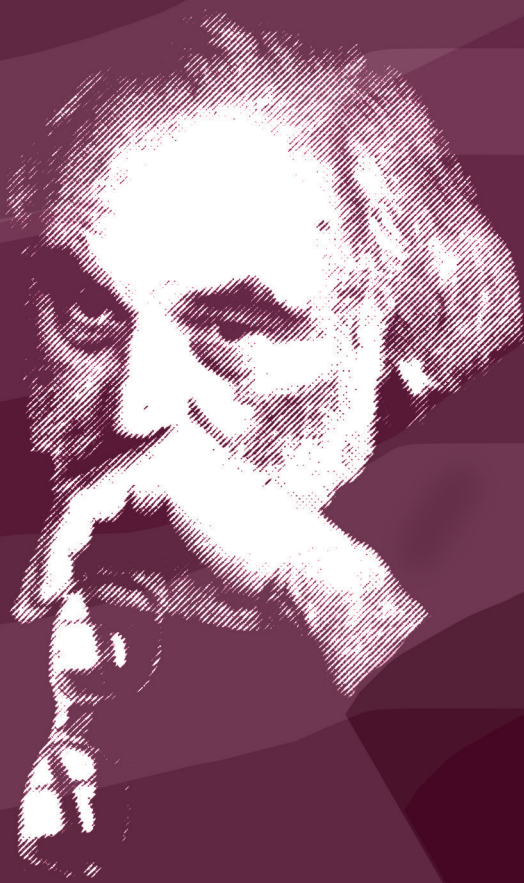


Алия Хансе

**ТЕОРЕТИКО-АНАЛИТИЧНИ
АСПЕКТИ НА ЕДИНСТВОТО
МЕЖДУ ПОЕЗИЯ И МУЗИКА
В СОЛОВИТЕ ХУДОЖЕСТВЕНИ
ПЕСНИ НА ИВАН СПАСОВ**



Академична
библиотека



АКАДЕМИЯ
ЗА МУЗИКАЛНО,
ТАНЦОВО И
ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО
„ПРОФ. АСЕН ДИАМАНДИЕВ“
ПЛОВДИВ



Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство

„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Теоретико-аналитични аспекти на единството между

поезия и музика в соловите художествени песни на

Иван Спасов

2022 година

**Теоретико-аналитични аспекти на единството между поезия и
музика в соловите художествени песни на Иван Спасов**

© Алиа Сахл Хансе, автор

Научен ръководител

Доц. д-р Пламен Първанов

Рецензии и становища

Проф. д-р Борислав Ясенов

Проф. д.н. Явор Конов

Проф. д-р Милена Шушулова-Павлова

Проф. д-р Деян Павлов

Доц. д-р Рада Славинска

© Доц. д-р Александър Гьошев, художник на корицата

Настоящата книга е издадена на базата на защитен дисертационен труд за присъждане на образователна и научна степен „доктор“ с финансовата подкрепа по проект „Академични издания 2022“ на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев” – Пловдив.

АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 2022

ISBN 978-619-7682-12-0 (print)

ISBN 978-619-7682-13-17 (online)

Печат: M&BM Ltd.

Съдържание

Увод.....	6
Първа глава. Обзор на литературата	8
1.1. Някои важни процеси и явления в контекста на световната музикална култура от XX век	8
1.2. Българската музикална култура и композиторите от XX век	16
1.3. Композиторият Иван Спасов в аспекта на музикалната култура на XX век	22
1.4. Литературен обзор в контекста на вокалната и вокално-инструментална музика в творчеството на Иван Спасов	29
1.4.1. Вокално-инструментално творчество	30
1.4.2. Акапелно духовно творчество	33
1.4.3. Хорово творчество	34
1.4.4. Солови художествени песни	37
Заклучение	39
Изводи	40
Втора глава. Портрет на твореца	42
2.1. Основни житейски позиции и творчески възгледи	43
2.2. Периодизация на творчеството.....	54
Заклучение и изводи	59
Трета глава. Анализи на поетичния материал в соловите художествени песни на Иван Спасов	62
Заклучение	102
Изводи	103
Четвърта глава. Музикален анализ на песните за глас и акомпанимент в творчеството на Иван Спасов	105
4.1. Солови художествени песни – обзор.....	105

4.2. Анализи на музикалния строеж	110
4.2.1. Ранни солови художествени песни на Иван Спасов	110
4.2.2. Развитието на жанра през 60-те години	120
4.2.3. Соловите песни от 70-те години	144
4.2.4. Особенности в строежа и тематиката на творбите от 80-те и 90-те години	159
Обобщение и изводи	179
Заключение	188
Библиография	190
Приложения	197
Интервю с проф. Василка Спасова	197
Интервю с проф. Роксана Богданова	201
Интервю с доц. д-р Зорница Петрова	206

Увод

Вокалните жанрове в творчеството на Иван Спасов представляват мащабен жанров клон. Камерно-вокалните творби на композитора заемат немалко по обем и значимо по художествена стойност място в цялостното му творчество. Съществуват множество статии и доклади в сферата на българското музиковедие, посветени на творчеството му. От друга страна българското музиковедие не изчерпва темата за вокалните произведения на композитора в теоретико-аналитичен план. В частност соловите художествени песни на композитора за пръв път се превръщат в обект на по-мащабно научно-изследователско проучване. Необходимостта от представяне на камерния вокален жанр се обуславя до известна степен от личния афинитет на композитора към него, чрез който може да се проникне в индивидуалните възгледи, разбирания и светоусещане на твореца. Композиторът споделя този факт нерядко в своите публицистични изяви и книги.

Изучаването на личността на Иван Спасов дава широка перспектива за развитие на абстрактното мислене и проява на аналитични умения в научното писане. Благодарение на достиженията и белезите на творческия индивидуализъм с ярка изразителност и богата вътрешна смислово-съдържателна драматургия, проявени в един от най-кратките по форма и изпълнителски състав вокални жанрове – художествената песен, се разкрива душевността на твореца.

Първа глава представлява обзор на литературата, представящ най-общо изследванията във връзка с музикалната култура на XX век в световен мащаб, развитието на българската музикална култура през XX век и творчеството на Иван Спасов като част от нея. Фактологично са представени някои важни явления и предпоставки от началото на XX век, които оказват определено влияние върху резултатите от творческия акт при Иван Спасов. Проследен е изследователският интерес в публикации, мнения, отзиви и критики за вокалното и вокално-инструменталното творчество на Спасов.

Втора глава от изследването фокусира вниманието изцяло към Иван Спасов като творец. Текстът е изграден въз основа личната

публицистика на Иван Спасов. Направен е опит за периодизация, която е необходима при проследяване развитието на изследвания жанров клон.

Трета глава представлява опит за анализиране посланията от поетичните текстове, съобразен със стила на отделните поети с цел да се предложи определена насока при първия прочит на творбите. Въздействието, което композиторият претворява, пречупено през личните си възприятия и естетически ценности. Чрез проследяването идейно-емоционалните предпоставки, които свързват композитория с отделните поети, са аргументирани изборите, които прави Иван Спасов за своите вокални лирики. Предпоставките за отделяне на поетичния текст от вокалните лирики на композитория в отделна глава от изследването са следните:

- поетичните словесни текстове като първоизточници на вокални творби;
- фактът, че творбите на литературния жанр съществуват и самостоятелно;
- идейно-емоционалната сфера на дадено словесно произведение влияе на характера на музикалната творба;
- при разчитането ролята на изразните средства и интерпретацията на вокалните лирики се изхожда на първо място от словесния текст.

Четвърта глава съдържа музикални анализи като разглежда триединството между текст, вокал и акомпанимент. Систематизирани и теоретично интерпретирани са всички песни от разглеждания жанр в хронологичен ред. Вследствие на направените словесни и музикални анализи, са изведени изводи и заключения, които са класифицирани съобразно идейно-естетическите принципи и подходи на композитория.

В резултат на направените анализи, базирани на триединството между текст, вокал и акомпанимент, са систематизирани и теоретично интерпретирани всички песни от разглеждания жанр в хронологичен ред.

Първа глава

Обзор на литературата

1.1. Някои важни процеси и явления в контекста на световната музикална култура от XX век

В началото на XX век музикалната култура започва нов път на развитие. Музикалните тенденции в Европа се разширяват и обновяват отвъд границите на установените дотогава традиции. Засилва се ролята на индивидуализма и интелектуализма в аспекта на новото светоусещане на композиторите. През първите десетилетия на века се наблюдават редица процеси, които довеждат до формиране културата на западноевропейския авангард¹. Епохата е свързана с двете световни войни, динамични събития в обществения живот, желанието за промяна и развитие, които довеждат до разрушаване на установените норми и търсенето на свободата и субективното отразяване на действителността. Изкуството пресъздава образа на вътрешния, отделен свят на личността.

От една страна музикалното изкуство черпи своето вдъхновение от практиките на осемнадесети век. Терминът „неокласицизъм“ и неговата естетика се тълкуват като реакция срещу твърде емоционалната същност на късния романтизъм. За водещи имена в направлението на неокласицизма се считат композиторите Стравински, Прокофиев и Хиндемит. Светлана Нейчева убедително излага „истината“ за подходите на неокласиците със следния аргумент: *„Направлението нов класицизъм се е домогвало до някаква (естетическа технологична) истина за миналото си: колкото резултатът е по-позитивен (Хиндемит или Прокофиев), толкова „истината“ в някаква степен е неизбежно реставрация на жанра-модел.“*² Въпросът за неокласицизма при Стравински обаче е парадоксален: *„обективизмът се определя като онова, от което той [Стравински] е ужасен и показването на този ужас представлява цялото му съдържание като суетно частно*

¹ Думата авангард в превод от френски език – avant-garde – водещ, изпреварващ времето си. Авангардизмът обхваща периода около 1910–2000 г. Най-ранната проява на това течение в модерното изкуство на миналия век се свързва с появата на фовизма в изобразителното изкуство на Франция през 1905 г.

² Нейчева, С. Постмодерната музикална композиция. София: 2013, с. 100.

занимание на естетическия субект, като трик на изолирания индивид, който се представя за обективен дух“³. При Стравински обективизмът се изразява в неутрализацията на субекта и свободното използване средствата на установени в историческото минало модели на композиране. Неокласичният период на Стравински със своята стратегия за „моделиране“, както я определя Светлана Нейчева, го отличава „от други композитори с принос към направлението от първата половина на XX век.“⁴

От друга страна експресионистичната музика възприема принципа на изразността от традиционната романтична музика. Преходът към неокласицизма при Стравински съвпада по време с появилия се като протест срещу съществуващите обществени норми, изразяващ субективната реалност, експресионизъм при Шьонберг. По отношение на композиционните похвати промяната започва още в началото на века чрез отказа от тонални принципи. В своето проучване за музиката на XX век Анда Палиева тълкува експресионизма „като естествено преливане на романтичния тип светоусещане в болезнената експресия, отразяваща социо-културната атмосфера в европейската действителност в началото на XX век.“⁵ При експресионистичното движение музикалният език се обновява чрез еманципация на дисонанса, отказа от тонален център и хармонична функционалност и се стига до създаването на додекафонната техника. Заедно с двама свои ученици и последователи – Албан Берг и Антон Веберн, Шьонберг инициира създаването на т. нар. Втора виенска школа. „Върху здравата база на традицията, главно романтична, но обновена със завоеванията на импресионизма, експресионизма или неокласицизма, се разкриват общозначимите конфликти на действителността; личната драма се извисява понякога до равнището на драма на народа; патетиката като субективно претворяване на драматизма се съчетава с народно-национални елементи, с жанрови обобщения.“⁶ Появата на свободната атоналност представлява своеобразен преход между тоналността и по-

³ Адорно, Т. Философия на новата музика. София: 1990, с. 321.

⁴ Нейчева, С. Постмодерната музикална композиция. София: 2013, с. 103.

⁵ Палиева, А. Развитие на идеи на романтизма в музиката на XX век. София: 2000. Увод.

⁶ Друскин, М. Относно периодизацията в историята на западноевропейската музика на XX век. (превод: К. Беливанова)//История на музиката на XX век. София: 1986, с. 37.

късно утвърдилата се строга додекафония. Заедно с това се оформят още направленията неомодалност и неотоналност. За съжаление свободната атоналност се нуждае от „ограничения“. На първо място се търси смисълът или с други думи логиката при организацията на музикалния материал. Неизбежно започват да се оформят принципи и техники, които да организират музикалния материал в посоката развитие идеите на свободната атоналност. Необходимостта се поражда от липсата на тематизъм, функционалност, репризност и пр., които до тогава улесняват създаването на мащабни и внушителни музикални форми. Търсят се нови качества на изразните средства и тяхното взаимодействие. В резултат се създават кратки по обем творби с господстващо значение на дисонанса, независимостта на тоновете и акордите един спрямо друг. Додекафонията представлява антипод на динамиката на музикалната структура. Системата на творене чрез додекафонната техника превръща музиката в статика. Най-признатият труд, на базата на който се правят множество изследвания на новата музика е „Философия на новата музика“ на немския философ, социолог и музиколог Теодор Адорно от 1949 г., който дефинира додекафонната техника като *„система от контрасти, като интеграция на необвързаното“*⁷, а не като композиционна техника. Според него тя (додекафонната техника) *„оковава музиката, като я освобождава“*⁸.

Периодът между двете световни войни е наситен с различни тенденции в музикалната култура, които се преплитат. Заражда се необходимост от преосмисляне и развитие на националните традиции в световен мащаб. Но всеобщата нагласа далеч не води до еднопосочност на процесите в музикалната култура. По-точно е назоваването им като синхронно многообразие. Друг важен факт, който излага музикологът Светлана Нейчева в изследването си за новата музика, гласи: *„Направленията в модерната музика по онова време [1920-те години] са съжителствали без особена грижа за естетически мостове помежду им.“*⁹ Но музикознанието търси и изследва *„естетическия мост“* или някаква форма на единство между появилите се крайно противоположни тенденции *„експресионизъм-неокласицизъм“*. В по-

⁷ Адорно, Т. Философия на новата музика. София: 1990, с. 103.

⁸ Пак там, с. 127.

⁹ Нейчева, С. Постмодерната музикална композиция. София: 2013, с. 97.

широк смисъл този контраст може да се представи чрез философските направления „субективизъм-обективизъм“. При изследванията на музиката на XX век, които се появяват през 50-те години на века, се утвърждава понятието „нова музика“. В своя труд за музиката на XX век Иван Хлеббаров отбелязва още, че „новата музика“ се върти около „антитезата „Шьонберг-Стравински“¹⁰. Теодор Адорно пръв разкрива „вътрешното единство на противоположностите в музиката на XX век“¹¹. Основен обект на изследването са композиторите Арнолд Шьонберг и Игор Стравински, които в общата насока на творчеството, както е известно, значително се различават. Но и самият Стравински в интервю, проведено от музикалния критик Робърт Крафт, пояснява следното: „Музиката на Шьонберг, Берг и Веберн през двадесетте години се смяташе за крайно неправоверна за онова време, но тези композитори, както и аз, са използвали музикалната форма „исторически“. Но аз правех това открито, а те внимателно се прикриваха.“¹² Новите композиционни техники и методи нарушават традиционните за миналото ограничения, но в същото време създават нови, „като че ли свободата не може да се понесе дори и само естетически и скришом трябва да се замени с ново подчинение.“¹³ Тези явления оказват силно влияние върху по-нататъшното развитие на музиката на XX век.

Принципите на дванадесеттоновата серийна техника се разширяват като се прилагат на серийна обработка всички музикални изразни средства. Тази идея е въведена за пръв път от композитора Оливие Месиен (1908–1992), смятан за „баща на авангарда“. Месиен като един от най-ярките представители на музикалния авангард, от своя страна е вдъхновен от своята предана религиозна вяра и от самата природа. Според него цялостното придържане към ограниченията на пълния сериализъм лишава от емоционалното възприятие на живота. „Всяко докосване до музиката на Оливие Месиен е едно преживяване. Едно вълнуващо преживяване от докосването до музиката на един

¹⁰ Хлеббаров, И. Музиката на XX век. Том първи: началото на 1890-те края на 1910-те години. София: 2005, с. 43

¹¹ Пак там, с. 41.

¹² Стравински, И. Из „Диалози“. (превод: Св. Пиперов)/История на музиката на XX век. София: 1986, с. 371.

¹³ Адорно, Т. Философия на новата музика. София: 1990, с. 129.

гений. (...) В наши дни, в края на XX век, започнахме да говорим за класици от втората половина на века, като под това разбирахме (...) автори като Пиер Булез, Щокхаузен, Ноно, Лютославски и немалко други. Но в музиката на нашия век има един автор, който като че ли стои встрани (...) – един самотен композитор. И той е именно Оливие Месиен...“¹⁴

През 1946 г. в Дармщат се създава лятно училище за нова музика, което се характеризира с интензивни търсения по посока развитие идеите, въведени от композиторите от Втората виенска школа. Училището бързо развива репутацията си като международен център на музикалния авангард. Целта е да се проучат новите техники на композиране, експериментиране и утвърждаване на тоталния сериализъм. В курсовете на училището участват личности като Теодор Адорно, Оливие Месиен, Едгар Варез, Ернст Кршженек и др. През средата на 50-те години в Дармщадската школа преподават Пиер Булез, Карлхайнц Щокхаузен и Луиджи Ноно, чието творчество, вдъхновено от техния учител Месиен, довежда сериализма до приложението му върху всички елементи на музикалната композиция (ритъм, метрум, динамика, артикулация и т.н.). Така се създава изключително сложна и организирана система на творене, която оспорва основата на наследената западна музикална традиция. В основата на творческия акт стои изграждането на формата в условията на атоналността, липсата на тематизъм, функционалност и репризност. Вследствие на това въздействието на крайния продукт върху слушателите по начина, който е възприет за естествен до този момент, значително се променя. Самите композитори започват да възприемат музиката и нейното влияние по нов начин.

