

СИМФОНИЯ № 2 НА КОНСТАНТИН ИЛИЕВ В ИСТОРИЯТА НА БЪЛГАРСКАТА НОВА МУЗИКА¹

Деница Ангелова

Втората симфония на Константин Илиев е следващото след *Concerto grosso* произведение на композитора Илиев, което разкрива целенасочения му път към откриването на нови композиционнотехнически възможности – възможностите за излизане от тоналните рамки и установяването на атоналната организация на тоновия материал.

Симфонията има показателно значение във връзка с два възникнали проблема. Първият е от идеологическо и музикалносоциологическо естество. С появата си творбата встъпва в остър конфликт с официално приетата норма за „социалистически реализъм“: а тя, както е известно, постановява непренемна връзка с фолклора, възпроизведен с тонални средства. Освен в официалния критически отзвук конфликтът се проявява и спрямо широкия обществен вкус, който – при липсата на необходимата информация и академично обучение относно новите явления в музикалното изкуство на европейския XX век, при ограниченото прозвучаване на европейската Нова музика в концертната практика – не би могъл да се ориентира достатъчно компетентно.

Вторият проблем се отнася до начина на определяне на иманентната организация на творбата в академичния музикалноисторически „разказ“ години след написването му: тя е обявявана за първото додекафонично

Деница Ангелова е магистър по специалността музикознание – история на музиката. Статията е написана въз основа на дипломната ѝ работа с научен ръководител проф. д-р Наташа Янова, защитена през 2020 г.

¹ Възприемането на понятието *Нова музика* за историческото музикално явление, негативно означавано в своето време като „български авангард“, е възприето в изследванията на Ангелина Петрова – виж например: **Петрова, Ангелина.** Борба срещу „диктатурата на авангарда“: партийната организация на БКП към Съюза на българските композитори като паралелен властови център през 1965 – 1969 г. – В: *Алманах на НМА*, година 10 (2018), с. 169 – 202.

произведение в българската музика без всякаква аргументация и аналитични доказателства, без критическа рефлексия.

Ще се опитам да изведа тези два проблема.

Константин Илиев започва да пише Симфония № 2 през юни 1950 и я завършва през следващата година. Произведението е за духови и ударниинструменти, с прибавени пиано и арфа. Самият избор на състава показва търсенето на *нетрадиционно* оркестрационно решение за един жанр, който *традиционно* се обвързва с класическия симфоничен оркестър и неговия „трегер“ – щрайха. В подобен подход се открояват две тенденции – запазването на жанровото определяне на творбата тъкмо като „симфония“ и по-специалното ѝ „озвучаване“, което не използва предустановения модел, а прави свой собствен избор на инструменти. Предизвикателството спрямо познатото следователно е заложено още в типа оркестрация, който сам по себе си предполага съответствие и по отношение на останалите музикалноизразни средства.

Обстоятелствата на композирането на творбата, публичното ѝ изпълнение и официалната критика

Когато през 1950 г. отдел „Музика“ при тогавашния Комитет за наука, изкуство и култура сключва годишните договори с български композитори за написване на различни произведения², на Лазар Николов и Константин Илиев са дадени като задачи жанрове и теми за произведения в съзвучие с очаквания вид музика, който стои далеч от техните стилови и технологични търсения. Въпреки че приема поръчката, Илиев не спира своята творческа дейност и продължава да композира Втората си симфония. Няколко месеца по-късно той има възможността да чуе първата

² По времето на комунистическия режим съществува практика творческите съюзи, Комитетът за наука, изкуство и култура (от 1977 – Комитет за култура), културните отдели към общините да сключват договори с български творци за написване на произведения, по правило програмни, славославящи и звуково патетични. Произведението, което пише Илиев „по контракция“, е симфонична поема по стихотворението на Младен Исаев „Песен за човешката радост“. Вж. **Илиев**, Константин. Слово и дело. София: „Лик“. 1997, с. 111-112.

