тенденции:

1. Определянето на националните композиторски школи, които имат все още късноромантични тежнения и оттам подобни изисквания към изпълнителите на пиано – чешките, унгарските, руските, а и българските...

⁶ От френски: *Belle Époque* – хубавото време, прекрасната епоха, приблизително между края на Френско-пруската война (1871) и началото на Първата световна война (1914).

⁷ **Bürger**, P. *Theorie der avantgarde*, Berlin 1974. **Bürger**, P. *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota, 1984.

2. Модерните течения, които имат коренно различни предизвикателства към изпълнителите, технически и интелектуални. Изключването на традиционната музикална теория от композиторската инвенция вече изисква нов подход в работата на съвременния педагог и изпълнител-пианист.

Какво е отражението в България на тези бурни години?

Оформянето на българската музикална интелигенция и клавирна школа у нас през 20-те и 30-те години на ХХ век е тясно свързано най-вече с контактите с именити изпълнители и педагози-пианисти от Европа на доайените на клавирната култура у нас – Иван Торчанов и Андрей Стоянов. Двамата изиграват ролята на своеобразен мост, проводник на всичко ново и модерно от Европа, което *потича* към България. Ранната кончина на Торчанов не позволява той да довърши своята мисия, но за сметка на това Андрей Стоянов последователно и отговорно работи дълги години за утвърждаването на българската следа в Европейската клавирна карта.

Редица европейски пианисти от онова време, познати в историята като високи майстори в клавирното изкуство и педагогика, лично познава Андрей Стоянов, има професионални контакти с тях през дългата си изпълнителска и педагогическа дейност или пък по някакъв начин те са свързани с развитието на клавирното изкуство в България⁸.

⁸ Имената са подредени в хронологичен ред: Ханс фон Бюлов (задълбочен и „обективен“ изпълнител на класиците, според Стоянов), Едуард Рьослер (Стоянов хоспитира при него през 1923 в Берлин в Академичното висше училище за музика), Теодор Лешетицки (ученик на Черни, повлиян от педагогическите принципи на Антон Рубинщайн. Методът на Лешетицки намира необикновено широко разпространение и самият Андрей Стоянов му обръща внимание в книгата си *Изкуството на пианиста*), Тереза Кареньо (ученичка на Лист, продължила неговите принципи в клавирната педагогика), Карл Лаймер (водещ изпълнител-педагог, теоретик на пианизма с книгата *Съвременно свирене на пиано*; неговият известен оригинален метод на трениране на паметта – „логическото премисляне“ на нотния текст преди да е свирен на пианото прави сериозно впечатление на Андрей Стоянов), Игнац Падеревски

(пианист, композитор, държавен и обществен деятел, дипломат, през 1919 министър-председател и министър на външните работи на Полша), *Емил Зауер* (ученик на Н. Рубинщайн в Московската консерватория и Ф. Лист във Ваймар, Стоянов посещава негови концерти във Виена и Берлин; Зауер е първият пианист от голяма класа, който посещава България още през 90-те години на XIX век, обявен е за *придворен пианист* на княз Фердинанд и за *почетен член* на Софийското музикално дружество), *Мориц Розентал* (полски пианист, ученик на Лист, свирил на различни световни сцени, от 1936 е в САЩ), *Роберт Тайхмюлер* (световноизвестен пианист-педагог, Стоянов се запознава с него през 1923 в Консерваторията в Лайпциг), *Ойген д'Албер* (също ученик на Лист, концертирал в цяла Европа), *Феручо Бузони* (пианист, диригент, композитор и музикален писател, известен с преработките си на Бахови произведения), *Макс Пауер* (изпълнител и педагог, преподавател в Кьолн, Щутгарт, директор на Лайпцигската консерватория през 1924 – 1932. Стоянов го слуша в Берлин), *Конрад Анзорге* (Стоянов го посещава през 1923 в Берлин), *Фредерик Ламонд* (шотландски пианист, ученик на Лист и Клара Шуман – Стоянов посещава много негови концерти), *Леополд Годовски* (пианист и композитор, ученик на Сен Санс, ръководил майсторски класове във Виенската консерватория, от 1914 е в САЩ; Иван Торчанов учи при него в майсторски клас), *Маргарита Лонг* (пианист и педагог, професор в Парижката консерватория, Стоянов има контакти с нея и посещава лекциите ѝ в Париж), *Йозеф Хофман* (ученик на Мошковски и А. Рубинщайн, автор на книгите *Свиренето на пиано* (1907), *Отговори на въпроси за свиренето на пиано* (1909); А. Стоянов го цитира в книгите си), *Алфред Корто* (от 1907 професор в Парижката консерватория, през 1919 като първи директор основава *Екол Нормал*, сред учениците му са Алфредо Казела, Дину Липати, Лазар Леви; при него в Париж учи Донка Куртева, ученичка на А. Стоянов, която споделя в писма своите впечатления и метода му на работа), *Ванда Ландовска* (полска пианистка и клавесинистка, работи във Франция, известен педагог), *Карл Адолф Мартинсен* (един от най-видните представители на психотехническото направление в теорията на западноевропейското клавирно изкуство в XX в., известен с книгите: *Индивидуалната клавирна техника на основата на звукотворческата воля* Martienssen, С. А. *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*. Leipzig, 1930) и *Методика на индивидуалното преподаване на пиано* (Martienssen, С. А. *Die Methodik des individuellen Klavierunterrichts*. Leipzig, 1937) и със своите подробни редакции на сонатите на Хайдн, Моцарт и Бетховен. А. Стоянов чете Мартинсен в оригинал, в библиографията на книгата му *Изкуството на пианиста* трудовете на Мар-

Всички тези имена (26 цитирани тук, а те вероятно са били много повече) са споменати по някакъв повод или във връзка с работата, пътуванията и контактите на Андрей Стоянов лично от него (в неговата автобиография и кореспонденция), или в книгите му, а също и в двете книги с есеистично-автобиографичен отенък на сестра му Дарина Стоянова и в други публикации на негови ученици и последователи. Вижда се колко активен е Андрей Стоянов в контактите си. След завършването на Виенската академия той за първи път пътува в Германия (1917) заедно с делегация от български писатели и артисти в Берлин (в *Singakademie*), Франкфурт на Майн, Лайпциг, Мюнхен, Дрезден, Карлсруе, Кобург и Щутгарт. А след като е назначен в Музикалната академия като професор през 1923 А. Стоянов е командирован за два месеца да хоспитира в Германия. По-голямата част от времето е в Берлин, където има възможност да посети Академичното висше училище за музика в класовете на професорите Леонид Кройцер⁹, Егон Петри¹⁰, Рьослер и Бьорнер – още 4 големи имена на клавирни педагози. Пианистите, които слуша в Берлин в 1923, са Макс Пауер, Клаудио Арау¹¹ и Николай Метнер. Той посещава и Консерваторията в Женева през 1924, където слуша *ве-*

тинсен са посочени в оригинал. Вероятно при многократните си пътувания в Европа Стоянов си набавя неговите книги и сериозно ги проучва), *Игнац Фридман* (известен интерпретатор на Шопен; има редакции на произведения на Шопен, Шуман, Лист), *Артур Шнабел* (пианист, композитор и педагог, професор в Берлинското висше музикално училище, от 1933 е в САЩ, прочут интерпретатор на Бетовен), *Вилхелм Бакхауз* (ученик на Д'Албер, Стоянов слуша негови концерти като студент във Виена), *Валтер Гизекинг* (един от най-забележителните майстори на клавирното изкуство в Европа в началото на ХХ в., с удивителна памет).

⁹ Руски пианист, завършил Петербургската консерватория в класа на Анна Есипова.

¹⁰ Немски пианист и педагог, учил при Тереза Кареньо и при Бузони; има усилен концертна дейност, преподава в Берлин, Манчестър, Ню Йорк, от 1957 е в Базел.

¹¹ Чилийски пианист, учил в Берлин при М. Краузе, има усилен концертна и звукозаписна дейност, интерпретатор на Бетовен.

*ликолепен органон концерт в катедралата във Фрибург с изпълнител Паул Хас, директор на Консерваторията там*¹².

Първите професионални впечатления на Андрей Стоянов, след като вече има десетгодишен опит в клавирното преподаване и активна изпълнителска дейност в България и в Европа (предимно Турция и Германия), са много плодотворни не само за него, но и за развитието на българската клавирна школа. Вероятно той не само се е обучавал (директно или индиректно от техните публикувани методи в книги) от именитите педагози, но и съдейки по неговите отзиви, е имал критично отношение към някои от тях и е сверявал впечатленията си от техните клавирни трудове (набавяни и четени тогава и по-късно в оригинал) и от реалната атмосфера в часовете им. Проследявайки литературата, която той цитира в своите трудове (от 1952 до 1969), виждаме предимно източници от Западна Европа, издадени в периода 1913-1938, и от Източна Европа – от Русия, печатани след 1937. Ясно е, че при пътуванията си в чужбина той е в непосредствен контакт с най-актуалните процеси в световното клавирно изкуство, особено в Западна Европа. Така Стоянов трупа знания, които с годините и опита му (изпълнителски и педагогически), в края на неговия творчески път кристализират в задълбочените му научни трудове. Освен това той е повлияван и от времето, в което живее: първата книга на клавирна тематика, която издава в 1952, има дълъг списък от цитирана библиография (28 заглавия). Можем да предположим, че тя носи активите на времето между двете войни, т.е. 20-30-те години на XX век.

В интересувания ни период от XX век Андрей Стоянов участва и в жури на международни клавирни конкурси¹³:

¹² Стоянов, А. *Есета. Из архива*. С., Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 1999, Автобиография, с. 244.

¹³ 1937 – на III Шопенов конкурс във Варшава, където начело журито е Адам Виенявски, директор на Музикалното училище

Контактите с плеядата велики пианисти са източник на информация за музикалния живот в различни страни, обогатяващи разисквания на професионални проблеми, новости в изпълнителството и пр. Не винаги Андрей Стоянов е доволен от нивото на явяващите се на конкурс изпълнители, често е сурово критичен и към реакцията на журито.

След Варшава (1937) Андрей Стоянов отива в Берлин, където в симфоничен концерт слуша отново В. Гизекинг и посещава пак в Академичното висше училище за музика класовете на професорите Бьорнер, Шмит и Волф. За три седмици е в Париж, където има възможност да чуе Рахманинов, (най-много го харесва в изпълнението на собствени творби) и да посети класовете на М. Лонг, Л. Леви, Ив Нат¹⁴ и В. Стоб в Националната консерва-

„Фр. Шопен“, а членове са именитите пианисти Е. Зауер, В. Баххаус, Х. Нейгауз, Л. Леви, А. Бруньоли, З. Джевецки, А. Блис, Турчински, Е. Фрай и др. Неговото впечатление от концерт на Зауер е: *Между артистите, които чух във Варшава, беше и Емил Зауер, вече на седемдесет и няколко години, който изсвири с младежки жар Шумановия концерт, след което изсвири и шест „биса“: Болеро, Ноктюрно в си бемол минор и Валс в ми минор от Шопен, „Утешение“ в ре бемол мажор и „Виенско соаре“ от Лист и една своя композиция – „Музикална кутия“ (Стойнов, А. Есета. Из архива..., с. 244).*

1938 – на Международния конкурс за пианисти *Еужен Изаи* в Брюксел, под покровителството на кралица Елизабет. В състава на журито влизат: Е. Зауер, В. Гизекинг, А. Рубинщайн, И. Фридман, М. Фейнберг, Н. Орлов, Р. Касадесю, А. Блис, Л. Жонген, Р. Кочалски, Е. Фрай, В. Румел и др. Там I-ва награда получава Емил Гилелс, който, по думите на Стоянов, *удиви всички с изключителните си пианистични възможности, с които по-късно спечели световна слава*. Артуро Бенедети Микеланджели тогава получава VII награда. По време на конкурса слуша много концерти на именити артисти – В. Ландовска, А. Рубинщайн, Й. Пембаур, Е. Зауер, Н. Орлов, Р. Касадесю, симфоничен концерт под диригентството на Игор Стравински и др. (Повечето от тези сведения са по Автобиографията на Андрей Стоянов в сборника с негови публикации *Есета. Из архива* и двете документални книги на сестра му Дарина Стоянова *Семейството на музиканта*, 1975 и *Двамата братя*, 1980).

¹⁴ Ив Нат (1890 – 1956) е френски пианист, професор в Парижката консерватория от 1934, с широка концертна дейност и популярност във Франция.

тория, откъдето отнася най-различни впечатления: *При посещението в консерваторията особено впечатление му прави работата на Маргарита Лонг. Често заедно с трудни пиеси тя дава леки етюди*¹⁵. Посещава и няколко класа в *Екол нормал*, където слуша оркестров концерт под палката на многоликия *Алфред Корто, превъзходната чембалистка Марсел де Лакур*. Има и две срещи-беседи с Марсел Чампи¹⁶, с когото се познава лично от концертите му в София и за когото редовно пише отзиви. Прекарва няколко дни в Милано (посещава Консерваторията), във Флоренция, където беседва с директора на Консерваторията маестро Герини и посещава класовете по пиано на проф. Тамбурини и проф. Арити Брюньоли, когото познава от журито във Варшава.

Преди конкурса в Брюксел (1938) Андрей Стоянов е в Лондон с Юрий Буков на състезание за пианисти, устроено от Британския съвет за стипендия в Англия, където в Академията и Колежа за музика посещава класа по пиано на Вивиан Лангриш¹⁷ и е поканен на обед у имениния английски композитор Артур Блис, с когото също се познава още от Варшава.

Пътувайки в 1939 до Залцбург се запознава с директора на Консерваторията в града *Франц Зауер* и слуша органов концерт в катедралата с него. В Стокхолм посещава и Музикалната академия, където се среща с проф. Олаф Виберг, също негов познат от конкурса във Варшава¹⁸.

Проследявайки подчертаната контактност на Ан-

¹⁵ Стоянова, Д. *Двамата братя* (документална повест), С., 1980, с. 44.

¹⁶ Френски педагог, преподавател в Парижката консерватория, с активна концертна дейност, интерпретатор на романтиците и най-вече на Шуман, който оказва съществено влияние върху българското клавирно изкуство и педагогия както с концертите си у нас, така и с дългогодишната си работа с редица пианисти: Лиляна Добри Христова, Донка Куртева, и др.

¹⁷ Английска пианистка, преподавател по пиано в Музикалната академия и Колежа за музика в Лондон, с която си кореспондира, обменя опит, идеи и нотни материали.

¹⁸ Стоянов, А. *Есета. Из архива...*, с..

дрей Стоянов и академичното му отношение към всеки пианист и клавирен педагог, можем да направим извода, че той е търсел максимална информираност, интересувал се е от работата и постиженията на всяка европейска консерватория, академия и клавирна школа. Почти всяка година е имал възможност да пътува, да наблюдава и обменя опит, да хоспитира. Непрекъснато е слушал концерти при своите пътувания. Търсел е близък контакт с личностите, които най-много е харесвал, като ги е канил да концертират в България или повторно ги е посещавал¹⁹. А. Стоянов е отчитал най-добрите постижения и веднага ги е внедрявал в своята работа. Вероятно и на това се дължат успехите му, както и фактът, че повечето от изявените му ученици са продължавали да учат при едни от най-изтъкнатите клавирни педагози по света²⁰. По времето, когато са при именитите клавирни педагози, учениците на Андрей Стоянов поддържат връзка с него чрез подробни писма²¹. Самият Стоянов има дългогодишни контакти с пианистите Чампи, Зауер, Нейгауз и др. Това личи също от кореспонденцията му, малка част от която е публикувана в книгата *Есета. Из архива*.

Приносът и значението на Андрей Стоянов за клавирно-теоретичната школа в България е безспорен. Талантливата му дейност като музикален писател, критик и публицист, неуморната му активност и търсещо съзнание, реагиращо чувствително на актуалните тенденции и проблеми в музикалния живот на културна Европа, неговите възгледи и педагогически метод се основават на постоянно, целенасочено и критично опознаване принци-

¹⁹ Това потвърждават неговите писма и спомените в автобиографията му.

²⁰ Панка Пелишек – във Виенската консерватория при Йозеф Хофман; Донка Куртева учи при Паул де Кон, а след това в Париж при Алфред Корто и Марсел Чампи; Тамара Янкова учи една година при Юлиус Исерлис във Виена; Олга Шевкенова работи в Италия с Микеланджели.

²¹ В архива на Стоянов има голяма кореспонденция, все още неизследвана, в която вероятно се крият интересни от научна гледна точка факти.