Друго важно явление за авангардната музикална сцена от 50-те години представлява въвеждането на електрониката. Появата на касетофона през 40-те години допринася за създаване на музикални произведения само по електронен път, чрез манипулиране на записани звуци и тяхното комбиниране. Първите експерименти на електронна музика са направени от композитора Щокхаузен. През 1977 г. се

¹⁴ Спасов, И. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 253–254.

открива и първата институция¹⁵ за изследване, създаване и популяризиране на електронната музика в Париж, която до ден днешен продължава да бъде международен център на музикалната технология. Произведенията на електронната музика използват звуци от природата, обкръжаващите ни звуци и дори шумове, които максимално представят „реалността“. Негативният оттенък на получените резултати се изразява в лишаването на слушателите от прекия контакт с изпълнителя.

Далеч от нововъведенията на западната музика в Америка се въвеждат съвсем нови методи на композиция с различни методи и философия. За ключова фигура в музикалния авангард се счита Джон Кейдж¹⁶ (ученик на Шьонберг). Музиката му е вдъхновена предимно от източните философии за живот и духовност. В композициите си използва звуци, записани от природата, елементи на случайността (т. нар. алеаторика), вдъхновена от източната философия I Ching¹⁷, както и електрониката. Започват да се използват различни видове звуци, дори „шумове“, както и тишината, смятайки се за музика с цел да обогати човешкото познание и емоция¹⁸. Като реакция срещу експериментите, сложните системи на творене и изместването на качествата на звука при авангардната музика, през 60-те години се появява минималистичното движение в творчеството на композиторите Джон Кейдж, Тери Райли, Стив Райх, Филип Глас и др. Минимализмът представлява важно явление за авангардната музика, при което малки количества музикален материал се подлагат на множество процеси. Но тоталният сериализъм на П. Булез, електроакустичната музика на П. Анри, алеаториката на

¹⁵ Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musique (IRCAM) – от френски: институт за изследване и координация по акустика/музика. (бел. авт.)

¹⁶ Джон Кейдж е една от значимите фигури в живота на Иван Спасов, с когото той се запознава при едно от пътуванията си до САЩ през 1982 г. ВЖ: Спасов, И. Животът ми – опит за реконструкция на една разпиляна мозайка. Пловдив: 1993, с. 36. (бел. авт.)

¹⁷ Известен като „Книга на промените“, разкриваща философията и мъдростта на древните китайски философи за реалността, приемането на промяната и взимане на решения чрез хвърляне на монети – елемент, използван от Джон Кейдж в „Музика на промените“ от 1951 г., за която композиторият е избирал нотите на случаен принцип чрез хвърляне на монети.//Вж. McClery D. Classical music of the 20th century. Naxos books: 2008, p. 105.

¹⁸ Произведението му „4’33“ от 1952 г. може да се „изпълни“ на всякакъв инструмент, тъй като не се изсвирва нито един тон, а в рамките на тази 4’33 минутна тишина публиката е провокирана от композитора да се вслуша в звуците на заобикалящия го свят. Друго произведение на същия композитор от 1962 г., озаглавено „0’00“ представлява рязане на зеленчуци от изпълнителя на сцената, изстискване на сока им с електрически миксер и изпиване на резултата пред микрофон. (бел. авт.)

Дж. Кейдж са всъщност продължения на водещи процеси, положили начало десетилетия по-рано и останали скрити или с тенденциозна присъда у нас.

Композиторите, които представят определено авангардно течение, се различават помежду си по отношение на резултатите, които постигат, изразявайки различията във възприеманата реалност. А онова, което ги обединява, освен освобождаването от „оковите“, за да има развитие музикалната култура, е всеобщата насока към бъдещето, а не към възстановяване на миналото. Фактът, че много композитори използват и разширяват принципите на додекафонията, утвърдила се през века като резултат от необходимост за развитие на завоеванията на атоналната музика, довежда до това заключение. Творчеството на композитори, приели естетиката на авангарда, се характеризира с еkleктичният подход към процесите. Явления като сериализъм, алеаторика, сонорика, електронна музика и др. в музикалната култура се тълкуват като втора авангардна вълна. *„Авангардът цени селективното отношение към миналото“*¹⁹. Това се дължи на индивидуализма и свободата на композиторите да черпят вдъхновение и влияние от различни стандарти на миналото, които да трансформират чрез собствени композиционни техники и модели. В резултат се постига свободата в рамките на собствените правила, които композиторът си поставя. Тенденцията към наситени и изразителни форми представлява важен и продължителен процес в музикалната култура на XX век. Вследствие на повишената роля на хоризонтала, след като се разрушават законите на функционалната хармония, стремежът се насочва към достигане на съвършена форма. Засилва се значението на мелодията и полифонията, а вертикалът представлява резултат от развитието на хоризонтала. Творенето по законите на додекафонията – неповтаряемостта на 12-те тона (серия) от звукореда, отчуждава музиката от нейните фолклорни корени. Атоналната додекафонична музика се смята за причина за заличаване на националистичния белег в творчеството на композиторите, свързан основно с фолклора и неговата ладо-тонална природа. Тази „рамка“, поставена от обществото, довежда до неподчинението на композиторите, които чрез своята лична

¹⁹ Нейчева, С. Постмодерната музикална композиция. София: 2013, с. 160.

интерпретация на явленията от действителността с нови методи и техники на композиране, успяват не по-малко да изразят и защитят националната си принадлежност. Може да се твърди, че 50-те години са пресечна точка на почти всички важни авангардни тенденции в музиката на XX век.

След края на Втората световна война в Европа започват да се въвеждат нови начини за работа с музикалния материал, които отчуждават връзката на музиката с масовата култура. Наташа Япова в своите лекции за композиторите от Втората виенска школа пояснява, *„че съгъстените процеси в музиката, променящи нейния звуков строй, не могат повече да бъдат следени от публичния слух. След като през XIX век тя напуска сферата на приложността и функционалността, през XX вече съвсем се отклонява от това да бъде „в услуга“ на обществото. Между нея и наследените публични очаквания е настъпил разрыв.“*²⁰ Ясно личи, че музиката на XX век следва пътя на субективизма. Наред с „академизирането“ на западноевропейския авангард през втората половина на века се утвърждава селективният подход и при естетическите оценки към процесите. Критерият за тях според руския музиковед Михаил Друскин представлява *„оценката на съдържанието – важно е не как, а какво и в името на какво се изразява.“*²¹ Следователно творчеството на модерните композитори често получава негативна критика. „Новата музика“ получава реакция за асоциална (или по-меко казано елитарна), индивидуалистична и упадъчна. Пример за това е поставянето на етикета „формалист“ на модерните композитори от защитниците на идеята, че изкуството трябва да изпълнява обществена функция, подчинена на социалните реалности. А дали тази функция е изпълнена, се определя именно от съдържанието на музикалната композиция. Извеждането на преден план формата или това „как“, а не „какво“ изразява творбата и субективизирането ѝ се тълкува като антипод на действителността. Така новите музикални творби се считат за несъдържателни и нефункционални.

²⁰ Япова, Н. Втората виенска школа. Шьонберг. Веберн. Берг. Лекции. София: 2011, с. 8.

²¹ Друскин, М. Относно периодизацията в историята на западноевропейската музика на XX век. (превод: К. Беливанова)//История на музиката на XX век. София: 1986, с. 41.

1.2. Българската музикална култура и композиторите от XX век

Годишите между двете световни войни представляват кръстопът както на световната музикална култура, така и на българската като част от нея. До Освобождението фолклорът се приема като начин на живот и съществува в бита и традициите на народа. Водеща роля има необходимостта на нацията от собствена културна идентичност. Това поражда идеята за професионално музикално творчество, в което да се реализират общозначими социални идеи. Българските композитори от Първо поколение използват фолклора като база за творчеството си. Обновяването на възприятието на фолклора започва чрез превръщането му в продукт на изкуството като най-яркия носител на белезите на националното. Тук бихме могли да посочим следния цитат, който принадлежи на композитора и фолклорист акад. Николай Кауфман: *„Фолклористът вкуса си не бива да гледа. Той трябва да се съобразява с вкуса на хората, които са дали информацията и които са живели с тази музика...“*²²

Формира се национална школа от Второ поколение композитори, които без да рушат традициите на основоположниците, успяват да внесат нов модел на музикалното възприемане. Постепенно разширяват принципите на установените традиции като заимстват от световните достижения. Голяма част от тях получават музикалното си образование в западноевропейски държави. Създават се български творби на ново равнище, придържащи се към европейските класически норми, вплетени с българската фолклорна мелодика. Това дава основание да считаме, че Второто поколение композитори „подготвят почвата“ за новите творчески завоевания на следващото поколение. Ярък пример е творчеството на Панчо Владигеров, който се счита за първия *„европейски български композитор“*²³. Той разширява и обогатява българската музикална традиция, без да противопоставя идеята за национализма с европейския музикален стил. *„Панчо Владигеров,*

²² http://classic-ahf.blogspot.com/p/blog-page_2238.html Последно влизане: 10.03.2020 г.

²³ Бояджиева-Луизова, М. Аспекти на модерната българска културна идентичност.//Българско музикознание, 2003, бр. 4, с. 220.

Димитър Ненов, Любомир Пипков и всички онези, които определяме като Второ поколение български композитори, преди всичко стремително разшириха историческите традиции, върху които израстват. Доскоро беше усилено насаждано мнението, че те се опират само върху националния ни фолкор. Но той беше опора и за техните предшественици, а резултатите при тях се оказаха много по-ограничени. Защото пътят към световната съвременност е път и през световните традиции.“²⁴ Така Второто поколение български композитори въвеждат новите идеи в музикалната култура на България след Втората световна война. От тогава до наши дни са намерени отговори на стотици възникнали въпроси. Историческата и културна обусловеност на състоянието на музикалната култура на XX век се открива в продължителните и задълбочени научно-изследователски трудове на Иван Хлебаров за музиката на XX век. Той е категоричен в мнението си, че „в никакъв случай не бива да се противопоставят музикално-културните постижения от миналото и съвременността.“²⁵ За появата на българския музикален авангард Хлебаров отбелязва: „неговото начало в българската музика сега уверено можем да отнесем към втората половина на 40-те години, но тогава едва ли някой си е давал сметка за радикалността на настъпващия прелом. Зад грохота на събитията, когато рухваше фашизмът и светът се разделяше на две, през драматизма на героичната революционна идея“²⁶ до индивидуализма и „лиричната тенденция“ при композиторите в годините след войната.

Важно е да се спомене историческата предпоставка, която поражда необходимост у композиторите да преодолеят инерцията в нормите на социалистическото общество. Във време на „драматични сблъсъци, породени от войната и революционните преобразувания след 9 септември 1944, новите идеи, претворявани в живота, настойчиво изискваха нови художествени форми, нов начин на художествено мислене, нов идеал. Това беше и периодът, когато в световен мащаб

²⁴ Хлебаров, И. Най-новата българска музикална култура – митове и реалност 1944–1989. София: 1997, с. 85.

²⁵ Пак там, с. 40.

²⁶ Хлебаров, И. Между двете столетия (сборник статии). София: 2002, с. 17.

ставаха смени на стилистически направления, време на бурно развитие на музикалноизразните средства, създаване на нови технологии.“²⁷ Условието на предварително поставени изисквания от социалистическия реализъм за стила и функцията на музикалното изкуство ограничават композиторите от творческата им свобода и създават предпоставки за възникването на българския авангард. Като реакция срещу тези процеси композиторите естествено търсят нови подходи, нов език. Аналогично на противопоставените направления „субективизъм-обективизъм“ в западно-европейската и световна музикална култура от началото на века, се появява и конфликтът „индивидуализъм-колективизъм“ в българската музикална култура. При представителите на следващото – Трето поколение композитори, започва да се формира „нов български музикален авангард, още преди полския и съветския, заедно със западноевропейския.“²⁸ Те започват да внасят нови творчески решения в българската музика, като вече не използват фолклора като база за своето творчество и започват да развиват по-съвременна композиционна техника. Индивидуалистичният подход, породен от новото светоусещане на композиторите, отчуждава тяхната музика от широката публика, тъй като не обслужва нейните нужди. Формира се още едно разделение „творец-народ“, а обществеността се наклъсва на „елитарна“ и „масова“. Новата музика се разглежда като „пълна антитеза на цялото дотогавашно развитие на музиката“.²⁹ Това придава крайно негативен оттенък на процесите в българската музикална култура от средата на века. Наред с Константин Илиев, Лазар Николов, Васил Казанджиев и други композитори от Третото поколение, името на Иван Спасов се свързва с водещите имена в движението, довело музикалния авангардизъм на българската сцена. Преди да разгледаме някои основни белези на появилия се български авангард, нека да посочим още едно значимо твърдение, представено от Спасов в основание на търсенето на нови творчески завоевания: „Някой беше казал, че е по-добре да се мрази изкуството, отколкото да се обича рационално. Омразата поне

²⁷ Спасов, И. Небесносино утре, пладне и път след пладне. София, 1989, с. 49.

²⁸ Хлебаров, И. Между двете столетия (сборник статии). София: 2002, с. 11.

²⁹ Христов, А. В плен на безстилието.//Отечествен глас, 1967, №6987.

е чувство, страст, а рационалната обич сама е мъртва и едновременно убива своя обект.“³⁰

Обновяването на музикалния език, излизайки извън рамките на тоналното мислене, е интуитивно проявен творчески импулс. Авангардизмът е насочен към новаторство по отношение на функцията на изкуството, на неговата същност и средствата за постигането му. Основната идея на авангардистите е търсенето на нови изразни средства, форми и композиционни техники, чрез които да изразят собствените си виждания, отричайки утвърдените класически норми. Не става въпрос за пълна освободеност от всякакви закони на музикалния език, а напротив – за иновации в подхода към музикалните елементи, създаване на нови принципи за постигане на максимално съвършенство. И дори чрез пренебрегването им в определени моменти, да се запази стилът и внушението на музикалната творба. Както според много други автори, за Иван Спасов в изкуството е валидно правилото за *„преодоляване на ограниченията чрез опиране на самите тях!“*³¹

В България в началото на XX век основният въпрос, поставен пред композиторите, представлява критерият за национално музикално изкуство. Въпросът за националната идентичност на музикалната култура е твърде дискутирана тема. Традицията, свързана с общността, бива отхвърлена от модерността. Заедно с това европейската музикална култура се приема за чужда. Това създава определени неясноти по отношение определянето на идентичността на творците при неподчинение на общоприетите културни цели. Но неподражанието на българските композитори на западноевропейския модел ще потвърдят както самите композитори, така и много изследователи на тяхното творчество: *„Очевидно е, че „новата“ музика от 60-те години в България не копира европейския модел, тя е в уникалната ситуация на страна с господстващи политически идеологии. Тя по-скоро е симптом на подготвена промяна. (...) Безусловно обаче тя представлява част от*

³⁰ Спасов, И. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 122.

³¹ Спасов, И. Небесносиньо утро, пладне и път след пладне. София: 1989, с. 20

европейската еволюция на музикалния език.“³² Още едно доказателство за интуитивно проявения индивидуален подход на българските авангардисти, *„изминали самостоятелно пътя към своя 12-тонов композиционен метод“* според Наташа Япова представлява *„позоваването върху историческия смисъл на музикалните форми...“*³³ Според Светлана Нейчева *„паралели с европейската музика“* могат да се търсят още от *„периода на експерименти с тоналността в Европа (1905-1935)“*³⁴, което отново потвърждава „подготвената почва“ за естествения ход на новостите. Може да се обобщи, че европейската музикална култура не е била чужда на българските композитори, но използването на традицията, вплетена с обновените композиционни средства не е подражателно явление. Онова, което свързва новото поколение композитори представлява индивидуалният подход към абсурда, свободата да превърнат естествени звукови среди в музикална творба, както и особеността им афинитет към познанието, духовността, природата и отделния човек. Те променят начина, по който възприемат и използват фолклора в творческия акт. Авангардните композитори престават да защитават националния стил в своите музикални творби по традиционния начин. Например *„...в България Константин Илиев и Лазар Николов с една гениална прозорливост избраха единствено правилния за момента път – пътя на развиване и разработване на системата на Шьонберг, а след това и на Веберн.“*³⁵ Но въпреки че Лазар Николов например „загърбва“ фолклора, музиката му е национална: *„...българският композиран фолклор сигурно е станал в нечи произведения „невидим“. Но той не изчезна, дори в композициите на Лазар Николов“*³⁶. Оказва се, че за времето си тази истина е останала „невидима“ за обществеността. При Иван Спасов например, темата за

³² Божикова, М. Българската музика (чрез стила на Васил Казанджиев) в разреза на „осовото време“ в музикалния XX век.//По стъпките на един нов музикален изказ. София: 2004, с. 29.

³³ Япова, Н. Българският авангард – реално явление, метафорично понятие.//Академични пролетни четения 2014 Посветени на българския музикален авангард. София: 2014, с. 23.

³⁴ Нейчева, С. Лазар Николов, авангардът и българската традиция.//Академични пролетни четения 2014 Посветени на българския музикален авангард. София: 2014, с. 37–38.