си симфония (композирана през 1947) на премиерата ѝ в Русе, с диригент Добрин Петков, който познава творбата още от написването ѝ. В книгата си „Слово и дело” композиторият коментира:

*„Симфонията ми звучеше блестящо. Аз бях постигнал всичките си намерения и това ме окуражи за моята бъдеща работа върху симфонични произведения. [...] Творческата нелегалност, в която бяхме минали, ни тежеше най-много с това, че няхаме възможност да чуем написаните от нас произведения. Изпълнението на симфонията ми ме направи щастлив и нещастен едновременно, понеже ми показва един мой отдавна минал успех и раздражни твърде остро желанието ми да чуя следващите си творби.”*³

К. Илиев завършва Втора симфония на 9 януари 1951 г., както споделя в мемоарната си книга, едновременно с тягостно усещане и с удовлетворение от готовата творба, с убеждението, че е изпълнил своите творчески намерения.

Ще приведа фактите и обстоятелствата около премиерата на Симфония № 2, така, както са представени в цитираната книга на композиторията. Ако се спирам по-подробно върху тази „биографична“ за симфонията информация, то е, за да изтъкна две важни неща: 1. Че по това време у нас все още не е култивиран обществения слух по отношение на композирана с модерна композиционна техника музика; 2. Че неразбирането на тази музика от широката публика, а и от по-голямата маса от оркестрантите⁴, вместо да бъде предмет на преодоляване, на провеждане на културна политика към това тази публика да може да разшири познанието си върху музиката, умишлено се използва за идеологическо и политическо налагане на социалистико-реалистичните норми, при това с позоваване на „главния обвинител“ – „народните маси“.

³ Илиев, Константин. Цит. съч., 1997, с. 101-102.

⁴ Вж. по този въпрос: „Музиката е емоция, изгаряш без остатък. Академик Васил Казанджиев, доктор хонорис кауза на НМА „Проф. Панчо Владигеров“. – В: *Алманах на НМА*, 2009, № 1, с. 36 – 60.

Оркестрите, с които Илиев е работел, са били съставени от музиканти с неголеми знания и опит⁵. Въпреки че композиторът е направил много за оркестрите на Русе и Варна, в началото оркестрантите не са го мислели за добър композитор. Партийно овластените лица в институциите, опитвайки се да обявят публично него и Лазар Николов за формалисти, чиято музика провежда западното буржоазно влияние, налагат официалната доктрина, като подкрепят и музикантите в това да мислят, че нотният текст е написан некачествено.

Премиерата на Симфония № 2 е на 22 януари 1954 г. във Варна (тогава гр. Сталин), дирижира самият автор. Идеята за програмата на концерта е на Лазар Николов, който предлага да бъдат включени неговият Концерт за струнен оркестър и Втората симфония на Илиев. Произведението на Илиев не е било записано официално в плана за концерта, в който се упоменавало, че трябва има симфония, но без уточнение коя конкретно да е тя. Музикалните власти изобщо не са знаели, че това ще бъде втората композиция на Илиев в този жанр⁶. През започналия репетиционен период композиторът се сблъсква най-напред с неразбирането на новаторското произведение от страна оркестрантите.

„За пръв път пред оркестрантите се слагаше такава музика и те не знаеха дали да се смеят, или да съжаляват нещастните автори. [...] Въпреки че творбата явно не се хареса на целия състав, всички запазиха нужното приличие и дисциплина, така че концертът [...] беше приготвен само за една седмица“⁷.

На премиерата присъства комисия, изпратена от СБК, в състав Георги Димитров, Любомир Пипков и Марин Големинов. Ето как Илиев описва в реакцията на премиерата.

⁵ Вж. Петков, Спиро. Българската школа по обой. София: „Марс 09“, 2016, с. 26-27.

⁶ Илиев, Константин. Цит. съч., с. 140.

⁷ Пак там.

„Концертът едва не предизвика скандал сред публиката. Докато дирижирах, чувах зад гърба си неспокойно местене по столовете, шепот, скърцане и долавях нервното напрежение на публиката [...] През антракта някакви възмутени другари поискали обяснение от Пипков как е допуснал той като председател на съюза⁸ изпълнението на такива творби“⁹.