пите на чуждата клавирно-педагогическа теория и практика. Търсещата интелигентност на клавирния педагог и чувствителен интерпретатор, творческите връзки, които той създава, предопределят и редица резултати:

– дават възможност на много талантиливи пианисти да продължат обучението си в престижни европейски академии;

– довеждат го до сигурни успехи в педагогическата работа;

– допринасят за задълбоченото и академично поставяне на основите на клавирно-теоретичната мисъл в България чрез неговите книги, статии и студии;

– обобщава проблемите, методите, тенденциите на изпълнителското изкуство, които имат основополагащо значение за развитието на клавирната култура у нас и заемат съществена част в трудовете му;

– в методичните му трудове проблемите на българската клавирна педагогика са анализирани в съзвучие с актуалните тенденции в световната пианистична практика и теоретична мисъл;

– веднъж направени и поддържани, тези контакти дават възможност на обучените педагози по пиано да пренесат онези качествени идеи и клавирни методи, които още повече издигат равнището на българската пианистична култура.

Правда Горанова прави следния извод: *С дейността на Иван Торчанов и Андрей Стоянов българската клавирна педагогика започва да се съизмерва с европейската*²².

20-те и 30-те години на XX век са време на установяване на високо европейско качество и възход на клавирната ни култура. България, чрез двамата си първи професори-пианисти – Торчанов и Стоянов, навакства активно пропуснатите възможности от многовековното забавяне. Тя е отворена страна по това време, която поглъща бързо най-високите тенденции в развитието на пианизма от Европа. Интелектуалците ни са подкрепяни и от правител-

²² Горанова, П. *Клавирното изкуство в България*. С., Вулкан – 4, 1999, с. 62.

ствата тогава чрез стипендии, командировки, практики, пътувания. Цел на държавата, на преподавателите, на изпълнителите е била да се постигнат най-добри показатели в областта на културата, да се възпита една критична публика, да се достигне световно клавирно изпълнителско равнище.

Доц. д-р Стефка Венкова

Институт за изследване на изкуствата, БАН

ОСНОВОПОЛАГАЩАТА ДЕЙНОСТ НА НИКОЛАЙ ИВ. НИКОЛАЕВ В БЪЛГАРСКАТА ЦЪРКОВНА МУЗИКА

Музикалната дейност на Николай Ив. Николаев (1852 – 1938) е свързана с ключови тенденции от края на XIX и началото на XX век, като: професионализиране на българската музика и утвърждаване в обществото на фигурата на професионалния музикант; изграждане на музикални институции по примера на европейските академични традиции и създаване на материална база за тях; професионално обучение на учители по музика за българското училище и създаване на адекватни на Новото време музикалнообразователни програми; развитие и регламентиране на дейността на военните духови музика; създаване на българска многогласна църковна музика. Николай Николаев е стоже-рът на почти всички тези дейности до началото на 30-те години, когато започва следващ етап на развитие и той вече се е оттеглил от активния музикален живот.

Църковната музика в Новото време

Особено значима е дейността на Николай Николаев в областта на църковната музика. Целта тук е да се осветлят някои малко известни данни по отношение на неговата роля в ключови въпроси, свързани с нея, както и да се очертаят по-цялостно неговите приноси.

Стремежът на епохата към усвояването на европейските традиции и създаването на нова културна идентичност рефлектира силно върху църковната музика, идеите

на Новото време очертават пред нея нови перспективи. Ролята ѝ вече надхвърля традиционно екзегетическото, тя е поставена в сферата на художественото, на естетическото, и последващия творчески акт, *opus musicum*.

Една от най-видимите промени в църковната богослужбна музика е постепенното усвояване на многогласното хорово пеене, което, привнесено основно от руската традиция, започва да измества едногласното източно пеене и да съществува заедно с него. Приносът на Николай Николаев в тази насока е много голям. Като *първият български църковнохоров диригент след Освобождението*¹, създател и ръководител на хора към катедралния храм *Св. Неделя* в София, той има ключова роля както за популяризирането и утвърждаването на многогласното пеене, така и за цялостната реформа на българската църковна музика в търсене на „истинското българско църковно пеене“ и създаването на новата българска многогласна църковна музика.

Диригент на хора в катедралния хор *Св. Неделя*

Н. Ив. Николаев ръководи създадения от него мъжки многогласен хор към катедралния храм *Св. Неделя* в продължение на 45 години. Дирижира до атентата през април 1925, който разрушава храма и прекъсва богослужебната дейност в него до възстановяването му през 1933. Когато през 1879 той пристига от Болград в София по покана на министъра на Просвещението Марин Дринов, води със себе си и певци и практически полага основите на хора. Постепенно събира хористи от различни възрасти и обществени слоеве: подбира за високите гласове – дисканти и алти – основно младежи, ученици от Първа мъжка гимназия, където е учител в продължение на 50 години, а партиите на тенорите и басите се изпълняват от мъже-певци.

При липсата на музикални образователни институции през 80-те – 90-те години на XIX век, хорът се превръща в място за музикално обучение. През него преминават огромен брой хористи, много от които, благодарение на

¹ **Куюмджиев, Ю.** *Многогласната литургия в българската музика.* С., РИК Пони, с. 39.

влиянието и педагогическите способности на Николай Николаев, впоследствие имат активна музикална дейност и в професионалното, и в любителското поприще – оперни певци, хористи, диригенти, инструменталисти. От този хор се възпитават музикални кадри както за музикалния живот в столицата, така и извън нея.

Друга голяма заслуга на Николай Николаев е изключително активната музикална дейност на този хор. Той участва във всички тържества по времето на княз Александър Батенберг, при посрещането на княз Фердинанд през 1887, при освещаването на българския храм *Св. Стефан* в Цариград (1898), при освещаването на храм-паметника в Шипка (1902) и на храм-паметника *Св. Александър Невски* през 1924² и много други. Изявите на хора стават достояния на цялото общество – и в София, и в страната. Макар, че и в храма идват много хора, за да чуят изпълнението на хористите по време на богослужение, създаваната от тях музика вече е надхвърлила тази рамка. Нейната нова роля е като обект на художествено и естетическо преживяване, включително и като съпреживяване на значими обществени събития. Така в репертоара на хора освен църковни песнопения има и множество български песни и оперни хорове. Често хорът участва в сборни формации с гражданския хор на *Славянска беседа*, също ръководен дълги години от Николай Николаев, с гвардейска музика и др. Тези разнообразни прояви на неговия хор се превръщат не само в културни събития, но и в начин за популяризиране на хоровото изкуство. А самото съществуване на хоров състав с толкова добри изпълнителски възможности е вече повод за гордост и насърчава към създаване на различни хорови формации в началото на XX век, което става една особено актуална и трайна тенденция.

Николай Николаев има много важна роля и в изграждането на облика на богослужебната музика от края на XIX и първата половина на XX век. Той утвърждава в репертоара на хора основно композиции от руски автори. Искам

² *Николай Иванов Николаев. (Животописни бележки).* – В: Музикален вестник, 1925, бр. 10 – 11, г. X, с. 19.

да подчертая, че специално място отделя на песнопенията върху „старобългарски“ напеви. В спомените на негови хористи се посочва, че още от началото на XX век често изпълняват *Благообразний Йосиф* и други подобни³. Стремжът към създаване на „български“ облик на църковната музика бележи целия този период, макар и позициите, и представите на различните музикални и църковни дейци да са различни. Което води до полемика и дискусия относно параметрите на понятието „българска църковна музика“ през вековете и в съвременността. Дискусията, известна днес като „за истинското българско църковно пеене“, която се разгаря в продължение на почти шест десетилетия, за пръв път повдига въпросите за историческия развой на старата българска музика, за нейните особености и перспективите ѝ като основа на новата църковна музика.

И докато дискусията е все още в своето начало, Н. Николаев вече налага своята представа за образа на новата българска църковна музика. Този образ е единствено свързан с многогласната музика. Употребата основно на руски репертоар далеч не се корени само върху неговата връзка с тази традиция от времето на младежките му години в Болград, Бесарабия, когато учи при Ф. Шпакович и израства под силното ѝ влияние. Но той е изпълнен с убеждението както, че тази музика притежава високи естетически качества, което я прави пригодна за новото време, така и че *нотното църковно пеене или руска духовна музика са възникнали на основата на Болгарский роспев и първоизточникът... е старо-българското църковно пеене*⁴.

Църковни композиции от Николай Николаев

Николай Николаев не веднъж заявява, че *с композиции не се е занимавал, нито е опитвал да търси или да*

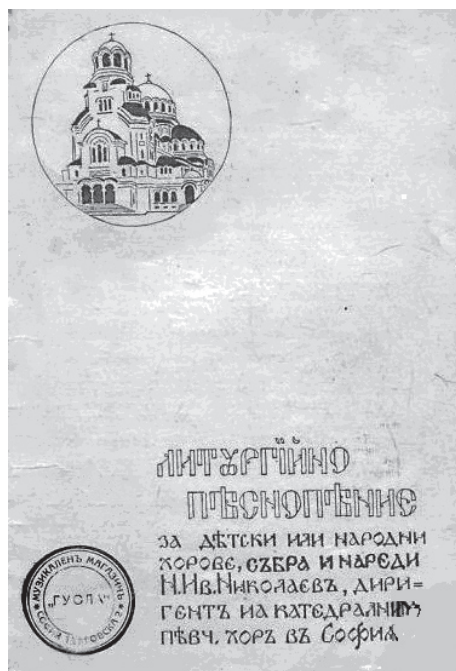
³ Стоянов, Д. *Първи струни (Спомени из детинството ми за юбиляра)*. Спомени за Н. Ив. Николаев по случай 45-годишния му юбилей (2 май 1875 – 1 август 1920). С., 1920, с. 36.

⁴ Николаев, Н. *Литургийно песнопение за детски или народни хорове, събра и нареди Н. Ив. Николаев, диригент на катедралния певч. хор в София*. С., 1924, предговор.

*развива талант в себе си*⁵. Като причина за това той изтъква състоянието на музикалното дело при пристигането му през 1879 в София (а и преди това в Болград), което изисква музикално обучение и затова вижда призванието си именно в него. Често отбелязва, че първите български музиканти, които получават професионално образование в чужбина, пристигат у нас след 1890, което налага непосредствено след Освобождението и в началото на XX век да се задоволяват *многобройни музикални нужди*⁶.

През 1924 Н. Ив. Николаев издава *Литургийно песнопение за детски или народни хорове*.

Пример 1 Корицата на Литургийно песнопение
от Николай Ив. Николаев



⁵ Николаев, Н. *Кратки отговори на писмено запитване от страна на Министерството на народното просвещение*. Ръкопис. Държавен архив – София, ф. 1404 К, с. 7.

⁶ Пак там.

На корицата, под заглавието, уточнява: *събра и нареди Н. Ив. Николаев, диригент на катедралния певчески хор в София*. Той прави подбора на песнопенията и преработката на повечето от тях за тригласен хор. Стремелът му е да се предложи достъпен репертоар за по-широк кръг от народни и детски хорове. Както пише в предговора, *настоящия сборник... иде да запълни една празнота в нашето църковно пение*⁷. Сборникът е специално насочен към църковните хорове по селата. На организирания през 1927 във Варна курс за „селски хорови регенти“, се явяват много участници. Под диригентството на Александър Кръстев е изпълнена цялата литургия от Николай Николаев от хор, съставен от учители и учителки от селата. *Литургийно песнопение* бързо придобива голяма популярност, което вероятно е една от причините А. П. Берсенев да го определи като *едно съчинение, което ще бъде отбелязано като епоха в нашата църковна музика*⁸.

И ако *Литургийно песнопение* от Николай Николаев и днес е добре познато сред хоровите диригенти, то написаното в краткия предговор (от една страница) към изданието сякаш остава незабелязано. И преди, и сега. А именно в него Николай Николаев заявява писмено своята позиция по отношение на корените на българската църковна музика, на нейното настояще и бъдеще: *Българското църковно пеене от освобождението насам се развива в две направления: 1) източно пеене и 2) нотно църковно пеене или руска духовна музика, първоизточникът на която е главно старо-българското църковно пеене*“. *Първото (източното) от естетична гледна точка отстъпва пред второто (нотното църковно пеене), обаче като традиция то си е извоювало едно право на съществуване. Второто е безспорно по-съвършено, повече отговаря на разбиранията на съвременния богомолец. Музикалните форми на нотното църковно пеене покъртват душата и на най-индиферентните хора. Това пение вече поизмест-*

⁷ Николаев, Н. *Литургийно песнопение ...*, предговор.

⁸ Берсенев, А. П. *Кой е Н. Ив. Николаев? Sursum corda.* – Музикален вестник, 25 ноември 1925, бр. 10 – 11, г. X, с. 8 – 9.

ва източното, особено в Литургията⁹.

Позволих си да дам този по-дълъг цитат, защото тук Николай Николаев за пръв път говори по темата от първо лице. Той категорично изказва своето предпочитание към т. нар. старобългарско пеене, което обосновава с аргументи от различен характер. На първо място посочва многогласното руско пеене като традиция, създадена върху мелодичните образци на „старо-българското пение“. В нагласите на своето време за него е основополагащ въпросът за това кой е образецът на стародавното, на истинното българско църковно пеене. Отговорът той открива в *старо-българското пение*, т.е. образците на *Българский роспев*. Друг аргумент за неговото предпочитание е неговата актуалност, модерност, като отчита, че то е *посъвършено*, защото *повече отговаря на разбиранията на съвременния богомолец*. Посочва и фактът, че то *вече поизмества* източното пеене от богослужебната практика, особено в литургията. Всъщност Николай Николаев е един от стожерите на идеята за подмяна на източното едногласно пеене с многогласни композиции по *Българский роспев* в българската църковна музика.

Открих само още една композиция от Николай Николаев, публикувана на страниците на списание *Илюстрирана светлина* през 1926¹⁰ – *Отче наш*¹¹.

⁹ **Николаев**, Н. *Литургийно песнопение ...*, предговор.

¹⁰ Вж. *Илюстрирана светлина*, 1926, г. XXXIV, бр.1, с. 15.

¹¹ В коментара под снимката пише, че Н. Ив. Николаев е диригент на хора при храм *Св. Александър Невски*. Това не отговаря на истината. Николай Николаев е диригент на катедралния храм *Св. Неделя*, а в *Св. Александър Невски* по това време дирижира неговият син Апостол Николаев-Струмски.

Пример 2 Отче наш от Николай Николаев

Брой 1. СВЪТЛИНА Стр. 15.



Н. Ив. Николаевъ.
 най-стария Музикантъ дъщеря, роденъ въ Болградъ, Бессарабия. Сега е учителъ въ Г-ва Софий-
 ская гимназия гимназия редактирала хора на църквата „Св.Дан. Исидоръ“. Той повече младиши по-
 нивъ въвъ учебно-музикална дейности по който случай „Българско“ историческо и искрено
 се отразилъ. Бобевъ му отъ неговите почетатели-ученици въ тоя случай отъ г-динъ на „Св.Велика“
 годишнеструва най-разумно. Доната хора въсье е първата музикална
 композиция на г. Николаевъ.

Отче нашъ

Музика: В. Ив. Николаевъ Текст: Л. Бобевски

Lento



2. Хлѣба, що ни давашъ щедро —
 Отъ срѣце Си, всѣмъ дено,
 Изпрати ни го и днеска
 Въ часъ молитвенъ, озаренъ.

3. Дълговетъ опросни —
 Смертнѣтъ ни грѣхове:
 Тѣй прошаме срдечно
 Нѣй на свойтъ врагове.

4. Въ изкушене не вѣждай
 Назви Отче милостивъ,
 Отъ лукави пани ни
 Въ плѣтя Твоѣй благочестивъ.

Песента е многогласна и може да бъде причислена към жанра на духовните песни, който става много популярен през 20-те – 40-те години на ХХ век. Те са с религиозно съдържание и поетични текстове на съвременен български език, със светско звучене на музиката, близко до градския тип песенност. Те не са част от богослужбената практика¹², а добиват голяма обществена популярност като училищни песни и в дейността на християнските братства и дружества. Тяхното създаване се насърчава от Светия Синод и за кратко време се създават голям брой духовни песни.

¹² Има случаи, когато се изпълняват духовни песни и в самото богослужение. Това обаче става в много ограничени случаи във връзка с някои църковни празници.

Текстът на песента е от известния поет Любомир Бобевски (1878 – 1960), особено популярен със своите патриотични стихове – автор е на маршовете *О, Добруджански край, Съюзници – разбойници* и други. Той има специален интерес към духовните песни. През 1924 издава стихосбирката *Молитвени песни*.

Появата и развитието на духовните песни е отклик в църковната ни музика на духа на съвременното, на религиозната тема за човека от ХХ-то столетие. Със своите популярни мелодии, вече известни или създадени в духа на западноевропейски тип песенност, и с текстовете на български език, те са по-близки до хората от старите църковни напеви¹³.

Въпреки, че Николай Николаев заявява себе си като музикален деец, а не като композитор, той има огромен принос за насърчаването на по-младото поколение – Анастас Николов, Добри Христов, Апостол Николаев-Струмски и други, за създаване на нова българска църковна музика.