³⁵ Спасов, И. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 135.

³⁶ Нейчева, С. Лазар Николов, авангардът и българската традиция.//Академични пролетни четения посветени на българския музикален авангард. София: 2014, с. 46.

свободата, която един творец е необходимо да притежава, се открива във всички текстове на автора. В интервю на Георги Маринов с композитора Иван Спасов, той казва следното: *„Не разбирам защо понятията творец и общественник винаги се противопоставят. Творчеството е най-ярката и възвишена проява на обществена дейност. (...) Националното е заложено в кръвта ни, в гените ни. (...) Не знам дали съществува творец с такава мощ, че да се противопостави на кръвта си.“*³⁷ От друга страна в творчеството на Иван Спасов използването на архаичните пластове на фолклора е естествен процес – средство за индивидуално творчество с обновени композиционни похвати и техники. *„Същевременно смятам, че и такива мои творби като „Канти ламентози“, „Песни на мъртвите“ или „Изкуството на серията“ са не по-малко български, макар в тях ухото да не долавя преки инспирации от нашия музикален фолклор. В стремежа, в задължението си (и свободата!) да създава национална музика, творецът решава кога, дали и доколко да се обръща към фолклора.“*³⁸

Българският авангард се посреща и протича в условия на осезаемо тенденциозно отрицание. Творчеството на авангардистите, в частност на Иван Спасов, в продължение на години получава сериозна критика при прегледите на СБК. *„Идеята е, че авторите трябва да бъдат спрени...“*³⁹ Изкуството на авангардистите се приема за елитарно и неразбираемо за широката публика, а според критиката – дори и за „подбраната“. В хронологичен ред проф. Хлеббаров извежда *„пет вълни на репресии против българската музикална култура“* – *„борба с модерноманията“* (1937 г.), *„борба с формализма“* (1948 г.), *„разобличаване на ревизионизма“* (1958 г.), *„критика на авангардизма“* (1968 г.) и *„разобличаване на монополизма“*⁴⁰ (1988 г.). Разбира се, всяка

³⁷ Маринов, Г. Интервю: Мисля си все пак – по-добре е да бъдеш. Въпреки всичко.// Иван Спасов – Творческата дейност на композитора. В: Тракия, бр. XXXII (2), 1992, с. 46, 50.

³⁸ Спасов, И. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 171.

³⁹ Петрова, А. Памет и заборава – авангардно и модерното в контекста на посткомунизма.// Академични пролетни четения 2014 Посветени на българския музикален авангард. София: 2014, с. 92.

⁴⁰ Хлеббаров, И. Най-новата българска музикална култура – митове и реалност 1944–1989. София: 1997, с. 59.

нова епоха – недвусмислен аналог на промяна, в дадено изкуство се нуждае от време, за да се утвърди, осмисли и приеме. Днес всички тези факти губят агресивността си, авангардизмът не се тълкува като противоположност на реализма, а придобива стойност. Въпреки негативните критики към творчеството на българските авангардисти, творчеството им, за щастие, не се отклонява от своя път на развитие. Чрез интуитивно проявление стремеж към свободата в изразяване на личните виждания на българските композитори, музиката им достига своето развитие и представя българската култура като такава в Европа и в цял свят. Не се влияе от изискванията на националната идеология, нито от традициите на западноевропейската култура. Един творец, верен на своите принципи и творчески идеи, превръщайки ги в продукт на изкуството, не престава да бъде част от своята нация.

1.3. Композиторът Иван Спасов в аспекта на музикалната култура на XX век

Иван Спасов е съвременен композитор, представител на т. нар. Трето поколение български композитори, сред които са имената на Александър Райчев, Васил Казанджиев, Димитър Тъпков, Здравко Манолов, Константин Илиев, Красимир Кюркчийски, Лазар Николов, Симеон Пиронков, Тодор Попов и др. Творчеството на Иван Спасов се изследва от 60-те години на миналия век до днес. Понастоящем съществуват редица институции, които са свързани с личността и творчеството на композитора: Фондация „Иван Спасов“; Камерен хор „Иван Спасов“, Международен фестивал – Зимни музикални вечери „Проф. Иван Спасов“, гр. Пазарджик, Международен конкурс по композиция „Проф. Иван Спасов“. Авторските книги на Иван Спасов за своя живот и музика, които са в силна взаимовръзка, представляват база, която дава ясна представа за философията и творческите процеси, възлунвали композитора.

Общото между всички идеи, начини на изразяване и реализация в изкуството се свежда до категориите „красиво“, „съвършено“, „хармонично“. Всички те са свързани с природата и заобикалящата ни реалност. Пренасяйки се в света на изкуството обаче, придобиват нов

художествен смисъл. Полученият продукт цели да бъде по-изразителен и ярък от първообраза. Това е един от водещите фактори при създаване творби на музикалното изкуство при композитора Иван Спасов, създали условия за нововъведения в естетиката на неговото творчество. Тласъкът, който Спасов получава от световните достижения на западноевропейския авангард през 50–60-те г., определя облика на композициите му във всички жанрове. *„Непрекъснатият досег с класическа и авангардна световна музика, е фактор, влияещ върху творчеството му.“*⁴¹ Изграждането на професионализма, спонтанността на творческия акт, подбора на точния изказ и много други фактори, които младият Спасов развива и доусъвършенства, са в резултат на основите, положени от учителя Панчо Владигеров, а във Варшава е неговият досег с конкретните измерения на композирането. Творецът потвърждава това с думите: *„И ако при Владигеров научих много от тайните на техниката на композиране, то във Варшава, която по това време беше един от центровете на новата музика, разширих неимоверно хоризонта на композиторското си мислене, на естетиката си.“*⁴²

През това време Полша е сред важните центрове на музикалния авангард в Европа. В условията на един културен живот и политически режим, значително по-свободен, отколкото в България, не се препятства достъпът до новаторски завоевания и не се слагат предварителни етикети на резултатите от творческите търсения. А периодът е наситен и с двете. Именно в недрата на полската⁴³ композиторска традиция от средата на миналия век се зараждат и тенденции по отношение на организацията на музикалния материал, свързани с т. нар. *соноризъм*⁴⁴.

⁴¹ Славинска, Р. Хронология и характеристика на жанра „песен за народен хор“. Пловдив: Акт мюзик, 2009, с. 94

⁴² Спасов, И. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 140.

⁴³ Те съвпадат по време с интелектуалните провокации на композитори като Джон Кейдж, експериментиращи въздействието на различни видове звуци, шумове и дори на тишината като единствен градивен материал за композиране на художествени творби. Един от ярките примери за това е произведението „4'33“ от 1952 г.

⁴⁴ Терминът принадлежи на Й. Хомински. Вж. Путилова, С. Соноризм как художественное явление в польской музыке второй половины XX века. Москва, 2011.

В акта на творческо преосмисляне на концепцията за художествен звук на образно-емоционално и естетическо ниво водеща роля има стремежът за максимално приближаване на звуковата палитра към многообразието от цветове в картините на заобикалящия свят. Новият идейно-конструктивен подход към звука довежда до революционна промяна в традиционно установения баланс на изразните средства в музиката. Основна роля при соноризма и производната му алеаторно-сонорна техника играе **тембърът**. Сред ярките представители на соноризма като направление в полската музика са композитори като Х. Гурецки, К. Сероцки, К. Пендерецки.

По време на специализацията си във Варшава (1960-1962 г.) Иван Спасов овладява в пълнота техниката на серията, която става негов основен композиционен принцип, и го прилага в по-голяма част от своите произведения. Нотният текст се опира на начините на организация на тоновете от додекафонията (12-степенна система). Тази техника освобождава музиката от ограниченията на тоналното мислене – свободата, която е важен фактор в творчеството на Спасов: „...свободата е осъзнаване на необходимостта.”⁴⁵ Принципът на серията е да не се повтаря тон, докато не бъдат изредени всички 12 степени на хроматичния звукоред, за да не се възприеме дадена степен като по-устойчива или основна сред останалите. Този принцип се прилага както по хоризонтал, така и по вертикал. Получава се неедновременност и самостоятелност на всяка звукова линия по отношение на интонация, трайност, темпо, шрих и пр. Индивидуалната независима линия на всяка отделна вокална или инструментална партия в единство образува особена звукова палитра. Примери за подобно съчетание на звукови образи са „Епизоди за четири групи тембри“ (1965 г.); „Движения за 12 струнни“ (1967 г.), „Събор-надсвирване“ (1969 г.) и др. Произведенията са създадени в период, в който започват да се утвърждават отличителните стилови белези на композитора. „Смятам, че стилът ми се оформи окончателно някъде около 1965 г...”⁴⁶ Полифонизмът при Спасов се изгражда въз основа взаимодействие между отделните музикални елементи, без да се нарушава водещото

⁴⁵ Пак там, с. 32

⁴⁶ Спасов, И. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 141

начало на интонацията. В подкрепа на това е т.нар. от А. Ангелов „темброва полифония“⁴⁷ при разглеждане на оркестровите творби на Спасов. Самата полифония говори за многогласие, при което всяка линия е самостоятелна, а тук именно тембърът е водещ елемент, който измества както мелодията, така и останалите композиционни елементи. В инструменталното му творчество, което оказва влияние и върху вокалното, се открива предимство на отделните тембри и техниките на свирене с цел достигане на нов вид звучене. Превръщането на тембъра в едно от основните изразни средства повишава значението му при изграждането на музикалната форма. Именно тембърът е носител на характерната за композициите на Спасов сонорна техника. Преустройва се установеният в традициите оркестров състав, както и ролята на отделните музикални инструменти в него, вследствие на което се получават нови звукови пластове. Водещо значение при експонирането на тембрите в условията на алеаторни, полифонични, сериални музикални построения заемат обертоновете. „Изобщо цялата алеаторна музика, натрупването на дисонанси в нея, може да се обясни с теорията на обертоновете“⁴⁸. По този начин се изгражда вертикалът, съобразен с подходящи съчетания на тонове от серията и техните обертонове, така че да се избегнат дисонанси, които слухът възприема като фалшиви акорди. Динамиката в произведенията на Спасов се постига по естествен начин чрез свободното преплитане на собствения темпоритъм и колорит на всяка инструментална и/или вокална партия. Отново могат да ни послужат за пример „Епизоди за четири групи тембри“, „Движения за 12 струнни“, „Събор-надсвирване“ и т.н.

Стильт на Иван Спасов се свързва и с модалното мислене. Модалността като категория е позната още от най-ранни музикални образци. Чрез използване на различни звукореди в условията на съвремението за музиката на XX век, Спасов е един от композиторите, които осъществяват „нов прочит“ на този метод. В „Движения за 12-струнни“ (1967 г.) композиторият за пръв път съчетава характерни за авангардния стил композиционни техники с мотиви от българския

⁴⁷ Ангелов, А. 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив: 1994, с. 37

⁴⁸ Спасов, И. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 156

фолклор. Година след това създава „Български напеви №1“ за кавал, гайда и струнен оркестър.

Един от най-характерните формообразуващи принципи при Иван Спасов е техниката на алеаториката. За начало на т. нар. алеаторика в музиката, както бе споменато по-рано, се считат 50-те години на миналия век. Названието идва от латинската дума „*alea*“, която означава зар или жребий. Съществуват различни превъплъщения на алеаториката в творчеството на композитори като Пендерецки, Лютославски, Булез и др. Алеаториката в широк смисъл може да се основава на свободно размятане на цели дялове на дадено произведение. При други обстоятелства се обуславя на импровизацията въз основа на определен ритъм или тонови височини. В българската музика алеаториката намира своето място за пръв път през 1965 г. в „Епизоди за четири групи тембри“ от Иван Спасов. Идеята на тази „технология“ в музикалния език на Спасов се свежда до неочакваното, случайно наслагване на отделните мелодични линии без установено темпо и порядък. Важно условие при алеаторната техника на Иван Спасов остава избягването на едновременното встъпление на повече от една партия. Тази композиционна техника е пример за известна свобода на изпълнителите, в резултат на която всяко изпълнение само по себе си е неповторимо. Става въпрос за ансамблов музичиране, при което вертикалът следва да бъде контролиран. Съчетанието на алеаториката със сонорна техника е типичен белег за стила на Иван Спасов. При соноризма отличителният и формиращ елемент е самият звук, обикновено извлечен чрез нетрадиционни начини от класически музикални инструменти като например скърцане и стриване на струнен инструмент, почукване с длан по корпуса, извличане на звук директно от струни и т.н.

Поддръжник на идеята, че човешкият глас е най-съвършеният инструмент, Иван Спасов има стотици солови, хорови и детски песни, както и вокално-инструментални произведения. Като композитор, чиято музика има за цел да претвори преживяванията и чувствата на отделния човек, той намира истински, естествен емоционален заряд в интонацията на вокала. Нещо повече, композиторът ясно заявява

особения си афинитет към сопрановия глас.⁴⁹ По-късно Спасов започва да пише и хорови песни в духа на българския фолклор със средствата на съвременните композиционни техники. Те са плод на осъзнато съчетание на съвременните, актуални за времето си техники от страна на професионалния композитор-класик с автентичните мелодии на народа-творец. Безспорно най-голяма популярност сред широката аудитория и в международен мащаб придобиват именно тези творби на Иван Спасов. Първата му хорова „фолклорна“ песен е „Мехметьо, севда голема“, която започва да пише през 1969 г. При съчетаването на алеаториката с безмензурната българска песен се създава симбиоза, която се превръща в органично музикално явление. Това е доказателство в подкрепа на личната идеология на композитора за свободата, която един творец трябва да притежава, за да бъде себе си. „...*Изкуството е акт на свободния човек, на човека със свободна воля, изкуството е продукт на свободен обмен в общочовешкия поток на духовни ценности. Чувствах и определях себе си като българин, който е част от Европа и света.*“⁵⁰, казва самият Спасов. Тези партитури са достойни да представят българската композиторска школа в цял свят. Те съхраняват в себе си автентичните корени на необятния български фолклор през призмата на един от най-емблематичните български композитори на XX век. „...*След Добри Христов и Любомир Пипков, песните на Иван Спасов са нов, трети етап в развитието на българската хорова музика.*“⁵¹ В обобщение може да се каже, че творчеството на Иван Спасов до голяма степен изпълва със съдържание значението на словосъчетанието *съвременна българска музика*.

Важно място във вокалното творчество на Иван Спасов има поетичният текст. Търсенията на композитора са насочени към дълбочината на посланието и смисловата стойност. Както при музиката, така и при текста, Спасов отдава по-голямо значение на въздействието от смисъла на изразеното пред начина на пресъздаване, но без да го омаловажава и в контекста на разбирането, че формата и съдържанието

⁴⁹ Единствената му песен за глас и пиано, в която вокалната партия не е поверена на високия женски глас, е „Свобода“ за бас и пиано от 1970 г. (бел. авт.) ВЖ: Спасова, В. Иван Спасов Творчески хронограф. Пловдив: 1999, с. 15.

⁵⁰ Ангелов, А. 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив: 1994, с. 21.

⁵¹ Пак там, с. 62.

са неотделими – съдържанието е оформено, а формата е съдържателна. В подкрепа на това разбиране е една от характеристиките на самия авангардизъм – стремеж към предаване на емоцията и характера на творбата чрез нейната музика, а текстът е средство за подсилване на драматургията. В това се открива и смисълът от лаконичността на средствата. Музиката се стреми максимално да „изобрази“ посланието на текста в нова художествена действителност. В периода 1965–1970 г. Спасов пише предимно инструментални творби. Наред с тях той създава и няколко вокални и вокално-инструментални произведения. Срещат се интересни заглавия с нетрадиционни композиторски решения като „В памет на Гевара“ за 24-гласен смесен хор по текст на Гарсиа Лорка (1968 г.), „Пет поеми по Аполинер“ за сопран, флейта, китара, виола и тромбон (1968 г.) и др.

Нотацията на музикалното творчество на Иван Спасов впечатлява с индивидуалност и стил. Композиторът има собствен „почерк“, представящ най-точно идеите му. Разбира се, в голяма част от партитурите му се откриват допълнителни указания, символи и знаци, които доизясняват как трябва да се изпълни отделна нота, украшение, динамичен нюанс и пр. Това осъвременяване и обогатяване на нотописа също е обичайно явление за епохата на авангардистите.

Творчеството на Спасов включва музикално-сценични произведения (една моноопера и една незавършена опера); произведения за симфоничен оркестър (симфонии и инструментални концерти); хорово-оркестрови творби; хорови песни; произведения за глас и акомпанимент (пиано, камерен ансамбъл или оркестър); камерни произведения; филмова и театрална музика.

Известно е, че Иван Спасов има особено отношение към словото и освен чрез музиката си той изразява себе си и чрез писане. През 1989 г. издава първата си книга „Небесносиньо утро, пладне и път след пладне“, която е посветена на светлата памет на майка му – Рая Кюлева. През 1991 г. пише книгата „Животът ми – опит за реконструкция на една разпиляна мозайка“, която издава през 1993 г., а през 2004 г. е отпечатана книгата „Иван Спасов. Изповед на един композитор“, която е съставена от съпругата му проф. Василка Спасова и съдържа мисли,

разсъждения, писма и разговори на Спасов с някои личности, които са се докоснали до живота и творчеството на автора.