На следващия ден (23 януари) членовете на Варненския симфоничен оркестър и представителите на Съюза на композиторите провеждат „творческо обсъждане“: под това понятие се разбираше идеологическа критика на творбите. По обичайния начин, критиката била подготвена така, че както Илиев, така и Николов да получат отрицателна оценка за своята музика. На събранието присъствали изтъкнати музиканти – Добрин Петков, Марин Големинов, Найден Геров, Георги Димитров, Любомир Пипков, било организирано присъствие на студенти и граждани. Показателно е, че единствените, които са се изказали положително и защитили произведенията, са били диригентът Добрин Петков и композиторът Найден Геров. Добрин Петков изтъкнал напредъка на Варненския оркестър, който според него се дължал изцяло на диригента му Константин Илиев. По отношение на начина, по който звучи Втората симфония на композитора, той обяснил, че непривичната ѝ звучност се корени в естествената еволюция на музиката и препоръчал да не се избързва с оценката ѝ. Найден Геров споделил направо доброто си впечатление от творбите¹⁰.

„Но най-жалки бяха изказванията на Пипков и Големинов, които, опитвайки се да докажат, че нашата музика не била нова, а отпреди тридесет години, каквато те били слушали през своето студентство във Франция и Германия, се впуснаха в една съвсем непонятна за тях област

⁸ По това време Любомир Пипков е председател на Съюза на българските композитори.

⁹ Илиев, Константин. Цит. съч., с. 140.

¹⁰ Пак там, с. 141 – 142.

[...] Това, което не очаквахме от Големинев, беше, че в престараването си той започна да ни хвърля политически обвинения [...] Георги Димитров държи една патетична реч от името на целия български народ, който бил огорчен, възмутен, погнусен и какво ли още не от нашата музика.”¹¹

Втора симфония – първата додекафонична творба в българската музика?

Не, Втора симфония на Константин Илиев не е додекафонична творба, в нея не е приложена 12-тоновата композиционна техника.

„През 1951 г. завърших Втората си симфония за духови инструменти. Използвах троен състав дървени, три тромпета, четири корни, три тромбона и туба, пиано, арфа и ударни. Тази нова симфония е първата българска додекафонична композиция. От нея започна използването на различни видове додекафонична техника от моето и следващите поколения.”¹²

Това изказване на Константин Илиев стои в основата на *разказа* за „първата българска додекафонична творба“. Разбира се, когато заявява това, авторът е уверен в своя път на преодоляване на тоналността, на който застава още с *Concerto grosso* и който естествено го води към задълбочаване на атоналната техника чрез идеята за недопускане на повторение на тоновете.

„Константин Илиев знаеше за 12-тоновата система – казва Лазар Николов. – В моите композиции също не липсваше неповторяемостта. аз самият възприех този принцип, който по-късно много променях и разработвах в свои варианти. Дълго време работих, докато го усвоя. Не съм търсил никаква теория. Всичко съм постигнал интуитивно.”¹³

¹¹ Пак там, с. 142.

¹² Илиев, Константин. Слово и дело. София: „Лик”, 1997, с. 289.

¹³ Петрова, Ангелина. Композитора Лазар Николов. София: БАН, 2003, с. 51.

Както е известно, теоретично осмислени и учебно изведени, принципите на 12-тоновата композиционна техника са изложени от Рене Лейбовиц (*Schoenberg et son école: Introduction à la musique de douze sons, 1949*), Херберт Аймерт (*Lehrbuch der Zwölftontechnik, 1950*) и Йозеф Руфер (*Die Komposition mit 12 Tönen, 1952*) преди написването на творбата на Илиев¹⁴. Това, че „Константин Илиев знаеше за 12-тоновата система“ се дължи на неговото учение в Прага, доколкото чрез учителя си Алоис Хаба той не е възможно да е нямал поглед към композиторските търсения на своята музикална съвременност. Безспорно е обаче, че в своето композиционно откритие на „неповторението на тоновете“ и двамата композитори – Николов и Илиев – тръгват всеки сам по пътя, интуитивно, напипвайки свой собствен стил и разработвайки свой метод за неговото изразяване. Ситуацията на пълна затвореност, на невъзможност за проверка и сравнимост със света е описана по следния начин от Божидар Спасов:

*„[...]една особеност на композиционната техника [...] би била определена днес вероятно като локална специфика на серийното структуриране. [...] остава фактът, че поради несъстоялия се диалог и постоянната изолация от новите тенденции композиционното развитие [на композиторите] по това време остана ограничено в техния собствен затворен свят.“*¹⁵

В Симфония № 2 обаче отсъства „серийното структуриране“ (под това понятие е прието да се разбира 12-тоновата техника *преди* тоталния структурализъм на следвоенния авангард, който приема понятието „сериализъм“). В Симфония № 2 фактурата изобщо не се структурира чрез серията – т.е. чрез 12-тонова организация на хоризонтала и вертикала; не

¹⁴ Известно е също, че „Композиция с 12 тона“ на Шьонберг от 1935 г. е издадена в Ню Йорк едва през 1950 г. (в сборника „Style and Idea“).