Николай Николаев за старобългарското църковно пеене

В предговора към *Литургийно песнопение* Николай Николаев заявява своята позиция по отношение на актуалните за времето въпроси, свързани с църковната музика. Зад лаконичния му изказ в текста, обаче, стои една огромна дейност, насочена към реформа в българската църковна музика от първата половина на ХХ век. Затова искам сега да обърна внимание и на участието и ролята на Николай Николаев в дискусиата за „истинското българско църковно пеене“. Въпрос, който не е разглеждан досега в българската музикология. Най-вероятно, защото Николай Николаев не се включва директно в дискусиата, т.е. няма негови публикации по темата на страниците на българ-

¹³ Повече по въпроса за духовните песни, вж. **Venkova, St. West-European, Balkan and Bulgarian Religious Songs: Influences and Interactions**. – В: Българско музикознание, South East European Studies in Musicology. 2016, бр. 2 – 3, с. 86 – 97.

ския периодичен печат. Това на практика го изключва от обсъжданията по темата както в неговото време, така и от последвалите музикологични изследвания, включително до днес. Но дали е исторически справедливо това?

Видима е неговата роля като председател на Българския музикален съюз, който той ръководи в продължение на двадесет и пет години – от 1904 до 1928. На страниците на *Музикален вестник*, печатният орган на съюза, концентрирано се публикуват статии от защитниците на *Болгарский роспев*. Особено активно това става в началото на XX век, т.е. през първия период на дискусията¹⁴, когато се повдигат основните въпроси, но също продължават и през 20-те години, когато позициите се изострят. Има публикации от Анастас Николов¹⁵, Димитър Тюлев, Христо Шалдев, Георги Байданов, Димитър Хаджигеоргиев и др., както и от руските музикални деятели, поддръжници на идеята, че Болгарский роспев е забравеното българско църковно пеене – Николай Компанейски¹⁶

¹⁴ Почти във всеки брой започват да се печатат мнения по темата – ето няколко заглавия: Д. Ив. Тюлев. *Старобългарско църковно пеене*. – Из старите руски нотни ръкописи от XVII и XVIII в. Кн. I – Литургия. Събрал и наредил за употребяване в Българската църква Ан. Николов. С.- Петербург, 1905 година. (Музикален вестник, 1906, бр. 3 – 4, с. 12 – 13); Николай Компанейски. *За събирането на български распеви*. (Музикален вестник, 1906, бр. 6 – 7, с. 3 – 7) и много други.

¹⁵ Анастас Николов (1876 – 1924) е учител и хоров диригент, изследовател на „старобългарското църковно пеене“. Командиран в Русия, където събира нотни материали за *Болгарский роспев* и публикува два много важни нотни сборника: *Старобългарско народно пеене по старите руски нотни ръкописи от XVII и XVIII в. Кн. I – Литургия*. Санкт Петербург, 1905 и *Старобългарско църковно пеене по руските нотни ръкописи от XVII и XVIII в.* в две части – *Литургия за народен хор* и *Празнични служби*, София, 1921. След 1918 е диригент на църковни хорове, от 1919 до 1922 е учител в Софийската духовна семинария и Държавното музикално училище.

¹⁶ Николай Компанейски (1848 – 1910) – руски композитор и музиколог. Написва *Българско църковно пение. Златоустава литургия* по сборника на Ан. Николов, издадена през 1907 в Санкт Петербург.

и Степан Смоленски¹⁷. Повдига се въпросът не само за издирването и събирането на ръкописите на *Болгарский роспев*, но и за въвеждането на старобългарското църковно пеене в църковномузикалната практика у нас, като се предлага то да замени съществуващата богослужебна музика. Така на Третия конгрес на съюза (1905) е решено да не се въвежда източното църковно пеене в педагогичните училища и се апелира за заменянето на източното пеене със „старобългарското черковно пение“¹⁸. В резултат на тази активно прокарвана позиция, Светият Синод разрешава употребата на многогласните песнопения върху *Болгарский роспев*. Въпреки че не приема те да заместят изцяло източното църковно пеене, прокарва едновременната им употреба. Нещо, което се запазва и до днес.

Със сигурност заслугата на Николай Николаев е решаваща за това страниците на *Музикален вестник* да са основна трибуна в защита на „старобългарското църковно пеене“, а Българският музикален съюз да е негов пропагандатор. Това се дължи не само на неговата ръководна позиция, но и предвид неговите лидерски качества и нагласа.

Много важна е ролята на Николай Николаев и по отношение на подкрепата за музикантите, които събират и изследват ръкописите с *Болгарский роспев*. Практически авторите на основните, а бих казала и полагащи основите на дискусиата текстове, публикувани в *Музикален вестник*, са пряко насърчавани и подпомагани в своята дейност от Николай Николаев. Ключова е ролята му за изпра-

¹⁷ Степан Василиевич Смоленски (8 (20).10.1848, Казан – 20.7(2.8).1909, Василсурск) е един от най-значимите руски църковни композитори и музикални изследователи от втората половина на XIX – началото на XX век, който се занимава с въпросите на руската църковна музика, нейния произход, връзките ѝ с византийската, българската и сръбската музика. Развива много активна преподавателска, диригентска и изследователска работа. Вдъхновител и идеолог на идеята за възраждане на староруските распеви, той има голямо влияние върху развитието на руската музика в края на XIX – началото на XX век.

¹⁸ *Музикален вестник*, 1905, г. III, бр. 1 – 2, с. 7 – 8.

щането на Анастас Николов в Русия. В резултат на това той издава три тома с песнопения по *Болгарский роспев* – един през 1905 и два през 1921. Те се превръщат в единствените по това време публикувани нотни записи с тези напеви, писмено свидетелство за съществуването на *Болгарский роспев*. Нотираните от него напеви стават основата, върху която в последствие се създават нови многогласни български композиции, което дава голям тласък на родното църковно творчество.

Както пише А. Николов в предговора към Литургията си от 1905: *Г-н Н. Ив. Николаев – известният регент на Софийския хор, се зае с осъществяване на идеята на горния въпрос (събиране и изучаване на Болгарски роспев – бел. моя.). Той подаде в 1899 записка в св. Български синод, в която, като указваше факта, че в руската църковнопевческа литература и досега са останали следи от някакво си пеене, което е носило името „Болгарский роспев“, молеше да се проучи повдигнатия от него въпрос и се изпрати едно лице в Русия, за да събере остатъците от това старобългарско пеене ... считам за свой нравствен дълг да изкажа искрената си благодарност към г-н Н. Ив. Николаев, по ходатайството на когото св. Български синод ме командирова в Русия с такава една важна за бъдещото българско църковномузикално изкуство мисия ...*¹⁹

Друга важна насока са личните контакти на Николай Николаев, чрез които той помага на българските изследователи на *Болгарский роспев*. Много важно е личното му познанство със Степан Смоленски, известен сред музикалните дейци у нас като основен защитник на идеята за българския произход на напевите и считан за най-големия музикален авторитет. Както пише Иван Камбуров, Смоленски *утвърждава съществуването на старобългарския църковен напев и уяснява пътя, по който той*

¹⁹ **Николов, А.** *Старобългарско народно пеене по старите руски нотни ръкописи от XVII и XVIII в.* Кн. 1 – Литургия. Санкт Петербург, 1905, предговор.

е вървял и се е развивал²⁰. Смоленски има ключова роля в подпомагането на дейността на Анастас Николов²¹ в Русия. При него се обучава и синът на Н. Ив. Николаев – Апостол Николаев-Струмски, който композира многогласни песнопения по образци от *Болгарский роспев*²².

Изложените аргументи налагат извода, че Николай Николаев не само има ясна позиция в по въпроса за „истинското българско църковно пеене“ като защитник на т. нар. старобългарско църковно пеене, базирано върху образците на *Болгарский роспев*“, но и има много активна и целенасочена дейност. Поради което, според мен, има сериозни причини да бъде преразгледано отношението към него по този въпрос.

Заклучение

В годините, в които изследвам музиката от първата половина на ХХ век, установих, че името на Николай Николаев е свързано с почти всичко ново, което се случва в музикалния живот у нас: основател на църковния хор към катедралната църква *Св. Неделя* (1879) и негов диригент в продължение на 46 години; съучредител на дружество *Славянска беседа* (1880) и ръководител на хора към него; петдесет години (1879 – 1929) учител в Първа мъжка гимназия в София; създател на студентския хор при Софийския университет (1904) и на хора в Първа девическа гимназия; съосновател на Българския музикален съюз (1904) и негов председател в продължение на двадесет и

²⁰ Камбуров, И. *Илюстриран музикален речник*. С., 1933, с. 604.

²¹ Анастас Николов (1876 – 1924) е учител и хоров диригент, изследовател на „старобългарското църковно пеене“. Командирован в Русия, където събира нотни материали за *Болгарский роспев* и публикува два много важни нотни сборника: *Старобългарско народно пеене. По старите руски ръкописи от XVII и XVIII в.* Кн. 1 – Литургия, кн. Вечерня. Санкт Петербург, 1905, 1906. След 1918 е диригент на църковни хорове, от 1919 до 1922 е учител в Софийската духовна семинария и Държавното музикално училище.

²² Венкова, С. *Апостол Николаев-Струмски: живот, вдъхновен от музиката*. Институт за изследване на изкуствата, С., 2016, с. 25 – 45.

пет години; основател на Частното музикално училище (1904), на Музикалната академия (1921), на Българската оперна дружба (1908). Най-новият музикологичен прочит на живота и музикалната дейност на Николай Николаев датира от 1967 – кратка статия в т. 1, с. 336 в изданието на Института за музика – *История на българската музикална култура*. Това е точно преди половин век! Не е ли странно, че днес, а и през последните десетилетия, почти не се споменава името на музиканта, който е в основата на „зданието“ на българската музика, в което и ние днес пребиваваме? Който е наричан от своите съвременници „патриарх на българската музика“, „един заслужил музикален труженик“? Николай Николаев е една от тези титанични фигури в новата българска музикална история, върху чиито плещи се строи новата българска музика.

Д-р Албена Найденова
Австрия

**ЗА КОМПЛЕКСНОСТТА НА
МУЗИКАЛНИЯ ИНТЕЛЕКТ НА ПЪРВИЯ
БЪЛГАРСКИ ПРОФЕСИОНАЛЕН
КЛАРИНЕТИСТ СИМЕОН ПАНЧЕВ
(1898 – 1952)**



За музикално-художественото присъствие в нашата музикална култура на първия български *напълно* школуван кларинетист и образован музикант духач Симеон Панчев¹ (1) информацията е ограничена в рамките на съобщеното от Иван Камбуров в *Илюстриран музикален речник*, издаден в София през 1933. Точно в дните на *Пролетните четения* – на 05.04.2017 се навършват 65 години от смъртта му – повод да бъде по-подробно и повнимателно анализиран неговия комплексен музикален интелект, формирал се в началото на 20-ти век. Научно-

¹ Камбуров, И. *Илюстриран музикален речник*. С., 1933, с. 503.

то съобщение цели да обхване цялостната му личност в една съвременна интерпретация, засягаща както дейността му на изпълнител, така и композиторските му опити. Най-важните жалони на формиране и утвърждаване на таланта на С. Панчев са отбелязани в музикалния речник на Камбуров, който лично се е познавал с него, като най-вероятно свързващо звено между тях е бил градът Лайпциг, в който и двамата са учили²: ... *кларинетист, роден на 26.07.1898 год. в София, където свършва гимназия, учил пиано в Държавното музикално училище (сега Музикална академия)*³. С. Панчев получава музикално образование в София с подкрепата на високо развитите в културно и духовно отношение родители. От сина на С. Панчев – Владимир Панчев научаваме, че майката на Симеон е завършила руски колеж за благородни девици в Киев, в който музиката – вокална и инструментална, е била една от водещите дисциплини в обучението. Елена Панчева показва особено предпочитание към българския песенен фолклор: четири български народни песни с нейния глас са записани в София от грамофонната фирма *Manufactured by the Gramophone Company Limited and Sister Companies* през 1906⁴. Друг музикален колорит внася в семейството бащата на Симеон – Владимир Панчев. Завършвайки образованието си на финансист в Лайпциг, той посещава в свободното си време концерти класическа музика и особено такива, са свързани с творчеството на Вагнер и Брамс⁵.

Според сведенията на Камбуров С. Панчев продължава следването си Лайпцигската консерватория при ...*Хайнек (кларинет), Квасдорф (хармония), Йох. Меркел*

² В архива на Hochschule für Musik und Theater *Felix Mendelson Bartholdy* – Leipzig попаднах на удостоверението на И. Камбуров, който е промовирал теория на музиката и пиано (*Ausweis für Theorie und Klavier*) в Лайпцигската консерватория в годините 1905 – 1906.

³ Камбуров, И. *Илюстриран...*, с. 503.

⁴ Вж. **Вълчинова-Чендова, Е., А. Найденова.** *Светът на моята музика / Die Welt meiner Musik. Композиторият Владимир Панчев / Der komponist Wladimir Pantchev.* С., 2007, с. 12 – 13.

⁵ *Ibid.*, с. 11.

(контрапункт, канон и fuga), М. Хохкофлер (четене на партитури и диригентски упражнения), която завършва с изпит като солист (Solisten Prüfung)⁶, т. е. младият музикант продължава традицията по бацина линия за континуална връзка с немската музикална култура, богато представена от присъствието в концертните програми на творби на Й. С. Бах и неговите синове, на Ф. М. Бартолди, Е. Григ, Й. Брамс, Г. Малер, Роберт и Клара Шуман, Р. Вагнер, Р. Щраус, Х. Айслер... В архива на *Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelson Bartholdy“* – Leipzig, тогава *Konservatorium der Musik zu Leipzig*, открих благодарение на любезното съдействие на завеждащата сега архива г-жа Анке Хофман свидетелствата за постъпването на Симеон Панчев в Консерваторията под номер 13750 на 12.07.1920, както и тези за дипломирането му⁷. Удиви ме фактът, че той е започнал следването си не като кларинетист, а е избрал в първите години на студентството си специалностите композиция, дирижиране и допълнителна специалност – пиано. Дипломира се блестящо през 1923 на 04.07. със специалността солист-кларинетист, а през 1924 на 12.04., също блестящо – отново с изпит по кларинет, теория на музиката и допълнителна специалност – пиано⁸. Композиция и дирижиране не влизат в неговата окончателна диплома.

Във всички документи е отбелязано, че е бил много талантлив и старателен студент. За съжаление в архива на *Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelson Bartholdy“* – Leipzig е запазена само една програма от студентски концерт с негово участие: *Дивертименто* за четири кларинета от М. Щайницер, където той свири партията на втори кларинет⁹.

Симеон Панчев прави в началото удивително спо-

⁶ Камбуров, И. *Илюстриран...*, с. 503.

⁷ Archiv der *Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelson Bartholdy“* – Leipzig, Inscriptions Buch des Konservatoriums der Musik 13001 – 14000.

⁸ Ibid., Inscriptions Buch 1924.

⁹ Ibid., Programme-Buch 1921 – 1924.

лучлив опит да се впише изцяло в немската музикална култура като член на кларинетната група на прочутия *Gewandhaus Orchester* (днес историята му надхвърля 250 години), в който той свири под ръководството на известни диригенти до 1928. Има информация по линия на сина му, че С. Панчев е свирил под диригентството на Вилхелм Фуртвенглер, от който има автограф, изгубен в течение на годините. В архива на *Gewandhaus Orchester* не са запазени имената на оркестрантите от тези години, но работейки в архива на оркестъра, който днес се помещава в архива на града Лайпциг, намерих програми, в които е отбелязано името на първо място на Фуртвенглер като главен диригент на оркестъра, съпадащи с годините на присъствието на младия С. Панчев в кларинетната група на прочутия оркестров ансамбъл¹⁰. В програмите под диригентството на Фуртвенглер е изпълнявана тогава музика на Брамс, Вагнер, Прокофиев, Р. Щраус. Нито една от тях не показва присъствие в музикалния живот на Лайпциг на произведения на младите тогава Шьонберг, Веберн или Берг.

Носталгията по България и българското обаче надделява (анализирано от друга гледна точка – заложените в него от майка му Елена интерес, може би и любов към красотата и артистизма на българското и българския фолклор вземат надмощие). Речникът на Камбуров от 1933 дава следните сведения, без да уточнява години: *След завръщането си в София Симеон Панчев става първи кларинетист в Народната опера и частен преподавател в Музикалната академия в София*¹¹.

Ще приведа данни, които не влизат в Речника на Камбуров:¹²

¹⁰ Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Archiv des Gewandhausorchesters, Jahre 1926 – 1929. С благодарност от страна на автора на това научно съобщение към завеждащия библиотеката на Музея г-н Марко Кун.

¹¹ Камбуров, И. *Илюстриран...*, с. 503.