1.4. Литературен обзор в контекста на вокалната и вокално-инструментална музика в творчеството на Иван Спасов *„Действително изпитвам любов към песенния жанр и също към човешкия глас.“⁵²*

Иван Спасов

От 60-те години на миналия век до днес музикознанието и музикалната литература се радват на наличието на стотици статии, свързани с творчеството на композитора Иван Спасов. По-голяма част от научните изследвания и публикации разглеждат инструменталното му творчество, в частност клавиричното творчество на композитора. Първият изследователски труд върху оркестровите произведения на композитора е написан от проф. Ангел Ангелов през 1987 г.: *„Оркестрацията като формообразуващ фактор в произведенията на Иван Спасов“*. По-късно през 1994 г. е издадена книгата *„Иван Спасов – 60 стъпки по пътя към Храма“* от Ангел Ангелов и Иван Спасов. Един изключително необходим на всеки изследовател труд, който синтезира интервюта с Иван Спасов, музикални анализи на творби от 60-те до 90-те години, извадки от отзиви за премиерните изпълнения на творби от различните музикални жанрове, хронограф на статиите и публикациите „от“ и „за“ Спасов, важни събития от живота на композитора по години, хронограф на произведенията и първите им изпълнения.

„Творчеството на Иван Спасов предлага изключително богат материал за изследователите на съвременното ни композиторско творчество, поставя множество проблеми на различни плоскости – като естетика, композиционна техника, интерпретация на жанрове. И твърде внушителен е днес списъкът на публикации на автори от няколко поколения, търсили в различни посоки анализирането на

⁵² Спасов, Ив. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 40.

*многостранныте прояви на неговата творческа инвенция, разгадаването на уникалната му художествена индивидуалност.*⁵³

В следващите редове е направен обзор на публикациите за словесно-инспирираните жанрове в творчеството на композитора.

1.4.1. Вокално–инструментално творчество

Към кантатно-ораториалния жанр спадат едни от най-крупните по форма и съдържание творби на композитора в сферата на вокално-инструменталната музика. Този жанр разкрива отношението на композитора към духовната тематика.

Наблюдава се забележителен интерес към духовните жанрове в творчеството на Спасов (най-активно след 90-те години на XX век), както и изследователски интерес към тях. *„Напълно обяснима е, от една страна, естествената реакция след десетилетните табу-та и на минималните следи от религиозност в изкуството в света на „соцреализма“, стремеж да се реабилитират забравени нравствени ценности, да се компенсира духовната пролука, пропуснатите художествени възможности.*“⁵⁴ Голяма част от публикациите с научна стойност, чийто обект е вокалното творчество на композитора Иван Спасов, са насочени върху сакралните му произведения.

През 1992 г. е публикувана статия на проф. Юлиан Куюмджиев, в която той подчертава внушителността и красотата на литургичните творби на Иван Спасов, въпреки липсата на *„покритие на строгите църковни канони*“⁵⁵. Ясно личи, че духовните послания на Спасов успяват да достигнат до онези, които са свързани с духовния жанр в музикалното изкуство именно по начина, по който композиторът се е стремил да претвори, изразявайки *„Божие слово“* и отправяйки *„своите молитви през призмата на днешния човек, намиращ опора във*

⁵³ Палиева, А. Развитие на идеи на романтизма в музиката на XX век. София: 2000, с. 74.

⁵⁴ Палиева, А. Homo musicus между Балканите и Европа. София: 2006, с. 86–87.

⁵⁵ Куюмджиев, Юл. По пътя към вярата и духовността.//Глас, 1992, №125, с. 8.

Вярата и духовността. Едно послание – много българско, много лично и същевременно универсално, което ни води по пътя към Храма.“⁵⁶

Автор на няколко научни статии за духовното вокално-инструментално творчество на композитора е Нина Бинчарова. През 1999 г. публикува научна статия в списание „Българско музикознание“, озаглавена *„Начални наблюдения върху смисловата и композиционната структура на „Света българска литургия“, „Miserere“ и „Малка великденска музика за страданията, смъртта и възкресението на Иисус“ от Иван Спасов“*. За авторската гледна точка в разглежданите произведения изследователят отбелязва, *„че процесът на търсене ни отвежда до дълбинната композиционно-смислова структура на творенията, която може да бъде съпоставена на външните – осезаемо видими композиционно-технически похвати. В същото време това равнище най-малко се поддава на формализация и при анализа му неизбежно се налага използването в голяма степен на интуицията.*“⁵⁷

През 2003 г. публикува в същото специализирано издание научната статия: *„За православната духовност в творчеството на [композитора] Иван Спасов от 90-те години“*, в която защитава *„интуитивно проявената от Спасов православна принадлежност“*⁵⁸.

През 2004 г. Бинчарова публикува научна статия в специализираното издание на Съюза на българските музикални и танцови дейци „Музикални хоризонти“, в която изследва вокално-инструменталното творчество на Спасов. Статията е написана послучай 70 години от рождението на Иван Спасов и е насочена отново към духовното творчество на композитора от 90-те години: *„За духовното начало във вокално-инструменталното творчество на Иван Спасов от 90-те години на XX век“*. *„В произведенията на Иван Спасов от посочения период художественият образ е почти винаги един и същ и*

⁵⁶ Пак там.

⁵⁷ Бинчарова, Н. Начални наблюдения върху смисловата и композиционната структура на „Света българска литургия“, „Miserere“ и „Малка великденска музика за страданията, смъртта и възкресението на Иисус“ от Иван Спасов.//Българско музикознание, 1999, №XXIII (3), с. 29.

⁵⁸ Бинчарова, Н. За православната духовност в творчеството на [композитора] Иван Спасов от 90-те години.//Българско музикознание, 2003, №XXVII (1), с. 3.

*се отъждествява с художествено значим обект – израз на отношение към незримата, но назовима отвъдност – както във вокалната, така и в инструменталната музика.*⁵⁹

След премиерното изпълнение на „Български пасион“ на 24.05.1991 г. Асен Диамандиев публикува статия, озаглавена „Това е голямата музика“⁶⁰, в която освен собствената си възхита цитира и мнения на други съвременници: „За кой ли път Иван Спасов ни кара със своята музика да се вълнуваме и възхищаваме. С това произведение той тласка нашето композиторско творчество напред.“⁶¹ (Ал. Райчев)

От друга страна свободното интерпретиране на словесните източници, които пораждат сходствата в избирането на текстове както за соловите песни, така и за духовните произведения, предизвиква други мнения у музиколозите. Пример за това е научната публикация⁶² на Илия Граматиков за „Български пасион“ от Иван Спасов, в която е аргументирана метафоричната същност на наименованието на творбата спрямо каноните при създаване на духовни творби (в жанра на пасиона, който съдържа текстове от Евангелията на Матей, Лука, Марк и Йоан). „Именно генетичната връзка на жанра с литургичните четения на съответните текстове от Светото писание предполага дефинирането на пасиона като такъв откъм избора на текст... (...) ...,каноничността“ на текста е с фундаментално значение за жанра...“⁶³ Резултатът от това научно изследване защитава следния резултат: „Пасионът на Иисус не би могъл да бъде хомогенно съвместен и интерпретиран откъм възрожденско-националистичната патетика – призивът за пробуждане на родовата памет или националната съвест не би могъл да бъде неаргументирано причастен към

⁵⁹ Бинчарова, Н. За духовното начало във вокално-инструменталното творчество на Иван Спасов от 90-те години на XX век.//Музикални хоризонти, 2004, №XXXVIII (2), с. 22.

⁶⁰ Диамандиев, Ас. Това е голямата музика.//Глас, 1991, №97, с. 4.

⁶¹ Пак там.

⁶² Граматиков, Ил. Относно невъзможността за националистично определяне на пасионния жанр върху примера на Български пасион от Иван Спасов.//Академични пролетни четения 2014 Посветени на българския музикален авангард. София: 2014.

⁶³ Пак там. с. 210.

възпоминанието за Христовата жертва, спасила цялото човечество.“⁶⁴

В отговор (макар и много преди проведеното изследване) би могъл да се посочи следният цитат из интервю с Иван Спасов: „...аз, източноправославният, написах и Пасион, и Литургия, и Меса. (...) Каноническите разлики и нюанси не ме вълнуват, когато заставам пред Него.“⁶⁵ „В това отношение, в каноничния порядък, аз съм – признавам – дилетант.“⁶⁶

1.4.2. Акапелно духовно творчество

Според Георги Еленков – изследовател на духовното творчество на композиторите от края на XX век, и в частност на композитора Иван Спасов: „Към духовната музика Иван Спасов се насочва в началото на 90-те години. (...) „Олтарните произведения“ на Иван Спасов от 90-те години, както сам композиторът ги определя, са създадени за най-различен изпълнителски състав и върху разнообразни текстови извори, сред които авторска поезия... (...) Интересът на Иван Спасов към християнската тема и текстове не е изолирано явление в българската музикална култура от последните десетилетия на XX век.“⁶⁷

„В последните години на XX век поради различни исторически и политически фактори интересът към източноправославните текстове като основа на акапелни хорови творби се засилва.“⁶⁸ В своя доклад „Словото в съвременните български акапелни творби по православни текстове“, публикуван в Алманах на НМА „Проф. Панчо Владигеров“ (2010 г.), Георги Еленков отделя по-специално внимание върху „Света българска литургия“ от Иван Спасов. „Съсредоточени в

⁶⁴ Пак там. с. 216.

⁶⁵ Ангелов, А. 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив: 1994, с. 14.

⁶⁶ Спасов, И. Иван Спасов – Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 26.

⁶⁷ Еленков, Г. Акапелното духовно творчество на Иван Спасов контекста на българската многогласна православноцърковна традиция (закономерности на музикалния език).//Ars musica и изкуството на образованието, с.340–341.

⁶⁸ Еленков, Г. Словото в съвременните български акапелни творби по православни текстове.//Алманах, НМА „Проф. Панчо Владигеров“, 2010 (Година 2), с. 21.

рамките на само една творба, Иван Спасов успява да онагледя голяма част от особеностите на творчеството по православни текстове от края на XX и началото на XXI век.⁶⁹

Наред със засиления композиторски интерес към духовните жанрове в края на века, при Спасов предпоставка за създаденото от него духовно творчество представлява и личната съдба на композитора: „Животът ми, уви, се превърна в низ от примирения“⁷⁰. Заедно с по-крупните, олтарни произведения, Спасов посвещава творбите си с духовно начало на смъртта на свои близки: „Света българска литургия“ за женски хор „а капела“ (от италиански: *a capella* – като в параклис) – „Написана за слава на Господ Бог и мир на душата на Иоана“⁷¹, посветена на „светлата памет на моя дядо Иван Кюлев, авторът на първата българска литургия, написана през 1906 г.“⁷²; „Молитва“ за женски хор – „На душата на Васил Арнаудов – да помага на душата на моята Йони“⁷³. С олтарните си произведения и духовните песни творецът разкрива душата, вярата и смирението си в изкуство, придобило неизмерима стойност.

1.4.3. Хорово творчество

Хоровото творчество на Иван Спасов притежава богато разнообразие от художествени идеи и внушения. Този раздел включва песните за детски, женски, мъжки и смесени хорове, както и авторски песни за народен хор. В частност песните за школувани хорове несъмнено заслужават по-специално изследователско внимание. Хоровите песни нареждат Спасов сред композиторите, които имат

⁶⁹ Пак там, с. 35.

⁷⁰ Спасов, И. Животът ми – опит за реконструкция на една разпиляна мозайка. Пловдив: 1993, с. 174.

⁷¹ Спасова, В. Иван Спасов. Творчески хронограф. Пловдив: 1999, с. 38.

⁷² Пак там.

⁷³ Пак там.

значителен принос в развитието на жанра: „...песните на Иван Спасов са нов, трети етап в развитието на българската хорова музика.“⁷⁴

Еклектичният подход по отношение на архаичните модели и проекцията на съвременни композиционни методи към тях нареждат Иван Спасов сред водещите имена в развитието и обновлението на жанра на хоровата народна песен. Ирена Данкова разглежда композиционните методи при Иван Спасов в проучването: „Алеаторика и полифония в песните на Иван Спасов“⁷⁵. Изследването и анализирането на конкретните музикални образци провокира класификация на формите и начините на моделиране при фолклорните първоизточници като основна изходна субстанция в изграждането.

По отношение на песните на фолклорна основа композиторът споделя следното:

„Много внимателно съм навлизал във фолклора. Първо, защото не съм смятал и до ден днешен не смятам, че фолклорът е единственият признак, по който може да се оценява националната принадлежност на едно произведение. (...) ...нямам почти никъде цитат на народна песен. (...) Почти никъде не вземам готови народни теми (...) това са авторски теми... (...) Във всичките ми песни е така, а в много от тях изобщо няма цитирани мелодии.“⁷⁶ Както е цитирано по-рано, композиторът не се придържа към установените норми, тук отново се потвърждава основната и водеща теория на композитора: „Свобода! Тя е цел сама по себе си, сама за себе си. Липсата на свобода е неестествено състояние. Тя е биологично необходима.“⁷⁷

Безспорно това е един жанров клон, който композиторът Иван Спасов обогатява и развива чрез своя подход и отношение към него. Още от създаването си и първите си изпълнения, хоровите му творби на фолклорна основа предизвикват единомислие и висока оценка от критици и музиколози. Със своята уникалност и завладяващо звучене,

⁷⁴ Ангелов, А. 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив: 1994, с. 62.

⁷⁵ Данкова, И. Алеаторика и полифония в песните на Иван Спасов.//Музикални хоризонти, 1993, бр. 3, с. 53–61.

⁷⁶ Палиева, А. Анкета.//Българска музика, 1984, №1, с. 62–63.

⁷⁷ Спасов, Ив. Небесносиньо утро, пладнe и път след пладнe. София: Музика, 1989, с. 42.

те продължават до днес да се изпълняват и получават признателност в световен мащаб.

*„Той е всепризнатият новатор при работата с фолклорния материал – използване на нови технико-изпълнителски изразни средства, характерни за съвременната българска музика (...) Това ясно личи в неговите преки фолклорни образци (...) в пълния смисъл на думата съвременни, творчески и в същото време – дълбоко национални образци на ярка художествена мисъл.“*⁷⁸ изтъква в своята статия за Иван Спасов проф. Костадин Бураджиев.

В жанра на хоровите песни на фолклорна основа мнението е единно и обективно. В статия на композитора Константин Илиев пише, че *„цикълът върху народни тектове“* на Иван Спасов *„са единствени в цялата ни музикална литература...“*⁷⁹ Творби като *„Мехметьо“*, *„Два тъпана бият“* се определят като *„по-нататъшно задълбочаване на творческите му търсения“* (Иван Хлеббаров); *„шедъврите на прегледа Нова българска музика“* (Лиляна Манкова); *„една уникална музикална школа“* (Александър Райчев); *„истински музикален бисер“* (Мария Клеймано).⁸⁰

Изследователски интерес се проследява в *„Алхимията на песента“* от Ценка Йорданова, публикувана в Българска музика през 1984 г.: *„Тези творби на Иван Спасов, със своето тъмно средоточие на сили, с неповторимата си вътрешна „интуиция“, която зарежда с нов нерв и музиката, и словото, ни припомнят една от коренните задачи на поезията – да ни връща към онази точка, от която се изменя рязко перспективата към духовното чрез собствената му жива и действена сила.“*⁸¹

⁷⁸ Бураджиев, К. Пловдивските композитори и българският музикален фолклор. Пловдив: 2009.

http://dictionary.sensagent.com/%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D0%A1%D0%BF%D0%B0%D1%81%D0%BE%D0%B2/bg-bg/ Последно влизане: 17.01.2020 г.

⁷⁹ Илиев, К. Спомени за живите.//Музикални хоризонти, 1987, №5, с. 83.

⁸⁰ Ангелов, А. 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив: 1994, с. 67–68.

⁸¹ Йорданова, Ц. Алхимията на песента.//Българска музика, 1984, №1, с. 49.

Към единното мнение за достиженията на композитора в хоровото творчество в теоретичен аспект може да се добави и нестихващият изпълнителски интерес към тях на практика. Тези високохудожествени творби са част от репертоара на редица престижни народни, школувани и детски хорове от създаването им до днес. Сред тях могат да се посочат хорове на НФА „Филип Кутев“; ФА „Тракия“; „Мистерия на българските гласове“; „Космически гласове“; Женски камерен хор – Пловдив; Академичен народен хор на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“; Хор „Детска китка“ при ОДК – Пловдив и мн. др.

В обобщение на направения обзор, може да се приеме, че композиторският стил на Спасов се утвърждава в голяма степен чрез хоровите му „фолклорни“ песни.⁸²

1.4.4. Солови художествени песни

Освен, че обект на изследване в настоящия труд са соловите вокални творби на Иван Спасов, това е и първият жанр, в който композиторът започва творческия си път. В същото време той се оказва един от най-малко изследваните жанрове при Спасов. Въпреки това са положени значителни основи в литературното поле на разглеждания жанр.

Соловите песни за глас и пиано на Иван Спасов получават изследователски интерес от страна на Елена Тончева в публикацията: „Песните на Иван Спасов“ в списание „Българска музика“ още през ранната 1968 г., в която музиковедът полага важна основа за бъдещи проучвания и изследвания в областта на соловото вокално творчество на композитора. Статията разглежда соловите песни на Спасов от първия му опус „Минавам като всички минувачи“ по текст на Иван Радоев (1953 г.) до „Триптих“ за сопран и пиано по текстове на Весна Парун от 1964 г. и носи характер на „подготвителен момент“ за по-нататъшни задълбочени теоретичко-естетически изследвания и изводи. Ролята и значението на текстовите извори за песенните композиции на

⁸² Ангелов, А. 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив: 1994, с. 59.