¹⁵ Спасов, Божидар. Българската музика между популизма и горчивата самота. – Български музикални хроники, 1998, № 1(2), с. 18-19.

се запазват интервалите в прав, огледален, ракоходен или ракоходно-огледален ред – класическата основа (кватерниум) на 12-тоновата техника. Самата главна тема далеч не влиза в ролята на редица, нататък няма разгъване на работа с редицата. Иван Спасов, авторът на „Изкуството на серията“ (1968) и добре познаващ изискванията една творба да бъде определена като композирана с 12-тонова техника, не говори за такава в симфонията¹⁶.

Когато музикологът Иван Хлебаров (1934 – 2015) се опитва да окачестви симфонията откъм композиционната ѝ техника, той е раздвоен. От една страна, приема заявеното от Илиев и застава зад мнението, че той *„с пълно основание може да твърди, че „тази нова симфония е първата българска додекафонична творба“*¹⁷. Веднага след това обаче Хлебаров с колебание пита: *„Но додекафонична ли е тя?“* Привеждайки аргумента, че Иван Спасов *„дори не споменава за додекафонията в нея“*¹⁸, накрая все пак се връща към твърдението на Илиев, като се опитва да излезе от противоречието чрез сравнение на Илиев със Стравински (*„обръщането на Стравински към додекафонията не е ли опит да се избави от своите „исторически модели“*¹⁹). Да припомним, че първото додекафонично съчинение на Стравински – *Cantata* – е написано през 1952 г., след симфонията на Илиев; в *Canticum sacrum* (1955) и *Threni* (1958) са използвани пълни 12-тонови редици и строго е приложена додекафоничната техника, а от 1960 г. с *Movements* Стравински работи и с пермутации²⁰ – похвати, далеч от тези на Илиев. Но Хлебаров прави още

¹⁶ Спасов, Иван. Симфониите на Константин Илиев. София: Софийска филхармония, 1995.

¹⁷ Хлебаров, Иван. Новата българска музикална култура. Том 2, книга 1: 1944-1948. София: Хайни, 2008, с. 389.

¹⁸ Пак там, с. 389. Аргументът е приведен без основание: Иван Спасов не е имал информация за авторското определение на творбата като додекафонична поради факта, че мемоарната книга на композитора излиза посмъртно на автора, две години след цит. съч. на Спасов.

¹⁹ Хлебаров, Иван. Цит. съч., с. 390.

²⁰ Feisst, Sabine. Schoenberg's New World. The American Years Oxf. University Press, 2011, p. 235.

<https://books.google.bg/books?id=r9S--ESUuxEC&pg=PR263&lpg=PR263&dq=Stravinsky+cantata+dodecaphony&source=bl&ots=V3zNC3DRQk&si>

един завой в предлаганата позиция: „*Въпреки че в основата на симфонията се полагат няколко серии от неповтарящи се тонове, фактически работа с тях, тъй както това става при „чистия класически вид“ на додекафонията с различните обръщения, транспозиции и т.н., липсва*“²¹.

Но дори когато през 2011 г. Втората симфония на Илиев е издадена²², в предговора се споменава, че „*симфонията вероятно е сред най-ранните произведения в Източния блок, които предлагат интерпретация на сериална [sic!] организация, асиметрия и нерегулярност в принципите на музикалната организация.*“

Въпросът, който възниква, е защо, след като вече е налице партитура и е лесно да се види, че нищо не подсказва пред нас да е 12-тонова композиция, твърдението за додекафония продължава да се поддържа. Очевидно големият авторитет на Илиев, който „*знаеше за 12-тоновата система*“ във време, в което никой в България не е знаел за нея, е в основата на това думите му да се възприемат като постулат, неподлежащ на рефлексия – положение, което остава валидно и през 21 век въпреки нотния наглед. Едва през 2018 г. Патрик Бекер, изследвайки симфонията на Илиев, отрича наличието на додекафонична техника и пише:

„*Въпреки това остава въпросът защо Илиев настоява за термина додекафония вместо за атоналитет например. Възможен отговор, който ни хрумва, е, че през 1951 г., когато Илиев завършва Втората си симфония, той просто не знае какво всъщност е додекафонията предвид*

[g=bmMa_O5HBZxRBiC8Gn5yU6useHk&hl=bg&sa=X&ved=2ahUKEwjX_tvV543eAhXLCuwKHUIVBMUQ6AEwCnoECAIQAO#v=onepage&q=Stravinsky%20cantata%20dodecaphony&f=false](https://www.bulgarian-music.com/g=bmMa_O5HBZxRBiC8Gn5yU6useHk&hl=bg&sa=X&ved=2ahUKEwjX_tvV543eAhXLCuwKHUIVBMUQ6AEwCnoECAIQAO#v=onepage&q=Stravinsky%20cantata%20dodecaphony&f=false)

²¹ Пак там, с. 395.

²² **Илиев**, Константин. Симфония № 2 за духови инструменти. Партитура. Vox Bulgarica Music Publishers, 2011.

относителната изолация, в която той и българските му колеги живеят по това време. ²³

Няма съмнение, че музикалната идея на Илиев тук е пълен отказ от тоналността и тя се осъществява чрез обхващане на хроматичната скала, чрез лишаване от устойчив център, който да се възприема като тонален. Втората симфония – и това е видно от партитурата – е композирана чрез техниката на т.нар. „свободна атоналност“ (freie Atonalität)²⁴. Важно е да се отбележи още, че тази идея се провежда в симфонията чрез линеаризация на фактурата – характеристика на Новата музика, описана от Шьонберг и впоследствие и от Адорно като получаване на вертикала от мелодическото гласоводене.

Шьонберг: *„Вероятно ще става все по-ясно, че се обръщаме към една нова епоха на полифоничен стил и както в по-ранните епохи съзвучията се образуват в резултат на гласоводенето: оправдание само чрез мелодическото* ²⁵.

Адорно: *„При това остава открит въпросът за измеренията на симултанното в музиката изобщо, което деградира до обикновен резултат, до нещо ирелевантно, виртуално случайно; на музиката е отнето едно от нейните измерения – само по себе си красноречивото съзвучие* ²⁶.

Защо тази атонална техника се прилага обаче в един емблематично класически жанр – симфонията?

Наташа Япова пише:

²³ Бекер, Патрик. Класическо по форма, формалистично по съдържание? Сонатната форма и додекафонията на Константин Илиев във Втората му симфония. – В: *Алманах на НМА*, 2018, с. 189. Трябва да подчертая, че статията на Бекер излезе след написването на тази глава от дипломната ми работа и само потвърди очевидното. Цитатът от него бе вмъкнат допълнително в настоящия текст.

²⁴ На друго място в „Слово и дело“ Илиев говори за „свободна додекафония“ – израз, който един композитор в зората на авангардната ера в България може да си позволи, описвайки своето намерение, но който е напълно некоректен от гледна точка на самата теория на додекафонията – вж.: **Когоутек**, Цтирад. Техника композиции в музике XX века. Москва, Музыка, , 1976, с. 104 – 184.

²⁵ Schönberg, A. Harmonielehre. Wien, Universal Edition, 1977. Цит. по: **Япова**, Наташа. Музиката от началото на XX век: опит върху историческия смисъл. София: Просвета, с. 15.

²⁶ Адорно, Т. Естетическа теория. Прев. С. Вълкова, С. Йотов. София, 2002, с. 63.

„[...] българските „авангардисти“ удържат паметта на исторически утаилите се жанрове. За разлика от неповторението на формални черти, характеризиращи западната музика от това време, у нас изработеното ново писане много често се верифицира в класическите музикални форми. [...] Позоваването върху историческия смисъл на музикалните форми ще остане важна отличителна характеристика на българския авангард и когато той се обръща към алеаторните и сонорните техники“²⁷.

Втора симфония свързва атоналната композиционна техника с опорите на класическото сонатно алегро и като цяло – с класическите структури. Илиев като че ли „проверява“ как може да вгради модерната техника в утвърдената музикална форма.