¹² Данните са съобщени от сина на Симеон Панчев – Владимир Панчев в няколко последователни разговора, състояли се през м. февруари 2017.

– Симеон Панчев се занимава с композиция и в годините след завръщането си от Германия. Информацията от Речника на И. Камбуров във връзка с произведението на Панчев *Фантазия* за голям симфоничен оркестър трябва бъде допълнена с още някои данни: композицията е във форма на вариации, чиято тема е известната тогава градска песен *Аз знам един жезъл в Цариград*. Според спомена на сина му Владимир, младият тогава Александър Райчев похвалил *Фантазия*-та като успешна с обръщението си към него: „*Панчев, изцедил си темата като лимон!*“. Още едно произведение с автор Симеон Панчев се намира в архива на Софийската филхармония: симфонична картина *Борба* – също за голям симфоничен оркестър. При анализа на партитурата отбелязах стилистични връзки с музикалния език на Брамс, а в оркестрацията – на Вагнер, т. е. влиянието е силно именно по линията на предпочитанията на семейство Панчеви.

– Заедно с колегите си Иван Бончев – флейта, Георги Цеков – обой, Карел Стари – корна, Васил Павлов – фагот, всички членове на Царския симфоничен оркестър, Симеон Панчев основава духов квинтет, който концертира в различни градове на България, а също прави записи в Радио София.

– Освен споменатия от Камбуров оркестър на Софийската опера, Панчев свири и в Царския симфоничен оркестър, по-късно – Софийска филхармония, а в последните 3 години от живота си (до 1952) – в оркестъра на Музикалния театър в София. По думите на сина му, през 50-те години на миналия век главният диригент на Музикалния театър Борис Левиев, бащата на известния кларинетист и композитор Лилчо Левиев, поканва С. Панчев за първи кларинетист „за да повдигне нивото на оперетния оркестър“.

– За особено красивия, бистър и същевременно цветист кларинетен тон на С. Панчев лично съм чувала похвални думи от страна на маестри Панчо Владигеров, Руслан Райчев, Трифон Силяновски, Петър Кърпаров, Венелин Кръстев.

– Незследван аспект (поради липса на данни) остават контактите на С. Панчев в София с водещите по това време музиканти. Синът му Владимир отбелязва, че баща му е имал връзка със завърналите се от Германия и Австрия братя Владигерови, с младия Александър Райчев, с диригента Саша Попов, с Любомир Пипков, когото е наричал с прякора „Пипковчето“, с Парашкев Хаджиев – с прякора „Парчо“, с Руслан Райчев, с виолиста Марко Мешулам, с музиковедите Аврам Литман, Иван Камбуров. Певецът Михаил Люцканов пише в книгата си *Моят път към оперната сцена*, че С. Панчев още като ученик във Втора мъжка гимназия в София е водил като кларинетист духовата музика на гимназията. Всъщност това е бил и решаващият фактор за насочването на Панчев към инструмента кларинет¹³.

– От първия си брак с пианистката Стефка Кимирянова С. Панчев има дъщеря Елена Панчева (1931 – 2012) – оперна певица, солистка на Старозагорската опера и на операта в Кишинев, а от втория брак с Тонка Ковачева – син Владимир Панчев (1948) – композитор, пианист и диригент.

Личността на Симеон Панчев е комплексна и представя за времето си една динамична, отворена към света и към българското, към музиката на своето време и към традицията натура, която оставя следа в развитието на нашата музикална култура на много фино ниво, без да се натрапва, но и без да остава незабележима в периферията на събитията. Това научно съобщение цели да напомни за неговия комплексен талант, позволява също неговото име и принос да не бъдат забравени.

¹³ Люцканов, М. *Моят път към оперната сцена*. С., 1976, с. 156.

Гл. ас. Петя Стефанова

Русенски университет „Ангел Кънчев“

НЕНО ДИМОВ И ДУХЪТ НА МУЗИКАЛНОТО ВРЕМЕ

Нено Димов е роден на 23 декември 1877 в Дряново, умира в Русе на 1 юли 1944. Той е седмото дете в 11-членно семейство. Учи в Дряновското градско мъжко училище, което завършва през 1892. По-късно продължава образованието си в Държавното педагогическо училище в Силистра със стипендия от Министерството на народното просвещение, което завършва успешно през 1896. Същата година започва работа като основен учител в Русе. След три години преподавателска дейност заминава за Женева, където учи в Държавната музикална консерватория. Продължава музикалното си образование в Лайпциг, където учи пиано, теория на музиката и композиция. Завършва успешно с високото отличие сребърен медал през 1902.

Негова е идеята за учредяване на Български музикален съюз и заедно с колегите си Александър Кръстев и Михаил Константинов отправят покана за свикване на всички музикални дейци на първи музикален конгрес в София, където се поставя началото на българския музикален съюз. Годината е 1903, а следващите години за композитора са свързани с изграждане и укрепване на започнатото дело.

Музикалните му композиции са свързани изключително с народното песенно творчество. Първите му творби датират от времето на обучението му в Женева, където композира един *Романс* за глас и пиано и оркестрова *Фантазия* върху български народни мотиви. В Лайпциг

(1902) създава произведение за цигулка и пиано, наречено *Ботевата молитва*, *Соната* в ре мажор, *Тема с вариации* и една незавършена *Легенда* за цигулка и пиано. През първия творчески период на композитора – до 1908 – са композирани още 33 творби, в по-голямата си част хорови песни за двугласни и тригласни мъжки и смесени хорове, а също за глас със съпровод на пиано. Голяма част от времето и енергията си композиторът посвещава на създаване и ръководство на ученически хорове и оркестри в Ямбол, Търново и Лом.

Балканската и Първата световна война са време на затишие в творчеството на Нено Димов. 1922 година поставя началото на нов творчески период за композитора, през който са създадени 60 композиции, разработени върху народни мотиви. Педагогическата му дейност се разгръща в мъжката и девическата гимназии в град Русе¹.

Като музикант със солидно професионално образование, композитор на границата между първото и второто поколение професионални български композитори, автор на първата българска соната², като задълбочен музикален педагог, създател на учебници по пеене с методическо ръководство, Нено Димов има ясна позиция по отношение на развитието на професионалната музика на основата на песенното творчество. Изказва мнението си по редица актуални въпроси, свързани с музикалния и обществен живот на българина. Перото му е пламенно, а статиите в периодичния печат, както и в специализираното издание *Музикален вестник*, задълбочени. Вълнението на Димов за музикалната насока на бъдещия химн читателят може да съпреживее в брой 1368 на русенския вестник *Народна*

¹ През този период Нено Димов създава *Химн* за смесен хор и еднороден тригласен хор, посветено на 50-годишнината от смъртта на Ангел Кънчев по текст на Любомир Бобевски. Благодарение на активната дейност на Държавен архив Русе, произведението беше повторно открито за нов сценичен живот. Нотният текст беше любезно предоставен на музикален клуб *Афект* към Русенския университет „Ангел Кънчев“ по случай 70-та годишнина от основаването на университета.

² По проучване на Виолета Налетова от ДА – Русе.

борба от 6 февруари 1936, където композиторът, педагогът, общественикът Димов публикува статия със заглавие *Народен химн*. Интересно е, че след името си е добавил само „учител по музика“³.

Химнът на всеки народ е отражение на народния дух. В него проличава волята, темперамента и характера на народа. Всеки народ в Европа си има свой химн. В химна на руския, английския и германския народ проличава спокойствие и хладнокръвие, това което представляват тия велики народи. Напротив, химните на френския, италианския народ, както и тия на балканските народи представляват по-буен и подвижен характер. Народните химни са създадени по два начина: 1. По индивидуален начин текст и музикален мотив от поет и композитор и 2. От неизвестен поет и народен певец. Към първите спадат химна на руския народ „Боже царя храни“ с музика от руския композитор Лвов, австрийския и английския химн от знаменития композитор Хайдн и т.н. Към вторите, на които музиката не е творена от известен композитор, а от народни трубадури, известни във Франция, Испания и Италия или минезингери в Германия, съответстващи на нашите народни певци.

В следващите редове от същата статия проличава преклонението пред Емануил Манолов като композитор и родолюбец: *Един единствен и пръв български капелмайстор и народен композитор бе чистият българин Емануил Манолов, който преждевременно, поради силна простуда по маневри, почина в 1902. Той бе първият българин, който чрез своите детски училищни песни, хорови песни и китки за военна духовна музика, граден върху народни мотиви, печатани не в нотна печатница, а на първобитна тогавашна литография на г. Едрев в Казанлък, тия негови творения бяха достояние на училището и на светските хорове. Той е създател на музиката на „Химн на Царя“⁴. Тя е писана от преди 35 години. В края*

³Ползваният източник на информация и цитати е ДА – Русе, ф. 629К – Мурафчиев, Нено Димов (1887 – 1981), оп. 1, 130 а. е.

на статията си Димов пише: *Дали за в бъдеще българският народ ще остави да бъде като народен химн сегашният „Шуми Марица“ или „Химн на Царя“, или пък новото поколение ще създаде друг нов химн, що олицетворява духът на българския народ, това ще покаже бъдещето. Обаче, едно е знайно, че химн на народ се създава в текст и музика от лице, което е из средата на самия народ, за да възплъгни духа му.*

В статия, публикувана на 26.02.1931 във вестник *Дунавска трибуна* (независим ежедневник), във връзка с честване 25-годишната музикална дейност на Маестро Георги Атанасов и озаглавена: *Маестро Георги Атанасов по случай концерта му на 25.02 т.г. в градския театър*, може да се разчете още една проява на изключителна загриженост за бъдещето на българската професионална музика в един по-голям, европейски мащаб. Ясен е погледът на композитора Ненов за възможностите и посоките на развитие, а самата статия е обвързана с широк спектър от музикални проблеми: *След завръщането си от там (обучението на Маестро Георги Атанасов в Италия), заема капелмайсторска длъжност във военна музика, пост много важен за един теоретик композитор. Тук композиторът се вдълбочава в изучаването на партитура, на отделните инструменти, техния род и характер. Маестрото не борави само с отделен глас или инструмент, нещо което правят нашите композитори, а гласа и инструмента го вмъква в общия ансамбъл на целокупно изпълнение било то в струнният оркестър, било то в духовата музика, било то в отделния или хорови гласове при ансамбловото вокално и инструментално изпълнение. При тая си длъжност той вече борави с голяма леснота в партитурата и още млад той създава опери и оперети, а в областта на операта, нещо далеко постижимо за композитор, той се явява плодовит талант, като създава творения, що имат съвременна стойност и дълго застояват на оперната сцена... многобройните опери на Маестро Атанасов останаха единствени музикални творения, които се задържат на нашата оперна сцена,*

които имат музикална стойност и значение за нашето родно музикално творчество. Характерно е в неговите опери, че във всички е взет сюжет из българския живот, че в тях като лайт-мотив служи нашият Народен музикален мотив, явяващ се в нашите характерни български неправилни тактове 5-7-9-временни, било то в веселия народен мотив на хорото, ръченицата, пайдушката, или пък в тъжния минйорен мотив на народната песен... С време неговите опери ще проникнат на западноевропейската сцена и нашата страна с достойнство може да се гордее, че из нея е излязъл един композитор, който съставлява гордост за племето ни.

Композиторът Димов изразява много точна позиция, свързана със състоянието на военните оркестри и завява ясни насоки за развитието им. На първо място напомня, че трябва военните музика да имат чисто военна (за солдатите, а не за офицерите) и обществена цел. Второ: да се избягват офицерските балове, или ако господата офицерите искат балове, да си заплащат таксите така, както си плащат и всички други, които искат да си служат с военна музика; военните музика да свирят безплатно всяка седмица два пъти на открити места с добри и отбрани пиеси с възпитателна цел; капелмайсторът да бъде с пълно средно образование, пълно теоретико-музикално от някоя консерватория, с възнаграждение, съответстващо на неговото образование и дейност...

Тези и други препоръки ясно показват, че в отношението на Нено Димов към военната музика и музикантите е залегнала основно идеята музиката да се постави на едно високо професионално равнище и не по-малко важно – да има възпитателен характер.

Нено Димов познава лично армейския живот и психика, като в същото време проявява отново своето отговорно отношение на професионалиста, ясно осъзнавайки ролята на музиката в общественния живот. Ето и думите му: Създаването на военните музика трябва да почива чисто на общочовешки психологически начала. Вън от тая вътрешна военна роля, военната музика има и друга

вънкашна – обществена.

Обществено ангажиран до края на живота си, композиторът остава обърнат към народното творчество и едновременно с това отправил поглед далеч напред във времето, където музиката ще има едно високо равнище на професионализъм и не по-малко важно – ще възпитава към и чрез самата себе си.

Гл. ас. д-р Диана Данова-Дамянова
Институт за изследване на изкуствата, БАН

**ХРИСТО ИЛИЕВ/ЛЕКОВ
И КОНСТАНТИН ЗАГОРОВ –
КАЗАНЛЪШКАТА ЖИЛКА
В ЗАПИСВАЧЕСКАТА ГРУПА
НА ВАСИЛ СТОИН**

С откриването на отдела *Народна музика* към Народния етнографски музей в София регламентирано се поставят основите на теренно-събираческата дейност на българския музикален фолклор. През 1925 са назначени двама специалисти-музиканти: Павел Стефанов и Иван Камбуров, а следващата година Васил Стоин поема ръководството на записваческата група. Малко по-късно се присъединяват Йосиф Чешмеджиев, Христо Илиев (Леков) и Константин Загоров. През 1928 като асистент в Отдела за народна музика в НЕМ постъпва и Райна Кацарова¹. Според нейните спомени *всички сътрудници на Стоин бяха командироваани учители от някоя гимназия към музея, а самият той – командирован професор от Музикалната академия. След работа на терена всеки подготвяше у дома си събраните материали, за да ги представи в отдела*².

¹ Вж. напр. **Тодоров**, Т. *Васил Стоин. Живот и дело*. С., 2002, с. 40 – 42; **Джиджев**, Т. *Елена Стоин*. Анкета. – В: *Българска музика*, 1986, № 5, с. 38 – 45 и др.

² **Кацарова**, Р. *Нашата съвместна работа*. – В: *Българско музиковедие*, 1981, № 3, с. 8.

Двама от участниците в малката група, създадена с цел събиране, съхраняване и изследване на български народни песни, произхождат от казанлъшкия край – учителите Христо Илиев Леков (1884 – 1965), роден в гр. Казанлък и Константин (Костадин) Дамянов Загоров (1888 – 1960), роден в с. Шипка³.

Въпреки, че имената им неизменно се споменават в различни източници, описващи трудното начало на документирането на музикалния ни фолклор, това е по-скоро мимоходом, без никакви сведения нито за огромния брой страници с нотирани народни песни, изписани от ръцете им, нито за интересните им биографии. Тъй като Христо Илиев се е подписвал на материалите си и като Христо Леков, дълго време се опитвах да установя дали това е едно и също лице, нямах категорично потвърждение и за родното му място. Провокирана от неговите ръкописи с текстове и нотации на народни песни от Казанлъшко, преди няколко години се опитах да подреда житейската му история в кратък разказ⁴. Имах добрия шанс да работя с личния му архив в отдела *Нова история* на Исторически музей *Искра* в Казанлък, където е обособен специален фонд *Христо Илиев Леков*. Запазените там негови документи – подробни спомени, написани забавно и увлекателно⁵, кореспонденция с Димитър Чорбаджийски – Чудомир, Дончо Петков, Гено Дочев, с учители по музика

³ Шипка е град от 1977 г.

⁴ **Данова-Дамянова, Д.** *Христо Илиев Леков – опит за биографичен очерк*. – В: Изкуствоведски четения 2010, ИИИЗк., С., 2011, с. 119 – 126.

⁵ По данни на Дончо Петков (Вж. **Петков, Д.** *Музикалното минало на град Казанлък*, т. II, ръкопис, с. 160, НА-БАН Сб. 17, оп. 1, а.е. 53, с. 143) Христо Илиев Леков е оставил 1104 машинописни страници спомени за различните периоди от живота си, но в ИМ *Искра*, Казанлък, са заведени 1009 страници „Спомени на Христо Илиев Леков – преподавател по музика: *Моят житейски път*“, подредени в шест свитъка. Леков посочва, че идеята му е дадена от Института за музика при БАН. Написани са в периода 1957 – 1959, а в началото на всеки свитък авторът изказва благодарности на г-жа Гина Георгиева, която безвъзмездно е направила машинописните преписи.