Спасов са изведени като значителни за емоционално-образната страна на художествените му намерения. *„Живописният усет на Спасов ще определя – многократно – и подбора на текстовете.“*⁸³

Анотацията на Екатерина Дочева към брошурата на компактдиска „Литании“ на композитора Иван Спасов и посветена на 70-годишнината от рождението му със своето аналитично съдържание също би могло да послужи за основа на бъдещи изследвания на песенното творчество на композитора. *„Програмата на настоящия компактдиск разкрива важна първоначална фаза не само във вокалното, но и в цялостното творчество на Иван Спасов (1934-1996).“*⁸⁴ Съдържанието на компактдиска и анотацията към него обхваща соловите вокални композиции на Спасов от първата песен „Минавам като всички минавачи“ (1953 г.) до „Монолози на една самотна жена“ (1975 г.), което според автора на текста дава възможност да се проследи *„еволюцията на големия творец. (...) Още в първите миниатюри, създадени между 1953 и 1959 г. съвсем младият композитор маркира основни психологически състояния в музиката си. Най-напред това е отношението към „нещата от живота“ (...) „Минавам като всички минавачи“ (...) вече въвежда в темата за самотността на човека (...) Проследявайки този ранен стадий във вокалното творчество на Спасов, не може да не се констатира широките му познания, ерудицията му по отношение поетичното творчество, търсене на различни светове и структури, а в същото време една обща сфера на емоционалност, на духовно преживяване, сфера на печал, неудовлетвореност, скръб...“*⁸⁵ В заключение авторът представя Иван Спасов като *„един от най-вдъхновените гласови творци на родната ни музикална култура“*.⁸⁶

Подобни мнения по отношение на задълбоченото познание и прецизен подбор на поетичния текст при Спасов, които пораждат както идеята за създаване на дадена солова песен, така и музикалното ѝ възпроизвеждане, се откриват в докладите от прегледа „Нова българска

⁸³ Тончева, Е. Песните на Иван Спасов.//Българска музика, 1968, №5, с. 12.

⁸⁴ Дочева, Ек. Иван Спасов. Литания.//Компактдиск, Радио Пловдив, 2004.

⁸⁵ Пак там.

⁸⁶ Пак там.

музика“: *„В песните по Хюз се налага преди всичко изтънченият литературен вкус. Едновременно с него – заvidно плътното покритие на този сложен, но смислен в интимността си текст със самата музикална образност, постигната от композитора.“*⁸⁷ Заедно с това съвременните композиционни техники не възпрепятстват *„емоционалната рецептивност на разнородната аудитория“* според мнението на музикалния критик Евгени Павлов по повод премиерата на творбата *„Песни на една душа, отлитаща към Рая“* (по текст на Емили Дикинсън): *„Звук и слово тук са адекватни в изразителността и семантиката си.“*⁸⁸

Заклучение

Вследствие направения обзор на вокалните и вокално-инструментални творби на Спасов, прави впечатление фактът, че голяма част от солистичните епизоди са поверени на сопрановия глас. В своите книги, статии и публикувани интервюта, Спасов говори за привързаността си към съвършенството на човешкия глас и по-конкретно – към тембъра на сопрана. Сопрановият тембър се утвърждава като протагонист в жанра на соловата художествена песен.⁸⁹ В по-крупните творби на Спасов сопрановият глас продължава да бъде водещ (напр. в монооперата *„Монолози на една самотна жена“*; *„Човечеството – XX-ти век“* – оратория за сопран, бас-баритон, смесен хор и оркестър; *„Канти Ламентози“* за два сопрана и камерен оркестър и т.н.). Изобилието от вокални творби за сопран е знак, че решенията на Спасов не са просто случайни опити в търсене на себеизразяването, а осъзнато следван път към достигане на концептуално съвършенство. Високият женски глас се отличава като важен, обединяващ фактор в творческите търсения. Композиторът предлага на слушателя художествено реализирана идея, която е премислил в дълбочина,

⁸⁷ Бикс, Р. Соловата песен на прегледа.//Българска музика, 1972, №2, с. 18.

⁸⁸ Ангелов, А. 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив: 1994, с. 194.

⁸⁹ В песните за глас и пиано от цялото творчество на композитора единствената песен, която не е за сопран, е песента *„Свобода“* за бас и пиано по текст на Пол Елюар от 1970 г. (бел. авт.)

почувствал я е и чрез нея декларира собствените си виждания за красивото и стойностното, „защото в изкуството стойност има най-добро.“⁹⁰

Изводи:

- Вокалната музика, обединявайки различните си жанрови прояви, заема централно място в творчеството на Спасов през целия му живот.
- Взаимовръзката между отделните вокални и вокално-инструментални, а дори и някои акапелни творби, разкрива важни художествени решения на композитора по отношение на няколко елемента.
- Проследявайки изследователския интерес към духовната музика на Иван Спасов се откриват сходства между подхода му към сакралния жанр и соловите вокални творби.
- Едно от сходствата представлява индивидуалният, личен и несъмнено дълбинен усет на Спасов към словото в творбите си от избора на текст до неговото художествено приложение.
- Силната емоционална привързаност на композитора към камерния жанр и по-конкретно соловата музика, позволяваща художествено интерпретиране на отделни човешки чувства в най-чистия и искрен вид, се открива също в по-крупните жанрове на Спасов. „Доказателство за това е изобилието от камерно-солистични епизоди в пасионите му (БП – части II, V, VI, BM, части III, IV, VI, VII, VIII, М – Credo, Benedictus, Agnus Dei, БЛ – части I, III, V, VII – №4, VIII – финал, Муз – №1, 3, 8, 10, 14). (...) За чиста хоралност от акордов тип в духовните творби на Спасов почти не става дума.“⁹¹

⁹⁰ Спасов, Ив. Небесносино утро, пладне и път след пладне. София: 1989, с. 28.

⁹¹ Бинчарова, Н. За православната духовност в творчеството на [композитора] Иван Спасов от 90-те години.//Българско музикознание, 2003, №XXVII (1),с. 8–9.

- Предпочитанието към сопрановия тембър е отличителен белег на цялото солово вокално творчество на Иван Спасов. Ариите в кантатно-ораториалните жанрове и Пасиона са написани за сопран.

Втора глава

Портрет на твореца

Иван Спасов – творец и личност, която несъмнено оставя трайна диря в разпопосочни аспекти на художественото изразяване. Българската музикална култура наследява както значителна по количество, така и наситена с новаторство авторска музика. Богатата и сложна душевност на композитора буди както интерес, така и вдъхновение за проследяване, изучаване и/или разгадаване. Иван Спасов претворява живота си, ценностите, изпитанията и подхода си към тях в стотици нотни страници. Твори не само с изразните средства на необятното музикално изкуство. Самият той смята за *„по-малко опасно“* да разкрие с думи *„своя характер... своето отношение към света“*⁹² и оставя ценно наследство в областта на мемоаристиката, документалистиката и публицистиката. За един читател и изследовател на музикалното творчество на Спасов е голямо предимство да си изясни най-вярната посока, закодирана в страниците за живота на твореца от първо лице – биографията, творчеството, инспирациите, анализите на състоянията, претворени в страниците на музикалното изкуство. *„Животът“* – казва Спасов, *„се разгръща във времето и по това напомня малко музиката.“*⁹³

За да се вникне в индивидуалността на композитора при изследване на неговото творчество, е добре да се разгледа на първо място неговият житейски път. При Иван Спасов той е *„реконструиран“*⁹⁴. Не е необходимо да се преоткрива случилото се в живота му, а както композиторът предпочита – да се погледне през състоянията на личността. С други думи – не „какво“, а „как“. След като младият изследовател или интерпретатор пречупи разгаданото през своята емоционалност и душевност, се получава добрият резултат. Това

⁹² Спасов, И. Небесносино утро, пладне и път след пладне. София: 1989, с. 9.

⁹³ Пак там, с. 97.

⁹⁴ Препратка към заглавието на втората книга на композитора - *„Животът ми...“* (бел. авт.)

мотивиращо изграждането на тази глава по начин, който вероятно и композиторът би препоръчал.

2.1. Основни житейски позиции и творчески възгледи

Тук възниква следният въпрос: каква е последователността, когато говорим за душевни състояния? Ако трябва да сравним с материалния свят, за да потърсим аналог за „последователност“, в общи линии би изглеждало така: раждаме се, живеем, времето върви в една посока и нямаме особени грижи за поддръждането му, ако трябва да го изразим („...*живот, познаващ само думата напред*“⁹⁵). Съответно се появява първото *ограничение*, на което може да се опрем, дори ако решим да променим реда, който създаваме по един или друг начин. Преди всичко достигахме до една водеща категория в творческия и съответно житейския път на композитора – *свободата*. Без да се отклоняваме особено – творчески = житейски, тъй като самият композитор свързва „*житейското си битие*“⁹⁶ с творчеството, живеейки живот, отдаден на изкуството. Почти всяка емоция, изживяване, спомен са претворени в музика. В биографичните книги за автора се открива и нотка на несъгласие, че това е собственият му избор да изживее живот в света на своите мисли, изпълнени със звуци, музика, тишина, творби... „*завършвам едно произведение и мисля едновременно за следващото. Нима животът ми е протекъл само в работа?*“⁹⁷ „*Почти не мога да кажа, че съм Живял. Работих, мечтаех, постигах или не постигах – но всичко беше свързано с творчеството.*“⁹⁸ Може би това е единственият аспект, в който творецът сам за себе си не е постигнал „*равновесие*“⁹⁹. Но в същото време противоречията сами по себе си допринасят за създадения баланс. Творецът споделя убеждението си в правотата на „*тези, които казват, че има огромна емоционална, смислова разлика между това, което казва музиката ми и това, което казва езикът ми,*

⁹⁵ Спасов, И. Небесносино утро, пладне и път след пладне. София: 1989, с. 5.

⁹⁶ Спасов, И. Животът ми – опит за реконструкция на една разпиляна мозайка. Пловдив: 1993, с. 197.

⁹⁷ Пак там, с. 189.

⁹⁸ Ангелов, А. 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив: 1994, с. 50.

⁹⁹ Пак там.

когато се опитвам да я обясня с думи.“¹⁰⁰ Когато говорим за равновесие, симетрия, хармония през творческия свят на композитора, обикновено се подразбира доброто съотношение, при което въздействието, емоциите, красотата от неизмеримото съвършенство на изкуството не се разрушават. За симетрията в света на изкуството композиторият е дал следния пример: $2+2=4$ е прекалено елементарно за музиката¹⁰¹. Един от аспектите, определящи уникалността и неповторимостта на художествените творби може да се открие в онази непредсказуемост или художествена (не)подреденост, която е такава именно при взаимодействие с нагласата на възприемащия я. Произведенията на изкуството със своята уникалност и изразителност създават свой собствен образец за симетрия. Подобно на събитията в живота ни, които въздействат върху емоциите. Приемайки тази позиция във всички останали елементи и техните съотношения при изграждането на художествени творби, можем да открием красотата в различните прояви на баланс и хармония при Спасов.

Въпроси винаги възникват и *трябва* да е така. Това съждение отново се свързва непреднамерено с личността на Иван Спасов. На първо място той е творец, който цял живот търси и задава въпроси. В по-абстрактен смисъл тук се питам как успява да „затвори“ формата в творбите си? Нима открива отговори на въпросите си след като творческият акт е отражение на душевния свят на композитора?! А отделните творби са частите, които изграждат „мозайката“¹⁰² на неговия живот?! Тяхната форма по-скоро са самите въпроси. Иван Спасов не спира да твори цял живот. И второ, да си дадем сметка за значението на думата „трябва“. Именно то ни връща към една от основните житейски категории за твореца. Смисълът на необходимостта (трябва) от изпълнение на дадено *нещо*, особено когато говорим за композитора Иван Спасов, не може да се подмине като словесно изразно средство. „Трябва“ се противопоставя до известна степен на свободата. А именно самата свобода за Спасов е необходимост. Тогава има две посоки –

¹⁰⁰ Спасов, И. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 25.

¹⁰¹ Спасов, И. Небесносино утре, пладне и път след пладне. София: 1989, с. 65.

¹⁰² Метафорична препратка към книгата на композитора: „Животът ми – опит за реконструкция на една разпиляна мозайка“, Пловдив: 1993. (бел. авт.)

„трябва“ може да оковава или да освобождава. В случая композиторът *избира* да натовари с положителен смисъл необходимостта. И колко уместно се затваря кръгът, който описва накратко житейската истина „необходимост–избор–свобода“. А резултатът от това да се избира, композиторът би обобщил със следната теория: *„Бил е СВОБОДЕН... имал е право на ИЗБОР, следователно – живял е красиво...“*¹⁰³ Красиво! Защо не щастливо?

Щастието като философска категория може да мотивира всяко човешко действие. Ако трябва да го натоварим с човешки качества, то биха били скромност, търпение, смирение, които осмислят красотата като най-същинската характеристика на щастието. В този ред на мисли красотата може да се отнесе към щастието така, както личността към човека или животът към съществуването. За щастието, ако погледнем през биографията на композитора, той говори, когато си спомня детството: *„...райските градини на моето детство“. А може би думата райски е слаба, за да получим чрез нея представа за онези години на невероятно щастие. Никога и никъде след това не съм бил по-щастлив, по-въодушевен, по-свободен. И по-близо до природата.*¹⁰⁴ Следователно връзката свобода–щастие е необходимост (*„Несвободният не може да бъде щастлив“*¹⁰⁵). Погрешно е да тълкуваме свободата като неподчинение на норми, а да вникнем в смисъла. Както е казал Зигмунд Фройд: *„Да си свободен означава сам да си налагаш ограничения“*. В тази мисъл, както ключовата дума не е *ограничения*, така и тя не означава непременно лишаване или въздържане от нещо, а следване пътя на собствените идеали, действие в посока на личните избори. Т.е. като ключова се тълкува думата *сам*. Често хората изпитват страх от това да поемат отговорност, а най-голямата свобода е сам да бъдеш отговорен за своите решения и действия. Ако трябва да обобщим, се получава следната верига – ограничение → отговорност → свобода → щастие. Свеждайки всеки следващ аспект от портрета на твореца към тази верига, бихме могли да

¹⁰³ Спасов, И. Животът ми – опит за реконструкция на една разпиляна мозайка. Пловдив: 1993, с. 127.

¹⁰⁴ Спасов, И. Небесносино уетро, пладне и път след пладне. София: 1989, с. 11.

¹⁰⁵ Пак там, с. 42.

установим как ограниченията в най-широк смисъл представляват изборите, които Спасов прави. Свободата от своя страна е както първоначална мотивация, така и резултат от увереността и постоянството на композитора към поетата от него отговорност да твори. От друга страна, търсейки смисъла и тайната на живота, Спасов не спира да живее, а напротив – творческата му дейност със своите мащаби по численост и дълбочина е показател за един пълноценен и осмислен житейски/творчески път. Както знаем, това са над 300 музикални творби в различни вокални, инструментални и вокално-инструментални жанрове – музикално-сценични произведения; хорово-оркестрови произведения (инструментален ансамбъл); произведения за симфоничен оркестър; камерна музика; произведения за пиано; произведения за орган; вокална музика – солови художествени песни, песни за детски, женски, мъжки и смесен хор; филмова и театрална музика. Предвид по-горе посочената житейска позиция, може да се каже, че творецът е бил щастлив.

Да се върнем на вечните въпроси, които човечеството си задава за тайните на своето съществуване през личността на Спасов. *„Но какво изобщо знаем ние, хората? (...) какво значи „вечна“? (...) Кой, Господи, в края на краищата е създал Вселената? Ами понятието „време“? (...) какъв изобщо е СМИСЪЛЪТ?“*¹⁰⁶ *„СМИСЪЛЪТ все тъй ми се изпълзва. Остава радостта от съзерцанието. Остава великата тайна – откъде идваме и накъде отиваме.“*¹⁰⁷ Но фактът, че *„финална лента в изкуството няма“*¹⁰⁸ като че ли доближава духовно-мотивирания свят на изкуството до понятието „вечност“. Придавайки смисъл на творческия живот, осмисля и житейския път. Още един пример за ИЗБОРА на твореца *„да бъде“*: *„да се радваш на синевата на небето, да погалиш главата на детето си, да тичаш, да разговаряш с приятели... да свържеш по най-добрия начин два гласа, два акорда.“*¹⁰⁹ Отново откриваме как композиторът изпълва с красота, позитивизъм и

¹⁰⁶ Спасов, И. Животът ми – опит за реконструкция на една разпиляна мозайка. Пловдив: 1993, с. 54–55.

¹⁰⁷ Пак там, с. 118.

¹⁰⁸ Пак там, с. 56.

¹⁰⁹ Спасов, И. Небесносино утро, пладне и път след пладне. София: 1989, с. 98.