Структура и език

Както споменахме по-горе, симфонията на Константин Илиев е композирана като тричастен цикъл с бавно въведение, в нея той избира като начин на работа „неповтарянето на тоновете“, но го прави, запазвайки паметта на един жанр, изградил исторически своите формални и музикално-смысловни норми. Оркестърът е с троен състав на духовите инструменти (с прибавени Es кларинет и алтов саксофон), с пиано и арфа: в него липсва „гръбнакът“ на симфоничната формация – щрайхът. Иван Хлеббаров тълкува намерението на композитора като стремеж за постигане на абстрактния, „чистия“ свят на музиката, като премахване на всяка външна асоциативност чрез отстраняване на струнните – „носителите на човешката топлина“. „Това не е симфония за духов оркестър, а именно за симфоничен оркестър без струнни, подчертава Хлеббаров²⁸. Ако приемем

²⁷ Япова, Наташа. Българският авангард – реално явление, метафорично понятие. – В: *Академични пролетни четения*, посветени на българския музикален авангард. София, 2014, с. 23.

²⁸ Хлеббаров, Иван. Новата българска музикална култура. Том 2, книга 1: 1944-1948. София: Хайни, 2008, с. 390.

тази констатация, трябва да добавим и че освен за симфоничен оркестър без щрайх производението е и за *солираци* духови инструменти. С пианото, челестата и ударните композиторият вече има опит от *Concerto grosso*. Характерна особеност във Втора симфония е начинът на използване на духовите инструменти – не като хармоничен „трегер“ на оркестъра, а в солистично-линейната им функция. Тази особеност придава на творбата своеобразен камерен тип звучене – в смисъла на полифонична самостоятелност на гласовете, на хоризонтално гласоводене. Както при камерния състав, всяко петолиние се мисли като еманципирана мелодическа линия, групирането на инструментите е също камерно, оркестровото *tutti* е използвано повече като динамическо средство, отколкото като симфонично-фактурна плътност. Подобно линейно оркестрово мислене е характерно за музиката на XX век, за която Адорно казва, че представлява „една нова епоха на полифоничен стил и както в по-ранните епохи, съзвучията се образуват в резултат на гласоводенето“²⁹.

В европейската музика на XX век са композирани симфонии с нетрадиционен състав. Сигурно е, че Илиев, освен че „знаеше за 12-тоновата система“, е познавал и тази тенденция, регистрирана с *Камерна симфония* оп. 9 на Шьонберг (1906), *Симфония* оп. 21 (1928) от Веберн или посветената на паметта на Дебюси творба на Стравински, наречена *Симфонии за духови инструменти* (1920). И други жанрове през XX век експериментират с инструментацията – Концерт за пиано (с духов оркестър и контрабаси, 1924) на Стравински, Концерт за девет инструмента на Веберн (1934) или различните „камерни“ и „концертни“ музика на Хиндемит.

²⁹ Адорно, Теодор. Естетическа теория. Прев. С. Вълкова, С. Йотов. София: издателска къща АГАТА-А, 2020, с. 63.

За своята Втора симфония Илиев избира тричастния цикъл: подобен избор за произведения в жанра на симфонията също има важни образци през XX век (Стравински, Онегер, Хиндемит). Първа част на Втора симфония е Allegro с бавно въведение (Andante sostenuto). Въведението, недълъг епизод, е важно за драматургичното изграждане на цялата симфония. Началното построение като интонационен и ритмичен строеж има много ясна характеристика на тема. Отгласи на въведението се откриват на няколко места в симфонията – в разработката и репризата на първата част и в трета част. По този начин това построение-тема спомага за оформянето на архитектурната рамка на произведението. То е изградено със стремеж за обхващане на дванадесеттоновата скала, което се постига чрез принципа на прорастването, с включване на все повече нови като височина тонове. Кратките мотиви, разделени чрез паузи, ще определят характера на тематичния материал на първата и третата част. Малките и големи секунди, ноновият скок, последван от голяма септима, са интервалите, заявени в самото начало на симфонията (употребата на тези интервали е характерна за атоналната музика, при която хроматизацията по вертикал и хоризонтал е част от композиционната ѝ техника)³⁰.

³⁰ Тук и нататък приведените примери са според цитираното по-горе издание.