и др., съставени от него учебници по пеене и различни ръководства⁶, композиции (училищни песни, маршове, оперетки) и многобройни фрагменти от ежедневни и периодични издания с отпечатани отзиви за тях, позволиха да се реконструира сравнително прецизно един изключително активен и продуктивен житейски и творчески път. Стана известно, че Христо Илиев Леков е бащата на композитора Илия Илиев⁷ и дядо на пианиста Христо Илиев, а едната му сестра – Райна Лекова, е майка на тенора Илия Йосифов, на диригента и композитора Йосиф (Йоско) Йосифов (и съответно – баба на композитора Александър Йосифов). За нея има специално място в спомените на Леков, написани с леко чувство за хумор: *Райна имаше хубав глас. Солата, които акомпанираше работническия мандолинен оркестър, тя ги изпълняваше. Този неин глас и външността ѝ, спечелиха много рано бъдещия ѝ съпруг – Александър Йосифов*⁸.

Христо Илиев Леков е роден в Казанлък на 1 януари 1884⁹. В ръкописа, описващ детските му години в главата *Лекоолови – Казанлък* има информация, че прадядо му е бил грамотен, а родителите му – земеделци, които

⁶ Например *Наръчник за ръководители на мартин-тромпетни оркестри*, С., 1953; *Ръководство за тамбурашките оркестри*, С., 1955, и много други.

⁷ Илия Илиев е съпруг на сестрата на Елена Стоин – Радка. Вж. **Ботушаров**, Л. *Всичко е правила добросъвестно*. Разговор с Елена Стоин. – В: Българско музиковедие, 2005, № 4, с. 125, с. 143.

⁸ Става въпрос за дядото на композитора Александър Йосифов. Вж. **Леков**, Хр. *Моят житейски път*. Първа част: *Детските и юношеските ми години в Казанлък*, ръкопис, С., 1957, с. 25 – 26. ИМ *Искра*, Казанлък, Ф. *Христо Илиев Леков*, МИК, Инв. № 3029, НИД.

⁹ Съществуват противоречиви данни за точната година на раждане на Христо Леков, вероятно поради факта, че е имал две кръщелни свидетелства: *Аз не помня кога се родих, защото съм бил много малък, пък и неграмотен съм бил, за да си запиша датата на рождението. Имам две кръщелни свидетелства – едното църковно, в което пише 1883 година, а другото от общината – 1884 година. На мене предоставиха да си избирам която година искам, но денят 1 януари си остава постоянен.* – Вж. **Леков**, Х. Цит. съч., с. 23.

вечер пеели народни песни, като бащата си съпровождал на гъдулка. От тях наследява влечението си към музиката: *Моите родители никога не са ни викали да научим песни от тях. Те нееха, за да изпитат удоволствие от любимите за тях песни и в същото време да въздействат върху нашите души*¹⁰. Но въпреки това *Хубава Лалка Тиша, Енчице, филибийченце, я си нахлупи кърпата, Гледай ме, гледай, ненагледай ми се, Пеню Чернооолу* и други, за които той пише, че е слушал от баща си – калайджията Уста Илия и майка си, намираме в тетрадките с нотирани от него народни песни от Казанлък¹¹.

Първите си уроци по музика Леков получава от Георги Байданов през учебната 1894/95, който му преподава три години, а след това негови учители са Йосиф Мръвик и Атанас Божинов. През 1904 завършва Казанлъшкото педагогическо училище, като междуременно участва в двата училищни хора, свири на пиколо, флейта, цигулка, контрабас, виола и кларинет, дирижира ученическия оркестър. От 1 септември 1904 е назначен за първоначален учител в Новенското училище в Казанлък.

Още като ученик през 1903 създава оркестър за антрактите между пиесите, изнасяни от *Съвременен театър* на Матей Икономов, а в периода 1903 – 1909 дирижира мандолинния оркестър и хора към работническото дружество. Тези формации са обект на голям обществен интерес. Педагогическата дейност на Леков в Казанлък продължава до март 1910. По това време той се проявява и като композитор (създава 38 едногласни и двугласни училищни песни), и като музикален общественик – името му се свързва с подготовката и представянето с ученици на първата за Казанлък детска оперетка *Уплахата на гъбите* от Бюнтер през 1905. Това става повод да бъде поканен да основе детска музикална китка в Русе, където е основен учител от 1910 до 1921, с прекъсвания между двете войни. Създава първата в града ученическа опере-

¹⁰ Леков, Х. Цит. съч., с. 1 – 3.

¹¹ МФА, ИИИЗк., БАН, П. 6, Инв. №№ 42, 43; П. 398, Инв. № 10090.

та – Детско музикално дружество *Емануил Манолов*, при първоначалното училище *Ангел Хаджиоглу*, по примера на музикалната китка на Димо Бойчев в Пловдив. Като нейни солисти са се изявявали сестрите Мими (Руска) и Еленка Балкански, Георги Златев–Черкин, Константин Попов, Ангел Манолов, а в салонния оркестър към китката, състоящ се от 12 оркестранти, са свирили Стоян Брашованов – на виола и Минчо Върбанов – на цигулка¹². В Русе Леков пише оперетките *Сираще*, *Горски цар*, *Малката кибритопродавачка* и поставя *Хензел и Гретел* на Хумпердинг под заглавие *Иванчо и Марийка*. С децата изучава огромен репертоар от наши и чужди песни. През 1919 поема диригентството на катедралния хор в града, а също така и на хора и оркестъра при еврейското музикално дружество *Давид*¹³.

Междувременно Христо Леков следва летните курсове на Музикалната академия в София като ученик по хармония на Добри Христов и по цигулка на Петко Наумов¹⁴.

През 1921 напуска Русе, защото е назначен за прогимназиален учител по пеене в Горна Оряховица. През лятото на 1922 завършва с отличие пълния курс на Музикалната академия и от есента е учител в IV Прогимназия във Варна. След като полага държавния си изпит, от ноември 1923 започва работа като учител в XI Прогимназия в София, където веднага създава духова музика от 52 души, струнен оркестър и тригласен учили-

¹² Данните са според **Сакакушев, Д.** *Музикалното минало на град Русе*, ръкопис, с. 112. НА-БАН, Сб. 17, оп. 1, а.е. 129. Възможно е да има неточности, защото самият Сакакушев посочва под линия на същата страница, че по-голямата част от сведенията са му дадени лично от Леков, но „със закъснение“.

¹³ Вж. по-подробно **Сакакушев, Д.** Цит. съч., с. 112 – 116.

¹⁴ **Леков, Х.** *Моят житейски път – над 50-годишна музикална и културно-просветна дейност в Горна Оряховица 15.IX.1921 – 14.IX.1922 и Варна 15.IX.1922 – 10.XI.1923*, ръкопис, С., 1957, с. 4, ИМ Искра, Казанлък, Ф. *Христо Илиев Леков*, МИК, Инв. № 3037, НИД.

щен хор¹⁵. В този период написва оперетката *Снежната царица* (през 1926) и много песни.

В архива на Леков в ИМ *Искра* в Казанлък са запазени голям брой възторжени отзиви, публикувани в различни столични и извънстолични вестници, от които личи високата оценка, която получават ръководените от него оркестри. Например Христо Панчев през 1928 в *Музикален вестник* пише: *Не е зле поне софийските учители, ако не всички от цяла България, да се съберат някога и да разменят мисли по въпроса относно техните музика. Биха могли да се изнесат и някои реферати по този въпрос. Позволявам си в случая да посоча Христо Илиев, прогимназиален учител, който от ред години работи с голямо усърдие по тия въпроси. Този скромен и почти никому познат музикален ратник е този, който крие в себе си много познания по инструментите и инструментацията на духовите музика. Неотдавна имахме случай да чуем неговата духовна музика, както и училищния му оркестър и останахме много доволни от логичния състав и много доброто изпълнение. Г-н Христо Илиев би могъл да поднесе на колеги ценни познания във форма на реферат или диспут*¹⁶.

През учебната 1924/25 Леков става член на Музикалния съюз. Следващата година е избран в Управителния му комитет¹⁷ и десет години заема този пост, а от 1929 е касиер на Съюза¹⁸.

През 1926 Христо Илиев постъпва в записваческата

¹⁵ За сравнение – между 1922 и 1927 Васил Стоин също учителства в различни софийски училища – XIV Основно училище, Образцовата европейска прогимназия, във II Софийска мъжка гимназия. Вж. **Тодоров**, Т. *Васил Стоин. Живот и дело*, С., 2002, с. 20.

¹⁶ **Панчев**, Хр. [...] *Музикален вестник*, бр. 1 – 2, 1928, ИМ *Искра*, Казанлък, Ф. *Христо Илиев Леков*, МИК Инв. № 3042, НИД. Христо Панчев е съученик на Христо Леков в Казанлъшкото педагогическо училище.

¹⁷ На 30 август 1926 на конгреса на Музикалния съюз (28 – 30 август 1926).

¹⁸ През 1928 за председател на Музикалния съюз е избран Васил Стоин.

група при Народния етнографски музей, ръководена от Васил Стоин. Има сведения¹⁹, че на 1 декември 1926 той заминава в командировка в Ломска околия, за да записва народни песни. По-късно те са включени в сборника *От Тимок до Вита*²⁰. В Музикалнофолклорния архив на Института за изследване на изкуствата, БАН, са съхранени изрезки от коректурите на сборника с песните от Ломско, нотирани от Илиев.

В края на 60-те години на XX век Николай Кауфман отрежда на Христо Илиев място сред *музикографите, развили особено активна дейност през тридесетте и четиридесетте години, [...] които записват народните мелодии непосредствено от певците без помощта на звукозаписвателни апарати...*²¹.

В Музикалнофолклорния архив от Христо Илиев/Леков са запазени три тетрадки с ръкописи, съдържащи около 300 нотирани народни и по-нови (някои от които авторски) песни с работническа и революционна тематика от Казанлък и селата Търничане и Бузовград, както и голяма папка с материали от Котленско – 468 броя нотации и текстове, намиращи се в 20 нотни тетрадки, 4 бежежника и отделни връзки с нотни листа.

Материалите на Леков от Казанлъшко не са датирани. В Инвентарната книга за първите две тетрадки²² се посочва месец август 1926, но не е изключено това да е времето на постъплението им в архива. Съществува вероятност песните да са записани, когато той е бил ученик в Казанлъшкото педагогическо училище, а след това

¹⁹ Вж. Петков, Д. *Музикалното минало на град Казанлък*, т. II, ръкопис, с. 166. НА-БАН, Сб. 17, оп. 1, а.е. 53.

²⁰ *Народни песни от Тимок до Вита*, ред. Васил Стоин. Издание на Министерството на народното просвещение. С., 1928. Песните в този сборник са събрани от 1923 до 1928 от определените за целта специалисти при Народния етнографски музей. Записите на песните от Ломския край са на Христо Илиев.

²¹ Кауфман, Н. *Българската многогласна народна песен*. С., Наука и изкуство, 1968, с. 8.

²² *Народни песни от Казанлък, събрал Христо Илиев*. МФА, ИИ-Изк., БАН, П. 6, Инв. №№ 42, 43.

– учител в Новенското училище и диригент на различни музикални формации в родния си град, т.е. преди 1910. Върху кориците ясно личат няколко вида номерация (с различни цветове и почерци), което дава повод да се предполага, че ръкописите са част от някаква по-голяма сбирка с песни. Първоначално са фигурирали като VI и VII тетрадка, написано е с молив. Но в инвентара на Музикалнофолклорния архив няма други подобни тетрадки от този записвач. Третата тетрадка с 86 песни от Казанлък, нотирани от Христо Илиев, е нотна, видимо по-нова, но също недатирана. Наскоро беше установено, че това са преписи, направени от Дончо Петков и предоставени като илюстративен материал към единия от томовете му *Музикалното минало на гр. Казанлък*, което той пише по поръчка на Института за музика при БАН през 60-те години на XX век²³. Няма данни за селищата, датата на записването, начина на постъпването в архива и на материалите на Христо Илиев от Котленско²⁴. Съдейки по номера на папката те са сравнително късно инвентаризирани – вероятно са открити някъде случайно. Върху листовите различавам имената на някои от информаторките на записвача от тетрадките му от Казанлъшко – Владова (Владева?), Марийка Попова и др. Четирите бележника, запазени в същата папка, съдържат различни негови систематизации на народните песни по тематика, размери и пр. Очевидно времето е сложило своя отпечатък върху състоянието на тези оригинални документи – хартията е остаряла и пожълтяла, писаното с молив е поизбледняло, а освен това са доста неподредени, непрегледни, трудно разчитаеми, липсват теренни бележки и данни за информаторите. По

²³ МФА, ИИИЗк., БАН, П. 398, Инв. № 10090. Песните, изпълнявани в Казанлък, са откупени през 1967 с аргумента, че „представяват интерес за музикалния историк, защото дават ясна представа за музика, която е вълнувала народа по това време“ – Вж. Протокол за откупката им, подписан от шестчленна комисия с председател акад. Петко Стайнов, с дата 28 октомври 1967, НА-БАН, Ф. 83с, оп. 3, а.е. 12, 1967 г., Дело № 2б, л. 30, л. 31.

²⁴ 344 мелодии, 68 песни и 56 текста, *Записал и нотирал Христо Илиев*, МФА, ИИИЗк., БАН, П. 321, Инв. № 5857.

тези причини в момента могат да послужат само като илюстрация на маниера на записване на Христо Илиев и като доказателство за големия обем на работата му.

От 1930 до 1938 Леков е учител в X Софийска народна прогимназия. Междувременно създава оперетките *Девоичето и месеците*, *Златното момиче* и др., ръководи ученически оркестри. За този период той отбелязва в спомените си: *Където минеше нашата музика създаваше фурор. На всяко тържество, особено на юнаците, тя бе винаги начело. Тръгнем ли из улиците, съпровождаха ни граждани, докато ни изпратят до училището. Сега всеки, който е слушал тогава музиката, все за нея ми говори. Иван Камбуров, който към мене бе зле настроен, като чу музиката по „Цар Освободител“ каза: „Това е музика!“²⁵*

През 1934 – 1935 Христо Илиев е назначен от Министерството на народната просвета в комисията по изработване на програмите по музика за реалните училища. Изнася музикални сказки в различни софийски читалища, а по поръчка на Института за музика пише статията *Какво е сегашното състояние на ученическите оркестри*.

След пенсионирането си от X Софийска прогимназия продължава активна преподавателска и диригентска дейност в други институции, която може да бъде илюстрирана с един фрагмент от негово писмо от края на 50-те години до дългогодишния редактор на вестник *Казанлъшка искра*, писателя и образцов учител Гено Дочев: *Тебе те удивлява моята дейност като учител, музикант и обществен деец. [...] Десет години съм изпращал оркестрирани работи до всички училища. [...] В „София II“ ще срещнеш, че съм работил в едно и също време в три фабрики като диригент, и във Втора мъжка търговска гимназия; а като се върнех в къщи оркестрирах пак оркестрови творби за разните училища, които се обръщаха*

²⁵ **Леков**, Х. *Моят житейски път – над 50 годишна музикална и културно-просветна дейност*, София I, 11 ноември 1923 – 1944, ръкопис, с. 3. ИМ *Искра*, Казанлък, Ф. *Христо Илиев Леков*, МИК, Инв. № 3033, НИ-1д.

към мене за репертоар. То бе едно щастливо подреждане на работата ми: от 8 до 10 сутринта бях във фабрика „Емил Марков“, от 10 до 12 – в „Тина Киркова“, която отстои на 30 крачки от „Емил [Марков]“; като свърших репетицията у „Тина [Киркова]“ отивах във фабриката на мъжа ѝ „Георги Кирков“ в кв. х. Димитър. Към 2 ч. отивах в Търговската гимназия, където си вземах часовете по пеене, хор и оркестър. Чудя се сега откъде се намери тази издържливост. В същите спомени ще намериш, че съм бил в две училища за трудови резерви – в едното, шивашкото, работя с музиката сутрин, а след обед, току-се нахранвах, започвах с хора на готвачките. Тази претрупаност действаше благотворно върху мене – аз чувствам, че живея само когато работя...“²⁶

В своите Спомени Христо Леков се самоопределя като зидар на музикалните основи на училището и вън от него. Според казанлъшкия музикален летописец Дончо Петков, мемоарите на Леков са „основният материал за описване музикалното минало на гр. Казанлък“²⁷, а самият той е „пример на всеотдайна активност в създаване и поддържане на музикалност в низините, в които се зараждали и изниквали дарования от народностно значение“²⁸.

Христо Илиев Леков умира в София на 4 май 1965 на 81 години²⁹.

За **Константин Загорев** към днешна дата не е известно много. Данните за него се откриват трудно, буквално „между редовете“ в някои студии, статии и справочни издания. В различни източници той неизменно се споменава като член на неголямата група от сътрудници на Васил Стоин, но сведенията за него са пестеливи, дори

²⁶ Запазен е оригиналният правопис.

²⁷ Писмо на Дончо Петков до Невена и Илия Илиеви, 8 май 1965, ИМ Искра, Казанлък, Ф. Христо Илиев Леков, МИК, Инв. № 2426, НИД.