съдържание човешкото битие. Прави го чрез силата на *примирението*. Каквото и да предстои, каквито и спомени да се натрупват в съзнанието или „*притискат раменете*“¹¹⁰, творецът намира своя душевен мир в света на изкуството. Именно затова то изпълва със смисъл и съдържание живота на твореца.¹¹¹

Свободата не е категория, която Спасов пресъздава в творчеството си, а житейска необходимост, в резултат на която изразява себе си и своите виждания за истината. Ценностите (необходимостите) за твореца, сред които честността, искреността, истината, спонтанността, непреднамереността, стават част от света на неговото изкуство. От другата страна на творческия процес можем да проследим основните теми, които вълнуват твореца. Преднамерено избягвам думата вдъхновение. Вдъхновението, колкото и абстрактно да звучи, Спасов го пренася от импулса за творчество към тъкмо обратното: „...много рядко, в часове, споходени от вдъхновение – сам вдъхновен, захвърлям нотните листа, затръшвам капака на пианото и тръгвам радостно-свободен... тръгвам напреко през живота, щастлив, че съм щастлив. (...) и туй по малко ме напуска. Глава привел в стаята се връщам, подреждам нотните листа, капака на пианото отварям...“¹¹² И все пак всичко се подрежда логично – творец, чийто живот е музиката, намира вдъхновението в онова, което временно го откъсва от естественото му състояние. Перифразирайки Рене Декарт, можем да достигнем до следното заключение за живота на твореца: „Творя, следователно живея“.

За темите, които вълнуват композитора, ще стане въпрос при разглеждането на поетичните текстове на неговите художествени песни. Но не може да не се изтъкне водещото място на темата за *самотата* в творчеството, следователно в живота на твореца. „*Безпощадно нещо е самотата, още повече че творецът е ПРИНУДЕН често да ѝ се отдава, за да се концентрира, за да мисли.*“¹¹³ Самотата

¹¹⁰ Пак там, с. 97.

¹¹¹ Пак там, с. 42.

¹¹² Пак там, с. 99.

¹¹³ Спасов, И. Животът ми – опит за реконструкция на една разпиляна мозайка. Пловдив: 1993, с. 49.

също е едно вътрешно състояние, върху което композиторът съзнателно прави своя избор. Така вътрешният свят на личността се превръща в поръка действителност и разкрива истини, които външният свят не познава. А своята самота Спасов като че ли балансира като изпълнител (пианист), диригент и педагог. Казано абстрактно, самотният като композитор творец се освобождава от самотата си като интерпретатор отново в света на изкуството.

Към темата на самотата в нейното художествено претворяване Спасов пристъпва за пръв път в монодрамата „Монолози на една самотна жена“ през 1975 г. Тук се открива и друга важна характеристика за творчеството на композитора, който казва: *„Пишейки творбата, мен ме интересуваха не сюжетните ходове и обстоятелства, а отношението на моята героиня към тях, състоянията, които те предизвикват у нея.“*¹¹⁴ Въпросът за отделния сюжет и емоциите, които предизвиква, съотнесен към човешкия живот и съдба, създава две причинно-следствени състояния. Първото е състояние, предизвикано от случващото се в живота, върху което може да имаме частично влияние. Тук може да вмъкнем и отношението на твореца към възможностите на човешката воля. Спасов е от вярващите силно в съдбата и безсилието на човечеството пред нея. Съдейки от позицията на твореца, си даваме сметка как човешките емоции и чувства се предизвикват от онова (събитие, сюжет), което е извън нашия контрол, планове и очаквания, които се ръководят от нагласата и отношението ни към неизвестното. За неизмеримата сила и воля на съдбата, предлагам следния цитат от Спасов: *„Ако съдбата е решила нещо – дори на главата си да ходиш, дори зад девет врати да се заключиш – безсмислено е: то ще стане, то ще се случи.“*¹¹⁵ И второ, което разглеждаме като следствие, представлява отношението на човека към случката чрез предизвиканите чувства и емоции като предпоставка за пренебрегването на сюжета в художествения свят на композитора, както става ясно в примера върху „Монолози на една самотна жена“ върху изповедните стихове на Габриела Мистрал. Чрез тях Спасов проявява забележима душевна съпричастност към страданието на жената – самотната личност, чиято

¹¹⁴ Спасов, И. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 38.

¹¹⁵ Ангелов, А. 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив: 1993, с. 51.

чувствителност придобива обществена стойност. Състоянията ѝ могат да се универсализират, като се пречупят през множество човешки животи и съдби предвид същността им на общочовешки духовни прозрения. По този начин се осъществява добрата хармония между субективно и обективно. Още една предпоставка за обективизма в творческото внушение е фактът, че дадено душевно състояние е по-малко податливо на субективно тълкуване в сравнение с всяка една ситуация, която би могла да го предизвика. То не е необходимо да се тълкува съзнателно, а по-скоро сетивно. Съпреживяването на предизвиканите човешки емоции от творбата е по-ценно от рационалния аналитичен подход към нея. Сюжетът в творческия свят на Спасов, подобно на свободата като категория, е единствено мотив, дори предистория на същината. Тя наподобява една важна градивна особеност в сценичните изкуства, свързана с миналото на художествените герои, техните връзки и взаимоотношения, личностни характеристики и т.н., които изграждат определен персонаж. Онова, което се поднася на публиката, е крайният резултат от множество тясно избистрени скрити предпоставки, без които сценичната творба би била незавършена и следователно актьорите – неубедителни и безлични.

Иван Спасов внимателно и прецизно отсява есенцията от избраната литература за музикално претворяване, което в същото време показва, че всъщност сюжетът играе роля в изграждането на художествения образ. Своеобразната предистория, която предизвиква търсените емоционални състояния, превръща сюжета в елемент, който придобива характеристика на сън или спомен – водещи категории в творческата себеизява на съзнанието и душевността на твореца. Преживяването се превръща във фактор, чието елиминиране е резултат от задълбочено познание, възприятие и съпреживяване от твореца, след като успява да предаде идейния замисъл и емоционалното внушение. Един пример за избора на сюжетна творба, от която е вдъхновена соловата песен „Живяно или мнимо щастие“ (1977) върху текст от „Неореалистична елегия“ на Радой Ралин:

„А вечер връщам се с покупки,

с букети пресен зеленчук.

Жената питаше ме кротко

дали съм ходил за квартира.

Аз кимвах неопределено

и почвах пак да я съветвам

чак толкоз да не се пресилва:

*очаквахме и втора рожба.*¹¹⁶

Сюжетността намира своята проява в аспекта на личната съдба на композитора в творчеството му от 90-те години, провокирани от смъртта на единствената му дъщеря Йоана. Съдбата сама по себе си е свързана със събитията от живота на човек, което ги превръща в същински сюжет, върху който се изграждат всички останали стойности в живота – въпросите за вечното, за човешката съдба, за сънищата и реалността, животът и смъртта и т.н. Темата за смъртта неминуемо заема ключово място в творческия свят на Спасов. Творби като „Канти Ламентози“ за два сопрана и камерен оркестър по текстове от „Рубаите“ на Омар Хайям по повод смъртта на баща му през 1978 г. и „Песни на мъртвите“ по староегипетски погребални текстове през 1983 г. в памет на неговата майка, са считани за емблематични дори от самия композитор¹¹⁷. И двете произведения са продължение на идеите за самотата, смисъла на живота и за съдбата на човека. Самотата, в частност на жената, която за пръв път претворява в монооперата „Монолози на една самотна жена“ върху авторско либрето по стихове на Габриела Мистрал през 1975 г. преоткрива в личността и поезията на Емили Дикинсън, по чиито стихове създава „Песни на една душа, отлитаща към Рая“ (1991) в памет на дъщеря си. „Това е начинът най-подходящ да известиш Добрата новина, че е заминала Душата към небето.“¹¹⁸ Отношението на композитора към тази промяна в живота, поднесена от съдбата, е претворено и изживяно отново чрез музиката.

¹¹⁶ Посоченият откъс не се експонира в музикалната творба. (бел. авт.)

¹¹⁷ Вж Спасов, И. Животът ми – опит за реконструкция на една разпиляна мозайка. Пловдив: 1993, с. 66.

¹¹⁸ Откъс от песента „Когато удари камбаната“ из „Песни на една душа, отлитаща към Рая“. (бел. авт.)

„Защо с песни изпратих майка си и баща си? Защо с „песни“ изпращам дъщеря си?... Не се ли обръщаме с песни, псалми и химни към Бога?... Защо с песен да не придружавам полета на душата на Йоана към небето, към райските градини.“¹¹⁹

Основният въпрос, който изниква при изучаването личността на композитора през неговото музикално и словесно творчество, е свързан с разума и интуицията. Кое е водещото при творческия акт? Разбира се, въпросът е твърде естествен и извън контекста дори елементарен. Но тъй като връзката между тях неминуемо се отразява върху творбите му, трябва да се вникне малко по-дълбоко в смисъла. Спасов казва, че *„композирането е особено съчетание на рационално и метафизично.“¹²⁰* Вместо да ги съотнасяме обаче, може да си дадем следното обяснение: рационалното, водено от разума, организира и подрежда „идеите“ на интуицията. Важно е да се отбележи, че добрият баланс между тяхното взаимодействие е ключът към доближаване максимално до красотата и съвършенството на творбата, а в крупен план – на цяло едно творчество. Както талантът не е достатъчен сам за себе си, така и интуицията не може да реализира идея. Радостно е когато талантът, силната интуиция и последователността при изграждане на творческите идеи са в хармония. Спасов несъмнено е сериозен, мислещ и развиващ се творец. Самият той казва: *„считам, че... съм организиран, последователен и работлив... работата ми го изисква.“¹²¹* Следователно в интуицията се крие творческият зародиш, искрата, която благодарение на разума „заживява“. И според тази последователност може да се твърди, че при Иван Спасов притежава *интуитивен разум*.

Иван Спасов е *подготвен*¹²² да твори със средствата на „модерната епоха“, да изгради своя индивидуален стил, с който да обогати българската музикална култура. *„Дванадесет години по двадесет и четири часа труд на денонощие ми трябваха, за да догоня първите.*

¹¹⁹ Спасов, И. Животът ми – опит за реконструкция на една разпиляна мозайка. Пловдив: 1993, с. 174.

¹²⁰ Спасов, И. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 155.

¹²¹ Спасов, И. Небесносино утро, пладне и път след пладне. София: 1989, с. 74.

¹²² Пак там, с. 49.

*Нови дванадесет (каква сериалност!), за да открия себе си, своя глас.*¹²³, казва Спасов. По един проникателен и впечатляващ начин творецът открива аналог между житейския си път и подхода към музиката през XX век (*каква сериалност!*). Музикалният му език е лаконичен и пестелив, тъй като той прави своя избор върху силното въздействие за сметка на многословното излияние.¹²⁴ Дълбоките познания в различни области на изкуството – от развитието на класическата музика в теоретичен, изпълнителски и диригентски ракурс, през добрия усет към естетиката на словесни, сценични и изобразителни изкуства, до авторите, техните стилове, историческите направления и епохи в изкуствата, обуславят краткостта в творческия изказ на композитора като твърде естествен. Този процес доказва и интелектуалната същност на по-горе разгледаната водеща роля на интуицията при композитора. Качествата на интелектуалната интуиция, които в личностен план се свеждат до самоуважение, увереност, критичното отношение и удовлетворение от творческия резултат (в конкретния случай) в хармония с вътрешната свобода, представляват всичко онова, което може да се проследи чрез биографията на Иван Спасов. Той успява да сподели чрез творческия си подход есенцията от своя личен свят по един интимен и достъпен начин. Слушателят и читателят безусловно стават част от грижливо поднесени истини от автора, одухотворени чрез художествения изказ. Бих завършила този абзац с афоризъм на древногръцкия философ Демокрит, който гласи: „Откровеният изказ е присъщ на свободния дух, опасно е само да се избере неподходящото време.“

В обобщение, предан на изкуството в различните му форми, а в частност на музиката в качеството си на творец, Иван Спасов разкрива грижливо своите възгледи чрез музиката и публицистиката си. Те потвърждават непоколебимия му избор да бъде себе си. Тъй като *„в историята на изкуството ще срещнем примери, когато авторът се мъчи упорито да бъде друг – какъвто той би искал.*“¹²⁵ Спасов изразява

¹²³ Пак там, с. 105.

¹²⁴ Като например: „Четири песни по Лангетън Хюз – 1971, Три лакримози по Емили Дикинсън – 1978 и др. (бел. авт.)

¹²⁵ Спасов, И. Небесносино утро, пладне и път след пладне. София: 1989, с. 76.

свобода и индивидуалност, при които дори противоположностите са взаимозависими, чието съпоставяне е необходимо за създаване на баланс и хармония, а още по-крайно – за съществуването им. Така още веднъж се стига до своеобразен парадокс, изпълнен с голяма истина, а именно, че за да бъдеш сам, например, е нужно общество. По отношение на композирането като основна професия на Спасов – резултатите от свършената работа, от гледна точка на собственото му удовлетворение, осмисля труда му. Реализирайки себе си чрез изкуството и вярвайки в силата на честността и неподправеността, Спасов смята, че *„изкуството не служи на никого... Ако музиката ми се харесва – отлично! Ако не се харесва – жалко, но оставам верен на себе си, на своя вкус.“*¹²⁶ Във връзка с неговата всеотдайност към професията и като цяло към изкуството, композиторият често бива цитиран в публицистични издания: *„Когато човек се отдава на изкуството, той залага всичко.“ Тези неговии думи, като че ли най-пълно изразяват същността му на творец.*¹²⁷

Богатството в душевността на композитора е пренесено в творчеството му – мащабно и разнообразно (солово, камерно, вокално-инструментално, симфонично, хорово, кантатно-ораториално, филмово, театрално и т.н.). В същото време чрез нестихващ стремеж към свободно себеизразяване, то (творчеството) обогатява българската музика с нови изразни средства и тяхното пресъздаване по нов, индивидуален начин. Особено признато новаторство на Иван Спасов представлява въвеждането на алеаторно-сонорната техника в българската музика. За пръв път в творбата „Епизоди за четири групи тембри“ (1965), а впоследствие в редица композиции, голям дял от които в жанра на хоровата песен, инспирирана от фолклорните корени на българското народно-песенно творчество, признати в световен мащаб. Още един пример е духовната тематика в произведенията му от последните години като един мащабен дял, който подчертава индивидуалността на композитора. *„Не едно от произведенията на Спасов се преплита с човешката му биография. ...този опус*

¹²⁶ Ангелов, А. 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив: 1993, с. 101.

¹²⁷ Атанасов, Г. Към широкия свят на човешките души. Септемврийско знаме, 1975, №28, с. 4.

[„Български пасион“] (...) с увереността на отдавна открояна авторска стилистика Спасов не се страхува да изведе паралели с основополагащи свои музикални идеи.“¹²⁸ Пълен синхрон с позицията и личността на Спасов в този аспект създава примерът със следния цитат от Александър Райчев: *„Винаги съм смятал, че музиката трябва да отразява живота. Личното страдание при голямо майсторство и талант става обществено страдание. Това е ролята на твореца...“*¹²⁹

2.2. Периодизация на творчеството

Предвид казаното до тук и етапите, през които композиторът преминава както в житейски, така и в творчески план, се разкриват отделните периоди в творчеството му. Като най-ранен етап могат да се посочат годините, през които Спасов учи композиция в класа на Панчо Владигеров. Тогава той представя първите си композиции, които значително се различават от по-късните му достижения в технологичен – фактурен, структурен и принципен план. Изучаването на „занаята“ от ръцете на своя многоуважаван учител Панчо Владигеров, има голям принос и в придобиването на вяра, увереност и затвърждаването ялната представа у Спасов да се отдаде изцяло на композирането. По време на следването си Спасов пише редица пиеси в малки форми, които изисква учебната програма, както и солови песни по стихове на български поети символисти (Христо Ясенов, Димчо Дебелянов и др.) с голям успех. Първата му творба от 1953 г. е соловата песен за сопран и пиано „Минавам като всички минавачи“ по текст на Иван Радоев. През 1959 г. завършва първата си по-мощна творба, върху която работи от 1956 г. – „Поема плакат“ – оратория за четец, смесен хор и оркестър по стихове на Владимир Маяковски. Тази творба му носи голям успех и вписва името му в Съюза на българските композитори. Друга значителна творба от същата година е Соната-концертанте за кларинет и пиано (посветена на проф. Петко Радев). *„За мен един голям период е времето някъде от 1952 до 1964 г. От този период на първоначално натрупване*

¹²⁸ Ангелов, А. 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив: 1993, с. 195.

¹²⁹ Пак там.

естествено отделям „Поемата-плакат“, „Сонатата за кларинет, някои солови песни...“¹³⁰ – потвърждават и думите на композитора.

Периодът обхваща специализацията му във Варшавската консерватория и годините след завръщането му в България, свързани с осмислянето и усъвършенстването на натрупаните знания и умения. През 1961–1962 г. създава и представя първата си симфония. По време на специализацията си в един от центровете на съвременната за времето си западно-европейска музика Спасов пречупва всичко научено до тогава през новите техники и средства, които в най-широк смисъл освобождават композиторското му мислене. Принципите на 12-тоновата редица се превръщат в най-подходящия и близък до същността на Спасов композиционен метод. Тяхната проява за пръв път се открива именно в опусите му от 1962 г.¹³¹

Вторият период – твърде динамичен за композитора, представляват годините след 1965 г. Спасов започва да вплита модерни за класическата музика похвати в творби на фолклорна основа, в които тембърът, соноризма и случайното преплитане на линиите по вертикал заемат водеща роля. През този период се формира и усъвършенства индивидуалният творчески стил на композитора. Създава редица произведения, най-ярките сред които са „Епизоди за четири групи тембри“ от 1965 г., с което Иван Спасов въвежда алеаториката като композиционен похват в българската музика. „Движения за 12 струнни“ от 1967 г. поставя началото на новаторско взаимодействие между съвременните композиционни техники на епохата, усвоени по времето, прекарано в Полша, с характерни за българския фолклор музикални елементи. Тази творба поставя началото на един мащабен творчески клон, в чиято основа се поставят нюанси от народностното звучене, претворени чрез нов, индивидуален „прочит“ със съвременни средства. В този дух създава още „Български напеви“ №1 за кавал, три гайди и струнен оркестър (1968 г.); „Събор-надсвирване“ за 22 духови

¹³⁰ Палиева, А. Анкета.//Българска музика, 1984, №1, с. 62.