Темата на въстъплението е основа за темата на първа част и се появява в разработката и в репризата. Интервалът, който пронизва цялото Allegro, е ноната, явяваща се за пръв път в такт 3. Въведението завършва с акорд-агрегат във фортисимо – tutti, който стихва бързо, точно както се и появява. Следват шест такта соло тимпани, в които е запазена ритмиката на темата от въведението, след което въстъпва главната тема на първа част. Преминаването от камерно звучене към пълнооркестрово ще се открива във всяка част на симфонията и както споменахме, ще се използва с динамическа цел. Идеята на Илиев – както я определя в мемоарите си – за „абсолютната полифония” и „неповтарянето на гласовете” води до прибегване към едноглас или унисон в няколко гласа във всички възлови места в симфонията, които осъществяват връзката между структурните части.

Както отбелязахме, изключително важна характеристика на симфонията е връзката на атоналната композиционна техника със структурата на класическото сонатно алегро. Композиторът изгражда сонатно алегро, но атонално, с акорди-агрегати и с изложение на две теми, разработка и реприза. Главната тема се отличава с призивен мотив върху *c*, който е последван от интонациите на темата от въведението. Тук откриваме същите интервали (голямата септима, малка и голяма секунда). Басовата партия, изпълнена от тропети, тромбони, туба и тимпани, ни връща чрез ритмиката си към въведението, където за пръв път се срещат накъсаните от паузи кратки тематични мотиви.

Allegro (giovale)

Fl., Cl. *p*

Trb., Trbn.,
Tb., Timp. *secco*

p sempre staccato

Cor. *mf*

(esplosivo)

The image shows a page of a musical score for a symphony. It is titled 'Allegro (giovale)'. The score is written for woodwinds and brass instruments. The top system includes parts for Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) in *p* (piano), Trumpets (Trb.), Trombones (Trbn.), Tubas (Tb.), and Timpani (Timp.) in *secco* style. The bottom system includes parts for Cor Anglais (Cor.) in *mf* (mezzo-forte) and a section marked *(esplosivo)*. The music is in 4/4 time and features a rhythmic motif of eighth notes with rests, characteristic of the 'do' motif mentioned in the text. The score is arranged in three systems, each with multiple staves for different instruments.

Мотивът на репетираното *do* е важен за рамкирането на творбата и се явява като лайтмотив на цялата симфония. Ще го срещнем дори в края на трета част, в кодата ѝ, където той звучи във флейта пиколо. Възловите места, които свързват структурните дялове във всяка част, са белязани от раздробяване на фактурата в линейно водени пластове. Като композитор на XX век, опитвайки се да достигне до своя идеал за „абсолютната

полифония”, Илиев привежда структурните граници до унисон в един или няколко гласа: например преходът между въведението и първа тема е изпълнен от тимпани, преходът между първа и втора тема – от соло саксофон и кларинети. Композиторът използва една и съща формула, а стигне ли се до връзка между структурни дялове, прибъгва до камерно звучене и солови изяви в оркестъра. Кратките построения с характера на теми и тяхното полифонично мелодическо развитие осигуряват явна връзка и рамкират частите; те изострят изявата на новия начин на работа на Илиев с техниката на атоналността.

Втората тема на първа част е контрастна на главната. Характеризира се със спокойно темпо, нови построения в отделните гласове и движение на триоли в кларинетите, което ще се развие в репризата. В нея ще са подчертани основните похвати на цялата част, като накъсаните кратки построения, линейната фактура и призивният мотив от главната тема. В репризата основната възвърната тема е втората, която завършва с акорд на малката нона:

$$e - g - h - d - f \text{ (в разположение } e - d - h - g - c - f)$$

Както е отбелязано в музиканотеоретичната литература, акордите на малката нона и на голямата септима са характерни за атоналните произведения на Втората виенска школа³¹.

Идеята за неповторяемостта на тоновете при мелодическото движение е реализирана, но те не са доведени до серийна конструкция: в името на избягването на тоналността е естествено тоновете да не се повтарят и да обхващат (в случая непълно) хроматичната скала. „Разгънат“ хоризонтално, акордът на голямата септима или на малката нона често определя мелодическия контур.

³¹ **Gieseler**, Walter. Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Tendenzen – Modelle. (Textteil und Notenbeispiele). Edition Moeck Nr.406b. Celle: Moeck Verlag, 1996.