²⁸ Петков, Д. Музикалното минало на град Казанлък, т. II, ръкопис, с. 160. НА-БАН Сб. 17, оп. 1, а.е. 53.

²⁹ Данни от Некролог, ИМ Искра, Казанлък, Ф. Христо Илиев Леков, МИК, Инв. № 2452, НИД.

оскъдни. За разлика от другите записвачи от събираческата група – Иван Камбуров, Йосиф Чешмеджиев и Павел Стефанов, за Константин Загоров няма статия в *Енциклопедия на българската музикална култура*, той не е оставил и мемоари като Христо Леков. Вероятно е бил от онези личности, които тихо и кротко, но добросъвестно са се стараели да съхранят фолклорното ни богатство, успявали да извлекат максималната информация за песен, инструментална мелодия, регион, събитие и да запишат подробно данните от различни певци и инструменталисти. Спомените на Райна Кацарова в статията *Нашата съвместна работа* потвърждават това: ... когато бях назначена вече в музея, в началото на октомври 1928 година, между Васил Стоин, Павел Стефанов и мен стана традиция да споделяме как сме работили на терена, да цитираме интересни мелодии, ритми и текстове, които ни бяха направили впечатление. И Константин Загоров, командирован към отдела като учител по музика от Института за слепи деца, също идваше след командировка при мен и също споделяше работата си по селата. Загоров беше тих, кротък човек, но с добро самочувствие и истински предан на работата по събиране на песните³⁰.

През 2009 направих няколко анкети с единствените лица, които към момента можеха да изяснят някои факти за родословието му – Гина Хаджиева, дългогодишен председател на НЧ *Светлина 1861* в гр. Шипка³¹ и неговата внучка – Нина Арнаудова, която ми показа и няколко фотографии от семейния албум от личния си архив.

В опита си да маркирам поне в едри щрихи биографията му, допълвах мозайката на жизнения му път и с бележките, с които щедро са изпъстрени страниците на неговите теренни тетрадки, съхранили музикалния фолклор на родния му край, голяма част от които се пазят в

³⁰ **Кацарова, Р.** *Нашата съвместна работа*. – В: Българско музиковедие, 1981, № 3, с. 8.

³¹ Гина Хаджиева е председател на НЧ *Светлина 1861*, както и уредник на Етнографския музей *Чирпанлиевата къща* и Художествената галерия в гр. Шипка.

Музикалнофолклорния архив на Института за изследване на изкуствата. Теренни материали на Загоров се съхраняват също и в Научния архив на ИЕФЕМ, БАН³². Вероятно са останали там след прехвърлянето на масивите от Народния етнографски музей в Института за музика през 1951 или са по-късни постъпления (внучката му посочва, че той до края на живота си активно се е занимавал със събираческа дейност и „всичко е предадено в Етнографския музей“).

Константин (Костадин) Дамянов Загоров, известен още като Коста, е роден в с. Шипка. Майка му Мария (Мина) Загорова, баща му Дамян Загоров, сестрите му Мария (Мина), Анна, Радка, както и братята му са едни от основните негови информатори. Имената им са изписани под много от песните, а на последната страница от тетрадка, съдържаща *60 български народни песни от село Шипка* на стария правопис има следната ремарка: *Вписаните тук 60 „Български народни песни“ текст и мелодия съм записал от сестра ми Мария (Мина) Дамянова Загорова, 56 годишна, означена „д“ = дъщеря, от майка си Мария (Мина) Д. Загорова, означена „м“ = майка. Много от песните аз знам наизуст – слушал съм ги в къщи от дете. Сега съм на 38 години, последен от седем деца. Други съм слушал и от сестрите си Анна, сега 53 годишна и от Радка – сега покойница (трета сестра) – и от баща си, братята си. Има песни и от други хора в тази книга, но само няколко – Константин Дамянов Загоров, с. Шипка, 15 август 1926*³³. От тази бележка става ясно, че Константин Загоров е роден през 1888, а внучката му Нина Арнаудова уточни, че дядо ѝ е починал на 12 юни 1960.

Константин Загоров е свирил на различни музикални инструменти – цигулка, гъдулка, пиано. Бил е

³² Между страниците на някои от тетрадките са запазени и съответните заявления за откупка от Константин Загоров, адресирани до Директора на Народния етнографски музей (напр. от 22 февруари 1942, от 15 май 1942 и др.), МФА, ИИИЗк., БАН.

³³ МФА, ИИИЗк., БАН, П. 5, Инв. № 30.

учител по литература и музика, ръководил е и училищния хор³⁴ в училището в Шипка, което по онова време е районен образователен център и обучава ученици и от съседните села Шейново, Хаджидимитрово, Дунавци, Голямо Дряново и Ясеново. В периода 1920 – 1924 е директор на Шипченската смесена прогимназия³⁵. В средата на 20-те години (1926 – 1928) Загоров се премества в София. До пенсионирането си работи като преподавател в Интерната за слепи деца. Споменава се и като един от зрящите учредители на читалището към Дружеството на българските слепи (на 29 април 1928), избран е и за заместник-касиер на читалищното настоятелство. Бил е в близки отношения с Петко Стайнов. Има данни, че още когато Загоров е директор на училището в Шипка – на 12 ноември 1923, там гостува *видният казанлъчанин, композиторът Петко Стайнов*³⁶.

Константин Загоров е събирал песни от различни области на България. По спомени на неговата внучка, непосредствено преди смъртта си той е бил с такава цел в Родопите. Количеството на записите му само от Казанлъшко е респектиращо. От родното му място – Шипка, в Музикалнофолклорния архив на Института за изследване на изкуствата са запазени около 680 текста и мелодии на песни, някои от които са слушани в с. Секеречево [дн. Хаджидимитрово] и в с. Шейново от преселници от Шипка. Записвал е песни от Казанлък и казанлъшките села Габарево, Голямо Дряново, Горно Сахране, Долно Сахране, Дунавци, Павел баня, Турия, Търничане, Хаджидимитрово, Шаново, Шейново, Ягода и Ясеново (общо 957 текстове с нотации на мелодиите и отделен свитък с 320 инструментални мелодии).

Наследството от Загоров се откроява със специфичен маниер на записване и подреждане – абсолютно всички

³⁴ По данни на Гина Хаджиева.

³⁵ **Панчев, Е.** *295 години народна просвета в Шипка, 1710 – 2005.* Ирита принт, 2005, с. 43.

³⁶ Според Летописната книга на училището, цит. по **Панчев, Е.,** цит. изд., с. 27.

тетрадки са голям формат, подвързани и подшити, с етикети на титулните страници, старателно надписани. Те са красиво изписани предимно с мастило, само от едната страна на листа (на гърба понякога има теренни бележки), съдържат подробни данни за информаторите, с дата под всяка песен и точно указване на функцията. Понякога нотациите са прилепвани допълнително. В много случаи учителят предлага повече от един вариант или песента е дадена с две мелодии, от различните изпълнители. Винаги присъстват метрономните и темповите обозначения, характерни са и категоричните му аналитични коментари, отнасящи се до мелодията. Записвачът прави превод на някои турски или диалектни думи, дава сведения за местности около селищата – например *Голяма*, *Средна* и *Крайна Варовита* – Шипченско, *Конаците* в Стара планина, *Колибите* – Габровско и т.н. Многобройни и подробни са бележките за различни личности – хайдути, ханджии (Пений Тончувъ, Гергъй Шишкувъ от Шипка) и т.н., за различни обичаи и пр. Интересни са коментарите от типа: *NB. Доста турско въ мелодията; Слушана отъ различни лица и редактирана; NB. Интересенъ „ауф-тактъ“* и т.н. В сравнение с други записвачи Загоров оставя впечатление за изключителна прегледност и подреденост, няма разхвърляни нечетливи бележки на отделни листове. Очевидно е правил всичко това със самочувствието и ясното съзнание, че върши нещо важно, ценно и стойностно, което трябва да бъде запазено в добър вид за идните поколения. Това също е едно от основанията да се предполага, че материалите, оставени от него, са преписи – старателно подготвяни и допълвани във времето. В повечето от тетрадките песните са периодизирани, а датата на етикета и първата страница е доста по-късна или включена в голям период от време (1902 – 1950; 1925 – 1940; 1928 – 1935 и т.н.). В много от свитъците има песни и инструментални мелодии, включени с уговорката, че Загоров ги е слушал като дете (примерно 6-годишен, *тогава така се е пяла, вече певицата не помни текста* и т.н.); записани са детски и други игри – *Ой, Кальо, Кальо, Кальо пърцальо*,

Кукушерин дуде Кальо, Кривата (хороводна: „на прът“), *Повръщанка*; както и някои текстове и мелодии, свързани с определена обредност – *На бради, Пеперуда* и др.

Функционалната принадлежност на песните е различна – според определенията на записвача те са „хороводни“, „на трапеза“ („на веселба“), „на гости“ („на трапеза“), „коледни“, „жътварски“, „на Пеперуда“, „сватбарски“, „седенкарски“, „смешни“, „припевки“ и др. В сборника с инструментални мелодии – *320 български народни мелодии, записани от 1910 до 1944 г. из българските села и градове, колиби*³⁷, са събрани различни хора и ръченици: *Хоро, обикновено – 2/4, Хоро, дъртешко, Пайдушко, Койчово, Кюстендилско, Цонината, Циганягова, Еленината, Ръченица, женска, Ръченица, мъжка* и др. Голяма част от тях са от Шипка и други казанлъшки селища. В началото на свитъка има подробна обяснителна бележка: *Мелодиите съм записвал от: певци, певици, цигулари, гайдари и др. по хора, седенки, сватби, тлаки и другаде от 1908 година до сега. Мелодиите са без текстове обикновено. Незначителен брой имат и текстове, но не са прилични. А на няколко мелодии не съм смогнал да запиша и текстовете. От 320 мелодии почти всички са за игра. Някои са записани не строго по Учението за музикалните форми – предал съм ги точно както са изпълнявани, за да бъде явна волността на изпълнителя. Украшенията обикновено не вписвах, като явление напълно себично – по вкуса на изпълнителя. София, декември 1944 г., К. Загорев.*

Много от песните, записани и подредени от Загорев, са популярни, типични и за други селища, а някои, както беше посочено по-горе, отразяват конкретни исторически събития и личности и винаги са съпътствани от пояснения на записвача.

За финал на настоящия текст, с който се опитвам да „открехна завесата“ към оставащите все по-назад във времето (с реален риск да бъдат съвсем заличени от историята) житейски и творчески биографии на тези две, както се оказа – комплексни фигури, се изкушавам да цити-

³⁷ МФА, ИИИЗк., БАН, П. 12, Инв. № 99.

рам Тодор Тодоров. В заключението на монографията си *Васил Стоин. Живот и дело* той с основание отбелязва, че съвременната българска музикалноисторическа наука е дължник на генерациите проучватели, поставили началото на изследователската работа в България: *Дължник е заради това, че са твърде оскъдни знанията, които тя притежава за тяхната дейност. Безспорно заслугите на тези изследователи са различни по стойност, понякога дори символични. Но дори и за символичния им принос днес дължим на такива автори уважение за усилието им да бъдат полезни тогава, когато са се поставяли основите на българската музикална наука. Независимо от стойността на приноса на всеки един направеното в цялост трябва да се разглежда в контекста на общия път, който бележи в съзряването си българската музикално-изследователска наука*³⁸.

Надявам се това „късче история“ да бъде моят малък принос житията на двамата скромни, но всеотдайни музикални труженици – просветители, общественици и проучватели на фолклорното ни богатство Христо Илиев/Леков и Константин Загорев да получат публичност и да заемат мястото, което заслужават в летописната книга на българската музикална култура.

³⁸ Тодоров, Т. *Васил Стоин. Живот и дело*. С., 2002, с. 121.

Доц. д-р Росица Драганова

Институт за изследване на изкуствата – БАН
Френски колеж „Виктор Юго”

ЗА ЕДНА ТЕТРАДКА ПО „НОТНО ПЕНИЕ“ ОТ 1935/36 УЧЕБНА ГОДИНА

В доклада се коментира една тетрадка по „нотно пение“ от 1935/36 учебна година и заложеното в нея музикално съдържание. Както прилежно е изписано с масило, тетрадката принадлежи на Васил Ст. Попов, тогава ученик в VIII (сега XII клас) от гр. Ловеч. За съжаление не е посочено името на училището, в което той е ученик¹.

В тетрадката са записани 12 различни по характер песни и откъси. Веднага правят впечатление старанието, краснописът, внимателното изписване на нотите. Има и кратки планове/записки на уроци за инструменти и по история на музиката, което показва че съдържанието на учебната програма по това време далеч не се изчерпва с музикалната практика, с музициране в часа. Данните позволяват да се коментира музикалния материал, използван в учебния час, както и какво знание за музиката се получава в българското общообразователно училище по това време. За съжаление, не научаваме името на учите-

¹ Информацията за нея достигна до мен случайно (чрез Фейсбук), предостави ми я отец Йордан Василев, свещеник в град Септември. По негови данни тетрадката „е купена от бит пазара, най-вероятно изровена от някой таван“. Това затруднява да се определи със сигурност и вида на училището, макар че то най-вероятно е реална гимназия.

ля, който преподава, нито дали паралелно с нея е ползван учебник и кой е той.

Всъщност на какво стъпва актуалната ни представа за изучаването на предмета „пеене“ или „нотно пеене“ в българските общообразователни училища през 30-те години на 20 век? Какво знаем за учителите и учениците от това време?

Данни за параметрите на музикалнопедагогическата практика се извличат в голяма степен чрез анализа на официалните учебни програми от периода, както и на някои учебници по музика. Основен източник е крупното изследване на Лиляна Витанова и Генчо Гайтанджиев². В него са определени четири етапа на развитие: музикалното възпитание до 1878; музикалното възпитание в края на 19 в.; музикалното възпитание в началото на 20 в. (1903 – 1920), периодът между Първата и Втората световна война и музикалното възпитание в периода на социалистическото строителство. Още по-детайлна е периодизацията, предложена от Пенка Минчева³. В мое изследване на процесите на развитие на музикалното възпитание в България, проведено във връзка с анализа на феноменологията на жанра на приспивната/люлчина песен, която функционира в педагогическата практика, а от друга страна – принадлежи към сферата на композиторското творчество⁴, предлагам друго деление, което слага по-силен акцент върху връзките на музикалната педагогика с музикално-творческата практика и изразява по-ясно идеята за взаимодействието на различните сфери в музикалната ни култура: до Освобождението, до края на 19 в., до 30-те години на 20 в., до средата на 20 в. Това деление е от „смесен тип“; то се основава на важни дати както в ис-

² Витанова, Л. и Г. Гайтанджиев. *Музикалното възпитание в българското училище*. С., Наука и изкуство, 1975, 479 с.

³ Минчева, П. *Музикалното възпитание в общообразователното училище*. С., Просвета, 1994, 128 с.

⁴ Вж. Драганова, Р. *Приспивната песен и съвременната музикално-педагогическа практика в българското общообразователно училище*. (За някои образци на жанра във вокалното творчество на български композитори). С., БАН, ИИИЗ (ръкопис), 2016, 145 с.

торията на музикалното образование, така и в развитието на българското композиторско творчество.

Разликата е най-вече по отношение на определянето на времевите граници на третия период – според мен той се простира от 1903 до 1933. 1903 година е гранична за историята на българското образование; през тази година Александър Кръстев, Нено Димов и Михаил Константинов (тогава учители съответно в Лом, София и Русе) инициират провеждането на първия музикален конгрес – „Събор на учителите по пеене и музика от средните пълни и непълни училища у нас“. А както е известно, през 1933 е основано Дружеството на българските композитори *Съвременна музика*. В музикалния живот ярко се вплита творчеството на т. нар. композитори класици – процесите, свързани с формирането на националния стил и композиторска школа навлизат в друг етап. Повишават се изискванията към изпълнителското музициране, разцъфтява интензивен концертен живот.

Средата на 30-те години могат да се определят като специфичен и своеобразен преход и по отношение на развитието на музикалното образование. Така през 1935 – това всъщност е и годината на нашата тетрадка, в обучението по музика навлиза нова учебна програма, която предвижда нотното оgramотяване да се съчетава с активно изпълнение на музика. Вероятно точното съвпадение на годината е случайно, но голямото количество песни и инструментални мелодии, записани в нея, е изцяло в унисон с активизирането на музицирането в учебния час и частично преодоляване на самоцелното нотно оgramотяване, характерно за практиката още от 19 в., което циклично се дискутира и посочва като недостатък на системата, който трябва да се преодолее.

Именно тази нова програма от 1935 действа и по времето, когато Борис Тричков и привържениците му развиват метода за нотно оgramотяване, известен под името *Стълбицата*, все още в неговия позитивен стадий, когато то не е самоцел, а основа на музицирането. Голямата част от страниците, изписани старателно от Васил Ст. Попов

изцяло потвърждават горните разсъждения. Предложените примери № 1-3 ясно показват това.