¹³¹ Тогава са създадени Четири полски лирики за сопран и пиано по текстове на Ирена Рейт. (бел. авт.)

инструмента (1969 г.) и една от емблематичните за композитора хорови песни на фолклорна основа – „Мехметьо, севда голема“ (1972 г.).

До 1970 г. реализира стотици концерти със Симфоничния оркестър на Пловдив. През този период гостува като диригент в Босна, Македония, Румъния, Германия и Унгария. От 1970-та година е главен художествен ръководител и диригент на Симфоничния оркестър на гр. Пазарджик. Същата година довършва „Изкуството на серията“ в три тома, пише още „Български напеви“ №2; „Кантата за родината и революцията“ и мн. др. През 1972–1973 г. пътува няколко пъти до различни градове на Полша като гост-диригент. Със Симфоничния оркестър на Пазарджик осъществява стотици концерти в България и в чужбина. Създава Международния фестивал „Зимни музикални вечери“, който днес носи неговото име.

За трети период в творчеството на композитора може да се говори след годините 1974–1975. Това представлява период, който предхожда значими житейски изпитания за композитора, които стават предпоставка за своеобразен преход към следващия творчески етап. Първата му разгърната творба и единствена моноопера „Монолози на една самотна жена“, за която бе споменато по-рано, дава начало на един качествено нов етап в творчеството на Спасов като *„резултат от еволюцията на експеримента към значителния замисъл...“*¹³² Заложените още през 60-те години творчески идеи се индивидуализират, като на преден план се извежда задълбочаването в онова, което е извън човешкото познание в сферата на вечното като материя и дух. В началото на този период това се открива и в творбите му на фолклорна основа, които нарастват значително по численост предимно в жанра на хоровата песен – „Два тъпана бият“ (1975), „Защо ма майчо ни даде“ (1976), „Жена-разделница“ (1976), „Радо, бела Радо“ (1978) и др. Индивидуалният стил и подход на композитора към хоровите песни, за чиято основа използва българския фолклор, се изразява в развитието и приложението на мотиви (текст, мелодия, откъс от мелодия) от народа-творец в една естетически различна, нова музикална среда. Засиленият интерес към създаване множество

¹³² Ангелов, А. 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив: 1993, с. 71.

фолклорно-инспирирани творби през 70-те дава отражение и в аспекта на нарастващата склонност към изчистеност и краткост у твореца. Селективният подход към избраните словесни текстове, в това число на „Монолозите“, на много от соловите художествени песни като „Среднощни песни“ (1974), „Три малки елегии“ (1977) и др. обясняват избора на композитора за изчистеността на творбите, лаконичния изказ в музикален и словесен аспект. В този ред на мисли естествената и спонтанна проява на народните текстове и мелодии ги прави искрени и достъпни, а в същото време толкова лични и проникновени – достойни да разкрият творческите търсения на Спасов. В тях е за кодирана съдбата на човека и неговите емоционални състояния и вълнения, притежаващи необходимата магнетичност, която им придава значима обществена стойност, пречупена през личното светоусещане на всеки. Преплитайки ги със своите авторски идеи, творецът допринася както за развитие на жанра, така и за значителността на творческия замисъл. Интересно е да се спомене мнението на аржентинския диригент Йозеф Вебер, поместено в книгата „60 стъпки по пътя към Храма“, което гласи: „Песента „Радо, бяла Радо“ от Иван Спасов е за мен симфония.“¹³³

През този период се появява жанрът на инструменталния концерт за пръв път в творчеството на Спасов: „Концерт за виолончело и оркестър“ (1974), „Концерт за пиано и оркестър“ (1976), „Концерт за цигулка и оркестър“ (1980) и „Концерт за виолончело и оркестър №2“ (1983). Подобно на разгърнатия човешкия глас в песните му, солиращият инструмент в концертите е пълноценно изявен със своите темброви качества и технически възможности. Единство на творческия замисъл в песните на фолклорна основа и инструменталните концерти може да се открие и в линейното мислене и метроритмична организация или статичност. Например бавните епизоди от Концерта за цигулка и оркестър наподобяват безмензурната основа на алеаторно експонираните фолклорни мелодии в песни като „Жена-разделница“, „Мори, запей ми слуго“ и др. Друг пример, който потвърждава допустимата съпоставка между реализираните творчески идеи в концертите и в хоровите песни от периода, са ритмическите „игри“ на

¹³³ Пак там, с. 68.

композитора в Концерта за виолончело, подобно на неравноделността, присъща за българския фолклор.

Последният период от творчеството на Спасов обхваща 80-те, 90-те години до смъртта на композитора. През тези години Иван Спасов все по-осезаемо се обръща към духовната музика. Написаните по повод смъртта на родителите му „Канти Ламентози“ (1979) в памет на баща му и „Канти дей морти“ („Песни на мъртвите“, 1983) в памет на майка му дават начало на тематично единение (темата за смъртта, за вечното). Етап на предопределено страдание и смирение, който ражда *„най-чисти звуци, излизаци направо от сърцето и душата“*¹³⁴ на твореца. Произведенията от различните жанрове (солови песни, кантатно-ораториална музика) през този период са обединени както по отношение на словесното изповедно, молитвено начало, така и по трансценденталната си звучност. През 1990 г. започва работа върху творбата „Български пасион“. По-късно през 1991 г. след като единствената му дъщеря Йоана загива в катастрофа, Иван Спасов посвещава тази творба в нейна памет. Създава също „Песни на една душа, отлитаща към Рая“ по стихове на Емили Дикинсън, „Света българска литургия“ за душата на Йоана и в памет на дядо си Иван Кюлев¹³⁵. През 1992 г. пише „Сътворение, смърт и примирение“ за орган, „Триптих“ за сопран и пиано, „De Profundis“ за смесен хор, а по-късно през 1995 г. създава „Мизерере“ за солисти, женски хор и оркестър и 24 багатели за пиано. Всички тези творби са посветени на душата на Йоана и са провокирани от тази тежка за композитора загуба. До края на своя житейски и творчески път създава още „Меса“ за солисти, хор и оркестър (1993 г.), „Великденска музика за страданията, смъртта и възкресението на Исус“ за сопран, бас-баритон, Евангелист, женски хор и орган (1994 г.), „Освещаване на небесния дом“, посветено на съпругата му (1994 г.), „Отче наш“ за два смесени хора и оркестър (1995 г.) „Молитва“ („Святий Боже“, 1996 г.) за четиригласен хор. Темите, които са вълнували композитора през целия му живот – като темата за самотата, съдбата, живота, смъртта и най-вече на

¹³⁴ Спасов, И. Животът ми – опит за реконструкция на една разпиляна мозайка. Пловдив: 1993, с. 176.

¹³⁵ Автор на първата българска литургия от 1906 г. (бел. авт.)

примирението – са претворени със средствата на свободния творчески дух, отдал живота си на музиката. Изповядвайки всяка емоция и вълнение чрез нея, творецът достига все по-голяма откровеност в условията на лаконичния, но задълбочен художествен изказ. В творбите с духовна тематика Спасов използва свободно канонични текстове и авторска поезия. (Например: „Български пасион“, създаден по псалми от Евангелието на Лука и текстове на Пейо Яворов, Отец Паисий и Теодор Траянов.) По отношение на соловото вокално творчество от последния период в творчеството си Спасов се отдава напълно на поезията на Емили Дикинсън – „Песни на една душа, отлитаща към Рая“ (1991), „Триптих“ за сопран и пиано (1992). През 1996 г. Спасов работи върху създаването на първата си опера по авторско либрето – „Смъртта и възкресението на Исуса“, която остава недовършена.

Особеното отношение на Спасов към словото и използването му като средство за себеизразяване свързва последния период от творчеството му и с издадената от него публицистика за живота и творчеството. През 1989 г. издава първата си книга „Небесносиньо утро, пладне и път след пладне“, която е посветена на светлата памет на майка му – Рая Кюлева. През 1991 г. пише книгата „Животът ми – опит за реконструкция на една разпиляна мозайка“, която издава през 1993 г., а през 2004 г. е отпечатана книгата „Иван Спасов. Изповед на един композитор“, която е съставена от съпругата му проф. Василка Спасова и съдържа мисли, разсъждения, писма и разговори на Спасов с някои личности, които са се докоснали до живота и творчеството на твореца.

Заклучение и изводи

- Творчеството на Спасов, подложено на периодизация, разкрива максимално единство, баланс, поэтапност и подреденост във всеки аспект. В тесен смисъл за това може да се говори по отношение на интуицията (чувствата, емоциите, ценностите) и разума, в това число ясната мисъл, идея и реализация. Например за „Песни на мъртвите“ Иван Спасов разкрива следното: *„Първоначално исках да бъде чисто инструментална пиеса... Не знаех как да продължа. Страхувах се, че с*

една обикновена „тематична“ разработка няма да мога да изразя това, което чувствам и искам да кажа. Тогава съвсем случайно ми попадна Книга на мъртвите на древните египтяни. Ето това ми е трябвало! Текст и слово!“¹³⁶

- Следващото ядро е съотношението между субективизъм-обективизъм – не обективното се пречупва през живота и творчеството на твореца, а своя личен мироглед вплита в обществения чрез света на изкуството. Именно защото творчеството на Спасов не е създадено с цел да служи на обществени нужди, а лична изповед, достъпна до онези, които са отворени да я съпреживеят. Неслучайно композиторът подчертава, че целта на изкуството е отделният човек.¹³⁷ Пример за пренасяне на тази теория в художествената действителност са десетки солови песни за сопран и пиано, в които лирическият герой обикновено е сам и ни разкрива своя вътрешен свят чрез спомените („Ах, веднъж, когато лятото залязваше в началото на есента, едно момиче тъжно не мога да забравя вече“ из „Литании“ по текст на Иван Вълев; „Ах, като си спомня колко дни вървахме, огромна болка пак ме носи в бяг“ из „Среднощни песни“ по текст на Дамян Дамянов); чрез самотата („Създадох те по мярката на своята самотност, цял свят, където да те скрия“ из Четири песни по Пол Елюар); чрез състоянията на природата („В тихия пролетен дъжд сълзи, възторг и уплаха“ по текст на Николай Лилив; „Като цвят се обръщам към тебе, мое небе“ из Пет миниатюри по Станка Пенчева) и т. н.

- От друга страна трябва да се спомене съотношението между реалната и абстрактна действителност (видим и невидим свят). Спасов се определя като реалист, но тук е мястото да се цитира следното му твърдение: „Може би реализмът не е толкова реалистичен!“¹³⁸ Думите на композитора отново напомнят за неговата богата и сложна душевност, интелект и светоусещане. Всичко, което характеризира или се противопоставя на личните виждания на твореца, всъщност е част от цялостната картина. Така например водещата роля на свободата за един творец и в частност на Иван Спасов в същото време представлява

¹³⁶ Ангелов, А. 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив: 1993, с. 153.

¹³⁷ Вж Спасов, И. Небесносино утро, пладне и път след пладне. София: 1989, с. 65.

¹³⁸ Пак там.

своеобразна зависимост от самата свобода. Дори свободата има свои граници.

- Следващият важен аспект, в който Спасов съумява да пресъздаде творчески баланс, представляват ролята на съдбата и надеждата, съществуването на смисъл в живота и значението на просветлението в духовен смисъл, връзката между смъртта и примирението (*„В часа, уречен от съдбата, във лодка слънчева започвам новото си съществуване“* из „Песни на мъртвите“).

- Не на последно място е значението на стремежа към съвършен баланс между форма и съдържание в изкуството. При разглеждане на творчеството на Спасов не е пресилено да се говори за еволюция. При него всичко е същностно, няма нищо формално (условно), което се потвърждава и с думите на самия творец: *„композирането е биологически акт“*¹³⁹. По отношение на композиционния стил формата и съдържанието в творбите му са взаимно свързани от гледна точка на баланса и красотата, както всеки друг аспект в житейски и художествен план. В широк смисъл такава (биологична, неформална) е и връзката между живота и творчеството на композитора.

За заключение биха послужили думите на проф. Пламен Джуров, че *„истинската биография на композитора е кодирана в произведенията му. И мотивът за живот, поведение и общуване... Копнеж по просветения слушател... (...) Най-категоричен е Иван Спасов. (...) ...при него изречението е „Аз съм само композитор...“*¹⁴⁰

¹³⁹ Спасов, И. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 155.

¹⁴⁰ Джуров, Пл. Универсалните възрожденци Константин Илиев, Георги Тутев и Иван Спасов.//Академични пролетни научни четения 2014 Посветени на българския музикален авангард. София: Марс 09, 2014, с. 128.

Трета глава

Анализи на поетичния материал в соловите художествени песни на Иван Спасов

Камерното вокално изкуство представлява триединство между текст, глас и инструмент (най-често пиано). Тълкуването на словесния текст от своя страна е от голямо значение за разбирането и вникването както в смисловото и емоционално съдържание на творбите, така и в душевните състояния на самите автори. В частност на композитора, чиито музикални творби са вдъхновени от поезията. Иван Спасов е изключително внимателен и прецизен в избора на поетичен текст на своите вокални творби. Синтезът между изкуството на поезията и авторовата музика са сериозна предпоставка за размисли, съждения и анализи. Освен че жанрът „песен“ (и други вокални жанрове) се отличава от инструменталното изкуство поради наличието на текст, то и непосредственото му въздействие върху слушателя до голяма степен се дължи на текста. От друга страна наличието на такъв насочва в известен смисъл подхода при изпълнението на художествените творби от изпълнителите. Произведенията в жанра на инструменталната музика, инспирирани от различни източници, биха провокирали множество картини в съзнанието на отделния човек. Докато словото максимално концентрира този процес. Предпоставка за по-детайлния поглед към словесния източник на творчеството безспорно представлява и фактът, че именно самата поезия поражда идеята за съответната музикална творба. Друг мотив за анализ на поезията е, че освен вокалните задачи, пред които е поставен изпълнителят, той трябва изключително добре да познава съдържанието на текста, чрез който се стреми да пресъздаде най-точно смисловото и емоционално послание на творбата. Факт е, че един певец освен музикалното осмисляне по вертикал и хоризонтал на песента, която изучава, неизбежно трябва да си обясни характера и контекста на поетичния текст. Вникването в дълбочина в триединната форма на художествената песен само по себе си представлява интерпретация.

При Иван Спасов текстовете на песните са върху добре подбрана „висока“ поезия. Опитите за анализ на словесните източници на

художествените песни за глас и акомпанимент от Спасов включват търсене на общи белези в естетиката на поетите, чието творчество използва композиторът; някои важни характеристики за творчеството на поети или течения в предпочетената от композитора литература; идейно-емоционални възгледи и твърдения на автори, чието творчество се доближава или се противопоставя на естетиката на Иван Спасов, което дава определено отражение върху резултатите.

Словесният текст във вокалните произведения на Иван Спасов заема важно място в творчеството му. *„Неговите интереси към литературата и специално към поезията са много широки, той чете всичко, излязло от наши и чужди писатели и информацията му е винаги нова. Тази склонност към поетичността в литературата стимулира естествено музикантската му мисъл и не случайно произведенията му, написани върху поетични извори, са не само най-хубавото, което той е написал, но и сред най-хубавите страници на новата българска музика.“*¹⁴¹

Подходът към изборния от композитора поетичен текст често е селективен. В много от творбите си той използва само няколко стиха от дадена поетична творба. Това се дължи на пестеливия стил на изказ на композитора по отношение на средствата, които използва при създаване на художествена творба. *„Защото винаги се подхожда конкретно – нещо те е развълнувало в момента и ти трябва точно такъв текст, който да синхронизира, да хармонизира твоята музикална идея.“*¹⁴² Идеята за създаване на вокално произведение в повечето случаи предхожда „материала“, с който следва да се реализира. В търсенията си за най-подходящия словесен художествен материал Спасов извлича толкова, колкото му е необходимо: *„...стихотворение от 20, 15 стиха винаги ми беше много. Та от него винаги подбирах най-силните моменти...“*¹⁴³ В соловите си песни композиторът подчинява вокалната линия на словото с цел да се чуе текстът. От друга страна споделя, че *„...зад думи човек може да се скрие, пък зад музиката...“*¹⁴⁴. Синтезът

¹⁴¹ Ангелов, А. 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив: 1994, с. 118.

¹⁴² Спасов. И. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 265.

¹⁴³ Пак там, с. 262.

¹⁴⁴ Пак там, с. 268.

между слово и музика разкрива вътрешния свят на композитора именно чрез творбите в жанра на художествената песен.

През първите години от творчеството си Спасов все още максимално се придържа към първообраза на избрания от него поетичен текст. В първите вокални образци това естествено предопределя едно традиционно съотношение между трите компонента текст, вокал и клавиър, което съхранява и традиционните очертания на жанра *художествена песен с клавирен акомпанимент*. Това е характеристика на първата песен – **„Минавам като всички минавачи“**, в която текстът не е подложен на никаква промяна и налага своята фабула върху формата и драматургията. Поетичният текст към песента може да се каже, че е и единственият пример за наличие на сюжет във солово-вокалното творчество на композитора. Въпреки това и тук разказът не притежава основния фокус в творбата, а само въвежда в контекста, който предопределя състоянието на лирическия Аз. Смисълът и състоянията на вътрешния свят на личността са побрани в рамките на един ден. Едно преживяване притежава силата и способността да предаде драматургично съживената цялостна картина. Същността на творбата може да се определи като любовна лирика, в която в разказа на художествения герой е събран целият му живот. (*„И той е свикнал да ни вижда двама... А тя е пак със мен... ...и в сънищата чак“*).