Втора част на симфонията е означена темпово като *Vivace (violento, con slancio)*. В своя анализ Иван Спасов³² очертава дяловете на частта и подчертава драматургичния конфликт в нея. Той определя формата като триделна – АВАВА³³. Проследявайки направения от него анализ и примерите, които е изложил, можем да се съгласим, че частта се състои от два големи дяла и техните прекомпозирани повторения, в които се откриват очертания на експозиция, разработка и реприза. В първия дял на втора част са изложени две теми (Спасов ги нарича *ритмико-мелодични компоненти*), първата от които се изпълнява от флейти, кларинети и фаготи и представлява шестнадесетиново движение в легато. То изключително напомня началото на въведението от първа част, където от кратките секунди, накъсани чрез паузи, се разгръща цялата мелодическа линия. Тук началната тема е по-дълга, но формулата е същата.

Втората тема встъпва без преход. Тя е в стакато в солираци гласове; първото ѝ провеждане е в тромбони, по-нататък в дяла ще я срещнем в обои, кларинети, флейти и други инструменти. Ще чуваме двете теми и заедно – сякаш контрапунктиращи си една на друга.

Гамовидното движение при цифра 31 в кларинети в своеобразната репризата на частта (цифра 42) е отпратка към първата част на симфонията.



Постоянното преплитане на интонации и мотиви, многобройните връзки с предходен материал подчертават формалното и образното единство на цикъла. Тук срещаме и хорала в тромбони от втората тема на първа част (цифра 39). Втора част завършва с агрегатен акорд, съдържащ девет от 12-те тона на хроматичната поредица:

³² Вж. Спасов, Иван. Симфонии на Константин Илиев. София: Софийска филхармония, 1955.

³³ Пак там, с. 20.

e – g – h – c – d – f – a – cis – dis

Трета част е най-лиричната в цялата симфония. Тя е пронизана от вече прозвучали тематични построения. Тук камерната звучност е приведена до солово. Темпото е Adagio и композиторът не се отклонява от него до края. Това е най-кратката част в симфонията, придобила функцията на реприза на равнището на цялата творба. Започва с тема в соло флейта в *ppp*, която завършва – като че ли недоизказано – в двугласа на кларинетите.

Следва полифонично развитие на темата във флейта, обои, английски рог и фаготи, което довежда до внезапно фортисимо (при ц. 53) – единственото tutti в цялата част. При цифра 57 е възродена изцяло основната тема на частта в обои. Това соло на обоя обединява всички спокойни теми в симфонията. То води до заключението на трета част – и на цялата симфония. Отново срещаме изпитания похват на Илиев – да даде директна заемка от първа тема на първа част на солото на флейта пиколо. Придружена по-нататък от туба, тимпани, фаготи и кларинети, флейтата пиколо остава да звучи приглушено до самия край, за да се чуе там отново в нея същата тема. Цикълът завършва с акорд на малката нопа в челеста, арфа, ксилофон и флейти:

f – c – e – fis

Не случайно подчертах, че тази част играе ролята на реприза на цялата симфония. В нея не се въвежда нов материал, няма нови теми-образи, няма нови построения и звучности, тя е обединение на всичко, чуто дотук, и извежда цялостната музикална архитектура. Появата на първата тема на първа част в самия край (последните 8 такта) създава слуховото впечатление за въпрос, който в протичането на цикъла е погледнат през различни призми, но в края е оставен неразрешен.

В заключение ще обобщя, че Втората симфония на Константин Илиев е основоположна за атоналния начин на работа на композитора. Далеч от нормативната естетика на фолклорния национализъм, творбата е подлагана на остра критика в своята съвременност³⁴. Останала заровена в архивите на нашата музикална история до издаването ѝ през 2011 г., Втора симфония на Константи Илиев е показателна за стремежа на българския авангард към еманципация от санкциониращата идеология, за отстояване на свободния творчески избор и личностна неприкосновеност.

³⁴ Вж. по този въпрос: **Петрова**, Ангелина. Шрихи от идеологическата цензура в областта на музикалното творчество в България (1945-1959). Мрежата от музикални институции. – В: Алманах НМА, 2017. София: „Хайни“, 2018, с. 37.