В тетрадката от Ловеч е записана и *Приспивна песен* от Шуберт (*Пример № 2*). Доколкото съм изследвала специално ролята на този жанр в българското общообразователно училище, приемам поместването ѝ като един от общо 12-те нотни текста в нея и като специфично потвърждение на тезите ми за нейната водеща роля в процесите на усвояване на мелодиката и образността на европейската музика както в периода след Освобождението, така и по-късно⁵.

От друга страна, тази тетрадка по „нотно пение“ от 1935/36 учебна година съдържа и ноти, които очевидно не са предназначени за вокално изпълнение. Такъв е представеният в пример № 4 запис на песента *Биляна* придружен от пръстовки, вероятно за тамбура, мандолина или блокфлейта. Възможно ли е практиката на музициране в конкретното училище да не се изчерпвала с едногласното или многогласно пеене? За съжаление, към момента няма достатъчно данни за инструментално музициране в основния курс по музика на българското общообразователно училище в исторически план, а по-скоро отделни, изолирани сведения за това. За инструментална практика в редовния учебен час, извън сформиранието на оркестри, фактически не се говори и в програмите по музика от периода.

Друго възможно обяснение е „инструменталните“ примери в тетрадката от Ловеч да представляват своеобразни илюстрации към записките на уроци по история на музиката, които тя съдържа⁶. Така например един откъс от Хендел уместно подготвя урока за класицизъм (*Пример № 5*), а откъс от Бетовен (*Пример № 6*) (заедно с Менуета от Моцартовия *Дон Жуан*) – записките за музикалната класика. Тетрадката на Васил Ст. Попов съдържа и

⁵ Вж. Драганова, Р. *Приспивната песен и ...*, цит. съч.

⁶ Защо предполагам, че това са записки, а не преписвани от дъската планове на уроци – има грешки, които са в явен дисонанс с други пунктове, в които се разкрива богатата ерудиция на неизвестния за нас български учител от 1935/36 учебна година.

записки за някои музикални инструменти като например лютнята (*Пример № 7*), което отново подчертава широтата на знанията, преподавани от неизвестния учител в редовния учебен час.

Нека се върнем отново към съществуващата програма по музика от 1935 година. В изследователската литература се посочва, че в нея не се акцентира върху изразните елементи на музикалния език и отпада слушането на музикални произведения, в замяна на което се поставят задачи с голяма далечна цел: *да се пробуди и закрепят навикът да се пее и музицира и след завършването на училище учениците да вземат дейно участие в музикалния живот на страната*⁷. Разбира се, в много случаи учителите са запознавали учениците си с откъси от известни произведения – представяли са ги с пеене или с инструмент, който са владеели⁸. Насищането на музикалния живот с все по-сложни в изпълнителско отношение творби, както и повишаването на музикалния вкус и разгръщането на концертното изпълнителство обаче постепенно поставят подобна практика под въпрос – трудно е да се предположи, че учителят свири така добре, както видните представители на създаващата се българска изпълнителска школа⁹.

Необходимостта от формиране на естетически вкус обаче е вече осъзната; именно тя изисква повишаването на музикалната култура на учениците в гимназиалния курс и натрупването на знанията, свързани с историята на музиката, върху което не е акцентирано дотогава. Тенденция, която се наблюдава и в тетрадката по „нотно пение“ на Васил Ст. Попов, която като своеобразно огледало отразява някои характерни тенденции в музикално-педагогическата практика през 30-те години на 20 век.

⁷ Вж. **Виганова, Л.** и **Г. Гайтанджиев.** Цит. изд., с. 221.

⁸ Най-често цигулка; именно този инструмент е и в програмата на педагогическите училища.

⁹ Малко вероятно е и грамофони да е имало в статистически значим брой училища.

Пример 1 (с. 2 от тетрадката)

Недей за него жали майко

Недей за него жали майко като кой падна в битка за
родния край, в битка който падне майко тук в битка има го му
жали за него майко и като в Мадрид, ще го слави на всеки.
Недей за него жали майко жалама тук в битка млада ще
мисли

Пример 2 (с. 9 от тетрадката)

6 юни 1935 год.

Andante

Трипеливна п'всеня.

Спи ми рого-о спи, ердег п'вкитет итени → в'ди етис ти не п'ти се отивега бога

п'тчки в'с с'е в'р в'наго-та в'вренит и 100-итте д'сере в'в'н

на-р в'е-би-мет с'аго.

Мана рогоа спи л'каг з и в'в'на
тв и п'вста д'рб с'еб' непаго ч'аго,
и шурецит с'ам с'амит в'л'в'го
спи и ш'амит с'овит м'га
спи и рогоа спи и недей се д'р
в'о ж'о в'зур бога не ти д'р
д'т п'в'ити ит'ити р'о и непаго
Мотт недея, н'ви ч'у'ега.

Спи Шурецит.

Пример 3 (с. 17 от тетрадката)

Жеков: Славейковъ

Муз. Кростевъ

Не рас-та-тъ са-ми-ни вь-ле-то и вь-то-во-е-го

Что пт-и-цы не-ст-а-тъ са-ми вь-но-е-го

Пример 4 (с. 4 от тетрадката)

Билана

Билана платно бълеше край Вардар
свить извори.

Отъ долу идатъ викари, викари бели
празни празни

20 X 1935 год.
и. Ловел.

Пример 5 (с. 5 от тетрадката)

Гъби, о църква на цимото! Г. Фр. Хенде

Гъби, о цър-ква, на цимото! Ци-отъ ра-двай се. Е-ру-са-лимъ. Е-то и-де тво-ятъ царь и-де ца-рътъ на-ми-ра! Гъби, о цър-ква на цимото ра-двай се от-ру-са-

Край!

Пример 6 (с. 15 от тетрадката)

Богъ въ природата Бетховен

Пример 7 (с. 16 от тетрадката)

Развој на музиката

Музика

Лютната е најстари инструментот. Срабени
после Рена и у евреите - Шаварь.
Оти црчите музикали лутама у Римските

Игнатиј Богословиц Александрички, Ив. Блатуот, Ив. Далмачки
Викторија е сродник на фелето и црчичките рабтви еотра
"от" Далмачки

1. Среди пелвониј сме облети на смртота"
тази пелво е најсавата оти Нопкидъ музички уи бела

2. "Диез Угас" - (денот на пелви) / во таа пелво
изриче црчички еливити на релитата мезе
тава бела. Оти таа пелво се пелво по пелво
каинтови и берво

Илјано пелви елаше краи дождор
елито црчички
Оти долу идате елаки, биваки бела
пелво музички

252-1930-01
M. Dobell

ABSTRACTS

TWO THESES ON BULGARIAN MUSIC AND BULGARIAN SYMBOLISM

Prof. Natasha Yapova, PhD

NAM 'Prof. Pancho Vladigerov'

The new literary means of expression of Bulgarian poetic symbolism unlocked composers' work with the immanent phonic qualities of speech (first thesis). The musically poetic is revealed by the strictly musical, whereas the sovereign poetic language is musically embodied in an equivalently *sovereign musical language*. Only after the musical and language work has been carried out does it become possible (second thesis) for the identificatory, Romantic-rooted, folk nationalism to be transformed according to the choices of the individual composers' systems.

PRESENT AND ABSENT SCHOOLS AND TENDENCIES OF LATE BULGARIAN MODERNISM

IN THE 20S AND 30S

Prof. Mihail Nedelchev

New Bulgarian University

The report poses the complex literary historical problem of whether a national literature somehow 'obligatorily' seeks to assimilate the literary tendencies that appeared in accelerated rhythm in the era of late modernism, especially within literary avant-garde. Bulgarian poetry has a highly developed symbolism and it was 'properly' and multidirectionally challenged by a number of late modernisms. But there is still a lingering sense of a number of deficits. The text focuses on two directions.

Why, despite the efforts of a few writers, Parnassianism (so prominent, for example, in Serbian poetry) never took hold in Bulgarian literature? And the most debatable question: has the unseen Bulgarian surrealism really existed for a long time? The defended thesis is that the surrealist 'erupts' non-periodically, even up to present postmodern times.

**TONALITY AS A TITLE OF A LITERARY WORK.
C-SHARP MINOR, A POEM BY PENCHO SLAVEIKOV**
Prof. Neva Krusteva
NAM 'Prof. Pancho Vladigerov'

What this title tells us, out of the early Epic Songs of Slaveikov (from 1892, the year the poet travels to Leipzig) is a realization of the deep, hidden and cherished connection of the language of poetry and music. This occurs at the eve of the XIX and beginning of the XX centuries in Bulgaria, as literary Bulgarian language is being formed, and this process in regard to music culture is yet to occur. Together with Pencho are Aleko Konstantinov with his violin and Yavorov with his musical poetry, before the madness of this society to destroy them.

Later in this work one more musical title occurs – the periodical Crescendo, symbolizing the Bulgarian modernism, uniting the names of Kyril Krastev, Chavdar Mutafov, Hicolai Rainov, Emmanuil Popdimitrov and others. The personage of Boyan Penev, the editor of "one complete and critical edition of the works Slaveikov" provides a path to the phenomenon "Cis moll", as the author of the only monograph of Beethoven in Bulgarian at that time.

The aspects of the poem later lead through the baroque hermeneutics of the tonality c-sharp minor as the one of the crucifixion, and also through Nietzsche's Zarathustra, which was translated into Bulgarian by Mara Belcheva and Pencho Slaveikov.

**DISTORTION AND ITS MANIFESTATIONS IN
HISTORICAL CONSCIOUSNESS
(ON THE EXAMPLE OF CHURCH MUSIC
IN THE 1920s AND 1930s)**

Prof. Christina Yapova, DA
Institute of Art Studies, BAS

The report attempts to address the phenomenon of ‘distortion’ as a phenomenon within cultural history. In its capacity as such, it exhibits processes and structures of a deeper existential level. For a culture in the process of formation, the effects of distortion are determined by its ability to choose whether to follow it or to resist it. At the level of historical consciousness, the process of distortion takes advantage of the actuality of certain ideas and values that play the roles of cultural dominants. For Bulgarian musical culture in the period from the 1920s to the mid-1940s, such dominants are the idea of *the Bulgarian* and the idea of *the artistic*. The scientific and critical texts of this period allow us to examine the extent to which distortion put its mark on the understanding of church music, of its nature and purpose, as well as to trace its influence on the development of the idea of church music over the following decades.

**THE NATIVE, MODERNISM AND
NEOCLASSICISM IN THE ARCHITECTURE
OF BULGARIA IN THE 1920S AND 1930S**

Vasil Makarinov
National Polytechnic Museum

The text presents a brief overview of the numerous and varied architectural gropings of the artists of Bulgarian architecture from the 20s and 30s. The time between World War I and World War II is one of extraordinary research interest due to the dynamics of the various currents, which are not limited only to the field of one particular art. They blend into one another, are clearly traceable and manifest through a specific ‘vocabulary’, which is used by architecture, painting or music. The report illustrates

the manifestations of different directions – art deco, ‘native’ art, modernism, neoclassicism – with examples from Sofia and other Bulgarian cities, which is an indicator of the rapid spread of the trends throughout the country. Meanwhile, the examples show also the great extent to which Bulgarian architects, returning from European architectural schools, carried over the most contemporary world trends.

BULGARIAN CINEMA BETWEEN IMITATION AND MODERNITY

Prof. Alexander Grozev, PhD
NATFA ‘Prof. Krastyo Sarafov’

A panoramic overview of Bulgarian cinema in the 20s and 30s reveals the contradictory nature of its development. It is the captive of imitation, without touching upon the modern gropings of European films. The reasons are complex: the lack of staff and production base, public distrust of the pioneers’ efforts, the indifference of the state to the possibilities of developing the ‘seventh art’. These unfavourable conditions marginalised our cinema, which failed to fit into Bulgarian culture life during those decades. Only the sporadic attempts by individual intellectuals to reflect on the specifics of the art of cinema are a sign of the potential for more interesting development.

MAIN TRENDS IN BULGARIAN FINE ART IN THE ‘20S AND ‘30S OF THE 20TH CENTURY

Tanya Staneva, PhD

The report examines the two emblematic artistic trends of Bulgarian fine art within the given period – ‘Native Art’, which originated as an idea in the early 1920s, and ‘New Art’, definitive of the art of the 1930s. The report traces the polemics that had arisen within the circles of the critics of the time, concerning the course that Bulgarian fine art was to take. Changes in the artistic model in the country are pointed out, scrutinised are the creative efforts of the

New Artists to get out of the capsule of the restrictive 'native' and to reach new ideas, expressed in themes and subjects, adequate and common for the modern times in the country and beyond.

**TOWARD THE QUESTION OF THE GENESIS
OF MODERNITY IN THE AESTHETICAL AND
CREATIVE THINKING OF DIMITAR NENOV
IN THE 1920S AND THE BEGINNING
OF THE 1930S**

Svetlana Neycheva
The Netherlands

Nenov has left scant information about his personal contact with culture and music outside Bulgaria. The composer's thoughts about his training in Germany (1920–1927) and with E. Petri (1931–1932); about his own music and the lack of foreign influences in it, are the starting point in this essay. It is an attempt to reconstruct the modern, which Nenov had assimilated in his environment (the Munich Circle of Bulgarian Literates from 1922–1924), and in his concert performances as a pianist and composer at the junction between different trends in European music from the first two decades of the 20th century. The focus is on the thread that connects Nenov with the innovation of Liszt, Busoni, Petri and Scriabin. The quoted data from the composer's practice and performances in Germany of historical works from the period 1910–1920 outline the broad context with which the Nenov ideal of creativity has had

**UNKNOWN FRAGMENTS FROM THE WRITTEN
ARCHIVE OF DIMITAR NENOV (1901 – 1953)**

Asst. Prof. Polina Antonova-Temniskova, PhD
Institute for Art Studies, BAS

The report reveals the content of two hitherto unknown documents, hand-written by the composer, preserved in his personal archive. One is a list of compositions from 1937 to 1940

in German and the other – a fragment of a letter to the writer Fani Popova-Mutafova in Bulgarian from 1940 to 1943. On the basis of the information in these documents, an attempt has been made to throw light upon the fate of the previously unknown sacred work by Dimitar Nenov – the *Requiem* for mixed choir, cello, double bass and gong, as well as to comment on certain aspects of the monumental, unfulfilled project of the composer for a mystery-oratorio *Sts. Cyril and Methodius*.

FOUR PIANO PIECES FROM THE ‘DRESDEN PERIOD’ OF DIMITAR NENOV

Prof. Romeo Smilkov, PhD

AMDFA, Plovdiv

Rondo and *Meditation* are pieces for piano that show the gift of a relatively young composer – a future classic of Bulgarian musical culture. This happened under the influence of the intense musical life in Dresden and Germany, which ennobled his innate maturity and intuition, and allowed the creation of such striking works by the young Nenov as Symphony, various symphonic works, Violin Sonata, piano pieces and Piano Sonata. Nenov had also the idea of creating a four piece piano cycle. From this far-reaching concept, noted in some of the composer’s chronographs, we got, according to my hypothesis, the *Rondo* in C minor and the *Meditation*. The *Rondo* in B minor remained only sketched out, whereas the precursor of the famous *Dance* for piano from the 1940s is a kind of a bridge between the composer’s striking ‘Dresden period’ and his more mature decades – the thirties and forties of the century.

THE ‘HERAKLIT NESTOROV’ ENIGMA IN THE FRAMEWORK OF BULGARIAN MUSIC OF HIS TIME

Bozhidar Dobrev

Germany / Bulgaria

The study presents one of those Bulgarian composers who lived and worked in the first half of the 20th century but whose

path of life and musical performances take place entirely abroad, and after the complex changes in the country following the end of the Second World War remained unknown in Bulgaria and isolated from the common picture of national music during this period. H. Nestorov is however the first Bulgarian musician who, together with his contemporary then also living abroad P. Vladigerov, began to penetrate the space of European music as representatives of a new and completely unknown musical culture. The unclear circumstances surrounding his death, as well as the little documentation about his life and work, have made him a mystery that has yet to be penetrated in the attempt to rethink it as a hitherto untapped heritage that has yet to fit in the so far ideologically influenced general picture of Bulgarian musical culture. The study includes all known archival material related to his name and life.

**STOYAN BRASHOVANOV AND HIS DISSERTATION
FROM 1922 *OF THE RHYTHM AND METRE OF
BULGARIAN FOLK SONG* – AN OUTLINE OF THE
FOUNDATIONS OF MUSICOLOGY IN BULGARIA**

Prof. Angelina Petrova, PhD

NAM ‘Prof. Pancho Vladigerov’

With this text I would like to comment on Stoyan Brashovanov’s dissertation, defended in German in 1922, as a testimony of his work as the forerunner of musicology in Bulgaria. A starting point in his work is the placement of a broad cultural background in the knowledge of folklore. Consonant with German musicology and folkloristics of that time, he outlines the connection between the customs of the folk song and its ethos. The unity and balance of the musical, psychological, philosophical, aesthetical, theoretical and correct ethnographical idea or interpretation of the build-up of Bulgarian folklore establishes an adequate model of musicology by Stoyan Brashovanov in the beginning of the 20th century. He later developed further in the field of history of music, but already at the beginning of his career he stands out with his dissertation as an authentic founder of systematic musicology in Bulgaria.

**MORE ON THE DIALOGUE BULGARIA – EUROPE
IN BULGARIAN MUSIC BETWEEN THE TWO
WORLD WARS
(FROM THE PROFESSIONAL
CORRESPONDENCE OF PETKO STAYNOV)**

Prof. Elisaveta Valchinova-Chendova, DA

New Bulgarian University,
Institute of Art Studies, BAS

This paper discusses the theme of the dialogue between Bulgaria and Europe, which was strategic for the overall behaviour of Bulgarian artistic life from the 1920s until the 1940s. Attention is given to facts that reveal the interest of European musical institutions toward the work of Bulgarian classical composers. Letters of professional correspondence stored in the archive of Petko Staynov are reviewed chronologically. These are: letters from the director of the *École Normale de Musique de Paris* in connection with an invitation for participation and inclusion in the programme of the *Salon International de la Symphonie* of 'Prikazka' ('Conte') by Petko Staynov; letters from various musical institutions; from the Bulgarian conductor Ljubomir Romansky, who worked in Germany, in connection with successful performances and recordings of his works abroad, etc. The letters, presented in the electronic archive of Petko Staynov (<http://arc.staynov.net/>), point to facts that testify to the interest in Petko Staynov's work but also to Bulgarian music in general.

LYUBOMIR PIPKOV IN PARIS IN THE 1920S

Prof. Emilya Kolarova, PhD

NAM 'Prof. Pancho Vladigerov'

The Parisian years in the biography of L. Pipkov (1926-1932), while he was a student of P. Dukas and N. Boulanger, stand out as a brief, but astonishingly full of long-lasting impressions, independent and meaningful period in the creative evolution of the young composer. The basis for these observations are the Parisian letters of the composer, which reveal the formation of

a stable system of aesthetic and artistic ideas that will modulate and manifest themselves in his music throughout his long path as a composer, giving a different meaning to his innovative works.

**IN SHORT ABOUT MY FIRST ENCOUNTERS
WITH THE VOCAL WORKS
OF LYUBOMIR PIPKOV**
Prof. Pavel Gerdjikov
NAM 'Prof. Pancho Vladigerov'

From the position of a long-time performer, who has also made a lot of recordings of songs highly appreciated by the composer himself, the author considers the organic connection between the poetic text and the metro-rhythmic peculiarities of Bulgarian music in the vocal works of Lyubomir Pipkov by pausing in particular on some of his early opuses.

**THE MUSICAL DIMENSION OF THE REINHARDT
THEATRE AND THE PARTICIPATION OF
PANCHO VLADIGEROV IN ITS ESTABLISHMENT**
Prof. Violeta Decheva, DA
New Bulgarian University

The aim of the study is to show the concept of the functions of music in the productions of Max Reinhardt in the realisation of which participated also its music director Pancho Vladigerov. The reconstruction of this concept follows the analyses of Reinhardt's ideas and practice from the point of view of the inclusion of music in the overall/total meaningful and emotional impact of modern theatrical performance. Also the analysis and interpretation of the available historical facts about the musical activity of Pancho Vladigerov from 1920 to 1932 is included in the work on this reconstruction. To these are for the first time added another two performances that he worked on – the *The School for Wives* by Мolière and *Elga* by Hauptmann. The argumentation of the thesis and its conclusions rest entirely on documents from the

archive of *Deutsches Theater* Berlin, as well as documents and studies of German musicologists, theatrical historians and critics, preserved in Berlin libraries. The research papers and materials for this study are part of the author's research project *The Theater in the Process of Globalisation* as a DAAD-scholarship grantee, realised at the invitation of *Freie Universität* Berlin in 2008.

**OF SOME SOCIO-PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF
INTERACTION BETWEEN ART AND AUDIENCE.
THE BULGARIAN OPERA THEATRE IN THE
BEGINNING OF THE 20TH CENTURY**

Prof. Darina Vasileva, PhD

Bishop Constantine of Preslav University of Shumen

As early as the first half of the twentieth century, spectacular forms enter the centre of artistic cultural attention, setting up a specific spectacular layer, which to a great extent began to form what today's specialists call *the style of culture as a whole*. Ignoring this fact often becomes an obstacle on the way to achieving the essence of a given common cultural contradiction.

One of the main problems of contemporary cultural development is the contradiction between the potential value of art as a whole and the immediate significance for the majority of the audience only of that area in art which is associated with entertainment.

Sufficient examples of the particular manifestation of this problem are given by the social presence of the Bulgarian opera theatre in the first years of its history.

**OF BULGARIAN BALLET, THE HISTORICAL
MODEL 'ZMEY I YANA' AND THE FOUNDER
ANASTAS PETROV**

Prof. Boyanka Arnaudova

NAM 'Prof. Pancho Vladigerov'

The study focuses on the process of the appearance and development of professional ballet in Bulgaria, respectively the

first performances on the stage by ‘Operna Druzhiba’ (until 1922) and the Sofia National Opera in the 20s and 30s of the 20th century. Accordingly, several key figures stand out. The huge contribution of choreographer and founder of dance in Bulgaria Anastas Petrov is accentuated. The most important dance performances, the significance of Russian ballet artists who passed through Sofia during this period, the influence of German modern dance and of folklore traditions on the first ballet compositions and productions are all mentioned. At the centre of the paper is the first Bulgarian ballet work ‘Zmei i Yana’, a fantasy pantomime in three acts by Hristo Manolov, staged at the Sofia National Opera in 1937 with choreography by Anastas Petrov, with which the history of Bulgarian ballet begins.

**THE ACTIVITIES OF THE NATIONAL OPERA
AS AN OBJECT OF OBSERVATION IN THE
ZLATOROG MAGAZINE (1920–1943)**

Assoc. Prof. B. Mangova, PhD
SU ‘St. Kliment Ohridski’

Among a variety of scientific and cultural areas, the *Zlatarog* magazine had established itself as a legislator in the modern Bulgarian culture of the interwar period. This report highlights the reviews of the productions of the National Opera by Ivan Kamburov, Dragan Kardjiev, Ljubomir Romansky, P. Rudevits (Vladimir Vasilev), Otto Daube, systematised by years and problems, with commentary from a present-day perspective as a level of critical thought. The purpose of the study is to complement the knowledge of the past of opera development in Bulgaria and to draw some conclusions in favour of its present and future.

**ON A PHENOMENON IN THE BULGARIAN
POPULAR MUSIC IN THE 20S AND 30S
OF THE 20TH CENTURY: 120 YEARS
OF THE BIRTH OF ASPARUH LESHNIKOV**

Prof. Rosmari Statelova, DA

The 20s and 30s of the 20th century were not the years of the boom in the musical entertaining practice in Bulgaria. This boom which means being modernized and on the same level with the world would happen as late as the 50s and 60s of the century during the time of socialism. However, it would be not due to socialism, but in spite of it. Still, there are several names of Bulgarian artists in the then musical entertaining sphere which left a blazing trail not only in the Bulgarian popular music, but in the European one as well. Among them the leading role belongs to “the knight of the high F”, as he was promoted: tenor Asparuh Leshnikov.

In the text by R. Statelova, dedicated to the 120th anniversary of the birth of the singer, the author makes a short review of the activity of Leshnikov in Europe as the first tenor of the very famous during the 30s the Berlin vocal sextet “Comedian harmonists” (1927 – 1935) on the one hand, and on the other – as a performer in Bulgaria of “wistful tangos”, such as “Don’t Wait for Me”. Singing in Bulgaria predominantly in the style and genre of the today-called “old city-song”, Leshnikov recorded in the 30s and the beginning of the 40s more than 100 gramophone records of songs by Yosif Tsankov, Ivan Naumov, Oto Libih, Milyo Basan and other authors of Bulgarian schlagers at that time. Today, in Haskovo, the native town of the singer, a singing competition is held every year, whose patron is Asparuh Leshnikov.

**LAYING THE FOUNDATIONS OF THE
BULGARIAN PIANO SCHOOL (20S AND 30S OF
THE 20TH CENTURY). ANDREY STOYANOV AND
IVAN TORCHANOV – EXPONENTS
OF EUROPEAN TRADITIONS IN BULGARIAN
PIANO CULTURE**

Prof. Milena Shushulova-Pavlova, PhD
New Bulgarian University

The shaping of the Bulgarian piano school in the 20s and 30s of the 20th century is closely related to the contacts with famous performers and pedagogue pianists from Europe that the doyennes of piano culture in Bulgaria – Ivan Thorchanov and Andrey Stoyanov had. They played the role of a kind of bridge; exponents of everything new and modern in Europe, which began to *flow* toward Bulgaria. The early death of Torchanov did not let him finish his mission, but Andrey Stoyanov, on the other hand, consistently and responsibly worked for many years toward the establishment of a Bulgarian trace on the map of European piano playing. Throughout his long performing and pedagogical career, Andrey Stoyanov got to personally know and have professional contacts with a number of pianists from Europe and the rest of the world, esteemed masters of piano and pedagogy, or on the other hand they were themselves somehow indirectly related to the development of the art of piano playing in Bulgaria.

**THE MUSICAL ACTIVITY OF NIKOLAY IV.
NIKOLAEV IN THE BEGINNING OF 20TH
CENTURY: FACTS AND INTERPRETATIONS**

Assoc. Prof. Stefka Venkova, PhD
Institute of Art Studies, BAS

The report focuses on key aspects of Nikolay Iv. Nikolaev's musical activity, which has played a very important role in regard to the key trends within Bulgarian musical culture of the period, such as the discussion concerning the genuine Bulgarian church singing, the building of musical institutions, music education

programmes and others. The aim is to outline the contributions of N. Iv. Nikolaev, as interpreted in the light of contemporary Bulgarian musicology.

**OF THE COMPLEXITY OF THE MUSICAL
INTELLECT OF THE FIRST BULGARIAN
PROFESSIONAL CLARINETTIST SIMEON
PANCHEV (1898 – 1952)**

Albena Naidenova, PhD

Austria

Little information is available concerning the personality and the musical and artistic presence of the first Bulgarian '*fully trained clarinetist and educated musician and wind player Simeon Panchev*' (Ivan Kamburov, *Illustrated Dictionary of Music*, 1933). On April 5th 2017 was the 65th anniversary of his death, giving occasion to a more detailed and careful analysis of his complex musical intellect, formed in the beginning of the 20th century. This report contains little known facts about Simeon Panchev, which present his persona in its integrity, both his activities as performer and his attempts at composition.

**NENO DIMOV AND THE SPIRIT
OF MUSICAL TIME**

Asst. Prof. Petya Stefanova, PhD

Angel Kanchev University of Ruse

The subject of the present work is the figure of Neno Dimov as a composer, pedagogue and public figure who through his high professionalism and public-spiritedness was involved in the musical processes characteristic of his time. Moreover, the long-time pedagogue and highly-skilled musician that he was, he skillfully used his pen not only as a music critic, but also as a figure linked to social processes and the role of music that cultivates a high spirit, humanity and justice. The report uses articles and materials stored in the State Archive of Ruse. The author is also

a performer of the composer's works, as conductor of the Choral Formation 'Affect' at the Angel Kanchev University of Ruse.

**HRISTO ILIEV LEKOV AND KONSTANTIN
ZAGOROV – THE KAZANLAK VEIN IN THE
RECORDING GROUP OF VASIL STOIN**

Asst. Prof. Diana Danova-Damyanova, PhD
Institute of Art Studies, BAS

The teachers Hristo Iliev Lekov (1884–1965), born in Kazanlak, and Konstantin (Kostadin) Damyanov Zagorov (1888–1960), born in the village of Shipka, were part of the small group formed at the National Ethnographic Museum by Vasil Stoin in 1926. Despite their numerous musical and social activities, the reports concerning them are almost negligible. In an attempt to reconstruct their interesting personal and artistic biographies, the present text combines information from the funds of the Musical Folklore Archives of the Institute for Art Studies, BAS, the BAS Scientific Archive, the Archives of the New History Department of the Iskra Historical Museum in Kazanlak, the personal archive of K. Zagorov's granddaughter – Nina Arnaudova, as well as data from various studies, articles, interviews and other sources.

**OF A CERTAIN NOTEBOOK IN 'SIGHT-SINGING'
FROM THE 1935/36 SCHOOL YEAR**

Assoc. Prof. Rositsa Draganova, PhD
Institute of Art Studies, BAS, Lycée Français de Sofia
Victor Hugo

The accidentally discovered notebook (provided by Father Yordan Vasilev, from the city of Septemvri) from the 1935/36 school year of Vasil St. Popov from Lovech, a pupil in the 8th grade, contains notated songs and excerpts, varying in character, as well as short plans and notes of lessons on instruments and history of music. The data allow commenting on the musical material used in class, as well as the knowledge of history of music

taught in Bulgarian general schools at that time. The analysis of the specific educational content is realised in the context of the processes and stages in music education in Bulgaria at the end of the 19th and the first half of the 20th century.

НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ
„ПРОФ. ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ”
ТЕОРЕТИКО-КОМПОЗИТОРСКИ
И ДИРИГЕНТСКИ ФАКУЛТЕТ
ИНСТРУМЕНТАЛЕН ФАКУЛТЕТ
КАТЕДРА „ИСТОРИЯ НА МУЗИКАТА
И ЕТНОМУЗИКОЛОГИЯ”

VII АКАДЕМИЧНИ ПРОЛЕТНИ ЧЕТЕНИЯ – 2017

**„БЪЛГАРСКАТА МУЗИКАЛНА КУЛТУРА
ПРЕЗ 20-те и 30-те ГОДИНИ НА ХХ ВЕК“**

К О Н Ц Е Р Т

4 април
вторник

Начало
18 часа

Камерна зала № 48
бул. „Евлоги и Христо Георгиеви“ 94

ПРОГРАМА

- ЙОРДАН ГОШЕВ – Вариации върху тема на Петко Стайнов
изп. Борис Тодоров
от класа на доц. д-р Александър Василенко
- АНДРЕЙ СТОЯНОВ – Прелюд d moll
изп. Кристиян Тодоров
- АНДРЕЙ СТОЯНОВ – Прелюд a moll
изп. проф. д-р Ростислав Йовчев
- ВЕСЕЛИН СТОЯНОВ – Прелюд из Сюита № 1
изп. проф. д-р Ростислав Йовчев
- ВЕСЕЛИН СТОЯНОВ – Прелюд из Сюита № 2
зп. Александра Дичева - пиано
от класа на проф. д-р Борислава Танева
- ФИЛИП ПАВЛОВ – Прелюд (посветен на Веселин Стоянов)
изп. Елица Мирчева
от класа на проф. д-р Ростислав Йовчев
- МАРИН ГОЛЕМИНОВ – Песен
изп. Уон Мин Лий (Корея)
от класа на проф. Анатоли Кръстев
на рояла Румен Цанов
- ДИМИТЪР НЕНОВ – Очите на Берта (т. Ш. Бодлер)
изп. гл. ас. Маргарита Илиева
– Смъртта на любовниците (т. Ш. Бодлер)
изп. Мариана Пашалиева
на рояла проф. д-р Ростислав Йовчев
- ДИМИТЪР НЕНОВ – Токата
изп. Йордан Григоров
от класа на проф. Димо Димов

-
- ДИМИТЪР НЕНОВ – Вечерня (т. Н. Лилив)
изп. Ивана Албрехт
– Дървар (т. Д. Пантелеев)
изп. Мариана Пашалиева
на рояла проф. д-р Ростислав Йовчев
- ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ – Каприз
изп. Светозар Къновски
от класа на проф. Марин Вълчанов
на рояла ст. преп. Светозара Тонева
- ЛЮБОМИР ПИПКОВ – Клавирен квартет, опус 20
Allegro molto. Allegro moderato
Andante con moto
Presto
изп. Дария Йовчева – пиано
Сара Паносян – цигулка
Елена Ганова – виола

На корицата

Портрет на Димитър Ненов от Дора Бонева

Сцена от операта *Янините девет братя* от Любомир Пипков

Сътрудниците на сп. *Златорог*, 1925 – 1927

Иван Милев – Мъглижкият манастир, 1925

On the cover

Portrait of Dimitar Nenov by Dora Boneva

A scene from the opera *The nine brothers of Yana* by Lyubomir Pipkov

The Contributors of the magazin *Zlatorog*, 1925 – 1927

Ivan Milev – The Monastery in Maglizh, 1925

ISSN 1314-9261

Цена: 8,00 лв.