По отношение на избора на поетичен текст за художествените си песни Спасов е максимално внимателен. *„Аз пиша музика и поетичното преосмисляне на този въпрос не ми е безразлично.“*¹⁴⁵, казва композиторът. В следващите му вокални опуси от тези години текстовете на песните му са поверени на български поети-символисти като Димчо Дебелянов, Христо Ясенев, Николай Лилиев и др. *„Допадали са ми Теодор Траянов, Кирил Христов, Христо Ясенев. (...) ...като пейзажно звучене, може би... И това, че дълги години той [Теодор Траянов] минаваше за родоначалник на символизма...“*¹⁴⁶

¹⁴⁵ Спасов. Ив. Небесносино утро, пладне и път след пладне. София: 1989, с. 15.

¹⁴⁶ Спасов. Ив. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 264.

Поради този факт бихме могли да разгледаме мястото на това художествено направление в творческите търсения на Спасов.

Символизмът е течение в модерното изкуство от началото на XX век, което дава нов израз на връзката между човека и обществото, между твореца и действителността. Естетиката на символизма изразява нов художествен модел на света. С други думи – създава нова художествена реалност чрез изкуството. Символизмът е тясно свързан с т. нар. втора реалност – духовната. Творчеството на символистите е насочено към вътрешния свят на отделната личност, то е стремеж към изразяване на невидимото в природата и човешката душа чрез изкуството. Идейната платформа на символизма изглежда близка до Иван Спасов, който казва: *„Прекалено сложна е връзката човек-общество-природа, прекалено сложен е и самият човек. А целта на изкуството е именно човекът, отделният човек. И то не да го „изобразява“, а да създава негов художествен адекват...“*¹⁴⁷ Композиторият цени емоционалния контекст в произведенията си. В песните му акцентът пада върху емоционалните състояния на лирическия герой, а сюжетът остава на заден план или липсва.

Уповавайки се на характеристиките на направлението „символизъм“ в поезията, се откриват множество сходства, които са присъщи и на творческия стил на композитора Иван Спасов. Основна идейно-естетическа позиция при създаване на художествена творба е претворяването на *„нова художествена реалност“*¹⁴⁸. Новият художествен модел на света е пречупен през личните виждания на отделния творец. Друга важна характеристика, която разкрива общото между естетиката на символизма и художествените търсения на Спасов, е стремежът към постигане на красота, хармония и съвършенство – *„Навсякъде повтарям – „съвършенство“, „хармония на света“*¹⁴⁹; задълбочаване в проблемите на вътрешния свят при отделната личност, изхождайки от външната действителност. Създаване на художествен израз на невидимото в природата и неизразимото с думи от душевния

¹⁴⁷ Спасов. Ив. Небесносино утро, пладне и път след пладне. София: 1989, с. 65.

¹⁴⁸ Спасов. Ив. Небесносино утро, пладне и път след пладне. София: 1989, с. 73.

¹⁴⁹ Пак там, с. 65.

свят на човека. „И предмет, и цел на изкуството е човекът.“¹⁵⁰ „Прекалено сложната“¹⁵¹ връзка „човек-общество“ стои в основата на символизма и намира нов израз в творчеството на поетите. Във философски аспект тази „сложност“ при символизма може да се обясни най-просто като приспособяване на външния свят (действителността) към света на отделния човек (лирически образ), а не обратното – вписване на личността в обективната действителност. Основните душевни състояния на лирическите герои, които определят тематиката на художествените творби, представляват самотата, страданието, примирението, отношението към смъртта и т.н. Респективно това са основните мотиви при избора на поетични творби от Иван Спасов. Друга важна характеристика за поезията на символистите е мелодичността на стиховете: „...те просто звучат, водят вокалната мисъл.“¹⁵² Лириката на тези текстове във вокалното творчество на Иван Спасов се допълва от характеристиките на предпочетенния сопранов тембър.

Водещо място в творчеството на Иван Спасов заема темата за **самотата**. В по-горе представената първа композиция лирическият герой е сам – „ти гледаш – сам съм, давай ми цветя“ („Минавам като всички минавачи“). Белези на самотността се откриват в произведенията от различни вокални и вокално-инструментални жанрове, както и в по-голямата част от соловите му песни за сопран и пиано. В по-крупните композиции на Спасов темата за самотата за пръв път прозвучава като „една основна за човека тема“¹⁵³ в монодрамата „Монолози на една самотна жена“ (1975 г.) по текстове на Габриела Мистрал. В много други песни за сопран самотата присъства като обединяващ елемент, като лайтмотив за цялото творчество на композитора. Няколко примера за това са Четири песни за сопран и пиано от 1957 г. по текст на Димчо Дебелянов: „как шепне утрото над мен с дъха на ранните цветя – ще дойде тя, ще дойде тя“ из песента „Утро“, „мен – изгубеният пътник в мъглите на безплодни пустинни страни“ из песента „Отдих“, „човекът

¹⁵⁰ Пак там, с. 31.

¹⁵¹ Пак там, с. 65.

¹⁵² Спасов. Ив. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 265.

¹⁵³ Спасов. И. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 37.

не бързаше, беше сам“ из „Връщане от погребение“ по текст на Весна Парун (1964 г.); „кратък лъх на забрава, наречена нощ“ из песента „Град, в който забравих за всичко“ по текст на Лангстън Хюз (1971 г.). В други песни самотата присъства още в заглавието: „Насаме нощем“ (1974 г.); „Очи и самота“ (1982 г.).

Втората солова песен от творчеството на Спасов „**Раждаме на зората**“ по текст на Христо Ясенов красноречиво пресъздава красивата утринна картина, сравнена с „детска радост“. Тази ведрост и радост обаче е наивна. „*М душата*“ на лирическият герой в стихотворението „*тръпне и се чуди... и мълчи*“ вероятно в очакване на изненадите, които денят ще поднесе. Подобни асоциации будят и немалко от следващите творби на композитора. Обикновено наблюдаваща, очакваща, изпълнена с надежда и въпроси, в същото време страдаща е самотната душа на дискретния лирически герой – най-често Аз-ът – в избраната от Спасов лирика.

В следващите опуси се наблюдава тенденция към засилване на индивидуалния прочит на текста в един непреднамерен, но осъзнат стремеж към нарастваща изява на творческата рефлексия. Иван Спасов подбира някои смислово-съдържателни „силни“ думи, които понякога подчертава чрез повторение от една страна, за да подсили тяхното емоционално влияние, от друга страна, за да се чуе вокалната партия при повторното изпълнение. „*Още в най-първите, най-традиционните си творби съвсем младият Спасов „играе“ с текста много по-сложно, търси контекста, потапя ни в него чрез музикалната фраза; по-късно „игрите“ стават много по-комплицирани.*“¹⁵⁴

В песента „**Обичам тишината**“ (1956 г.) по текст на Христо Ясенов триделната форма се рамкира чрез повторение на поетичния текст от началото на стиха и ликвидиране на третия стих. Избраното от композитора стихотворение пресъздава емоционалната образност на една красива действителност: „утрините бели“, „бисерния блясък“, „нощите навалели“, „рождбите ѝ нежни“. В първите две четиристишия акцентът пада върху самата реалност, живописно описана от поета през

¹⁵⁴ Дочева, Е. Мисъл, горест и самотността. //Култура, 2004, №4.

първо лице. В последното четиристишие обаче се забелязва изместване на фокуса върху личното емоционално състояние на лирическия герой („възторжен“, „обичам“, „моята любов е...“) спрямо заобикалящия го свят. Редуцирането на поетичния източник от композитора изглежда се обуславя от водещото значение на емоциите, които предизвиква текстът, докато лирическият герой съзерцава. А неговите лични чувства и емоции, които в третата строфа получават акцент, променят хода на развитие: „И винаги възторжен, обичам аз земята – и себе си – и тебе – и бога – и света...“ Втората причина би могла да се тълкува в психологически аспект като израз на липса на необходимост да се максимализират и преекспонират състоянията на лирическия Аз: „и моята любов е по-чиста от луната, и моята любов е по-силна от смъртта.“

Заглавието от своя страна играе важна роля при създаване на художествена творба от композитора Иван Спасов: „За мен в музиката заглавието също играе много голяма роля.“¹⁵⁵ При избора на най-точното и подходящо заглавие композиторът отново е максимално прецизен. Още в самото заглавие авторът ни потапя в контекста на произведението. В някои случаи заглавието на музикалната творба е различно от това на избрания поетичен текст. Първата от създадените през 1957 г. **Четири песни** по текстове на Димчо Дебелянов: „Сложи ръка на моите устни“ в оригинал носи заглавието „Молитва“. Стихотворението изразява печалната участ на лирическия Аз, който под формата на диалог отправя своята молитва. Стихотворението е кратко по обем, в същото време е изпълнено с внушително съдържание за човешкото страдание, самотността и стремежа на лирическия Аз да съхрани себе си – своята душа „безутешна“ пред „безмерната скръб“. Втората песен по стихотворението „Утро“ от своя страна представлява пейзажна лирика на красотата на новия ден, чиито утринни лъчи дават надежда („безбрежна светлина“) в очакване на любовта („ще дойде тя“). Образът на лирическия герой, изпълнен с копнеж за покой и щастие („След бури – мир и тишина“, („и аз, пиян от светлина“), е представен в пълна хармония с красотата и съвършенството на

¹⁵⁵ Спасов. И. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 263.

природата: „лъчите вихрен танц въртят“, „през буйно-зрейнали нивя“, „с дъха на ранните цветя“. Тази богата и живописна образност, изпълнена с позитивизъм, може да се каже, че контрастирайки на страдалческата човешка участ в първата песен от цикъла, създава баланс с неугасващия стремеж към щастието и любовта. Селектирането на словесния текст става по-осезаемо в следващата песен „Отдих“. Поетичният текст, подобно на този от първата песен, има диалогичен характер: „*Ти ела, разбуди ме тогава*“ и в същото време продължава идеята за неугасващата надежда: „*кога царствения ден ще изгрява*“, подобно на внушението от текста на втората песен. Вторият куплет тук не е експониран, като по този начин композиторът отново е избегнал превръщането на Аз-а в своеобразно „действащо лице“ („*ще летя към пределите звездни*“). Внушението на последния ред от стихотворението: „*на безплодни пустинни страни*“, което звучи по-печално от смъртта, е засилено чрез повторение. За последната песен от цикъла, която се казва „Молитва“, не са съхранени и издадени нотна партитура или запис. Въпреки това по заглавието изглежда, че композиторът е рамкирал цикъла песни по стихове на големия поет-символист Димчо Дебелянов.

Две години по-късно композиторът създава песента „Ноктюрно“ по стихотворението „Вечер на мълчанието“ на Владимир Башев. Поетът, съвременник на Спасов, „*принадлежи не толкова на миналото, колкото на бъдещето... на онова бъдеще, когато поетите няма да стават говорители на политически идеи. Поезията ще възвисява човека.*“¹⁵⁶ казва Никола Инджов (поет, публицист, есеист). В тези думи се открива сходството в идейно-естетическите възгледи на двама творци (В. Башев и И. Спасов), осъществили своя принос в обновлението на художествения светоглед след години на бурни исторически събития. Заглавието на песента („Ноктюрно“¹⁵⁷) напомня за *нощта* като тематика, подбудено от предназначението на творбите от едноименния жанр, развил се по време на музикалния романтизъм. В

¹⁵⁶ Инджов, Н. Към портрета на Владимир Башев. Вж https://literaturesnviat.com/?p=49584&fbclid=IwAR30NHJBOedYXZWDkD_MUN0cavElqG9n4xyU1rwwRklfNL9s9SXgCkR1-d4 Последно влизане: 20.03.2020

¹⁵⁷ Nocturne – от френски: „нощен“ (бел. авт.)

стихотворението поетът ни потапя в нежния, спокоен и изпълнен с мечти вътрешен свят на художествените образи. Лирическият Аз замечтано наблюдава светлините през тъмната част от денонощието. Любимата е представена като „една малка светлинка“. Тишината е необходимост („да се гледаме неми“), като че ли копнеж да спре времето, докъдето е стигнало, да застине. Пресъздава се нежна и красива връзка между две души, които не смеят „дори да се влюбят“, за да останат в тихия „приказен свят“ на мечтите в онази съща нощ, изпълнена със „светлини“. Вътрешното единство на лирическата творба е постигнато чрез идеята за крехката любов, като в композиционен аспект творбата е кръгообразна – завършва със строфата от началото на стихотворението, където отново се пресъздава красивия образ на нощта.

Следващите заглавия в жанра на художествената песен са групирани в цикли. Уповавайки се на основната човешка тема за **самотата**, композиторият обединява различни постични творби от един автор.¹⁵⁸ В хронологичен ред това са Четири песни по Димчо Дебелянов (1957), Четири полски лирики по Ирена Рейт (1961), Четири песни по Николай Лилив (1962), „Пет миниатюри“ по Станка Пенчева (1964), „Триптих“ по Весна Парун (1964), „Песни на една жена“ по Лиана Даскалова (1964), „Пет поеми по Аполинер“ (1968), Четири песни по Лангстън Хюз (1971), „Литании“ по Иван Вълев (1973), Три малки елегии по Радой Ралин (1977), Три лакримози по Емили Дикинсън (1978), Триптих „За кого бият камбаните“ по Иван Здравков (1982), Три поеми по Ан Дей (1982), Четири песни по Пол Елюар (1982), 23 строфи по Емили Дикинсън (1989), „Песни на една душа, отлитаща към Рая“ по Емили Дикинсън (1991), „Триптих“ по Емили Дикинсън (1992). В текстовете на песните от един цикъл се открива вътрешно единство, изразяващо се в своеобразна емоционална последователност.

Кръгът от теми в ползрението на младия Спасов засяга творческото интерпретиране на **тишината** – в песните „Обичам тишината“, „Утро“ („След бури – мир и тишина“), „Ноктюрно“ („по-

¹⁵⁸ Единственият цикъл, в който песните не са по поезия на един и същи автор, са „Среднощни песни“ по стихове на Дамян Дамянов, А. Германов и Божидар Божилов. (бел. авт.)

добре да стоим все така мълчаливи“); *нощта* – „Ноктюрно“ („...и *нощта* се превръща в светлини“), „Утро“ („след *нощ* — безбрежна светлина“), „Отдых“ („*посред нощ*, ах, *недей* ме *смущава*“), „Самата нощ е отразила“, „Превивам се под тежестта на звездите“, „Няколко думи за луната“; **скръбта** – в песните „Сложи ръка на моите устни“ („*Да не надвие скръб безмерна*“), „И в шеметна забрава гасна“ („*като печал преди раздяла*“) и **самотата** – „Минавам като всички минавачи“ („*затуй сега се чуди, че съм сам*“), „И в шеметна забрава гасна“ и т.н. Тези теми, проявили се още в първото десетилетие, отразяват индивидуалната еволюция в творчеството на Спасов. Освен в тематиката, прилики се откриват и в художественото пресъздаване на поетиката в различните източници, като например монологичното представяне на състоянието на лирическия герой във вид на обръщение към мним събеседник, което е присъщо за множество текстове („Сложи ръка на моите устни“; „Отдых“; „Самата нощ е отразила“; „Пет миниатюри“ и т.н.). Единните принципи на творческо пресъздаване внимателно подбраните поетични текстове в песните на Иван Спасов още от ранните години прави заявка за дълбочина и сериозност в композициите му и това са характеристики, които се развиват и бележат целия му творчески път. Прави впечатление силабическо (тон-сричка) третиране на текста при изграждането мелодиите на песните. По-скоро трайностите на тоновете са съобразени с логическите ударения в текста, така че един тон може да се повтори няколкократно с различна трайност в полза на думите от стиха. Получава се естествена симбиоза и равнопоставеност между поетична и музикална строфа.

По време на специализацията си във Варшава (1961) Спасов създава първите си художествени песни по чужд автор – **Четири полски лирики** за сопран и пиано по стихове на Ирена Рейт. Художествените преводи на стиховете принадлежат на проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак и Виеслав Новак.

Czy dzień ten dzisiaj rzeczywisty?

Czy dzień ten dzisiaj rzeczywisty?

Pachnący jabłkiem, jak jabłko złocisty.

Może to tylko zwitek myśli

na białej kartce wyobraźni.

A może sen?

A może sen, który mi wyśnił dzień
tak słonecznie niewyraźny.

Wiatrowy dech, jak motyl wczesny
rodzi się aby zaraz skonać.

Mój zachwyt!

Mój zachwyt niby bezcielesny lecz marzy wciąż,
marzy wciąż o twoich ramionach.

Реален ли е днешният ден?

Реален ли е днешният ден?

С аромат на ябълка, като ябълка златист.

Може би само свитък мисли
на белия лист на въображението.

А може би сън?

А може би сън, дарил ме с ден слънчев
толкова неизразителен.

Вятрен дъх, като ранна пеперуда
ражда се, за да привърши веднага.

Мой възторг!

Мой възторг, уж безпльтен, но винаги мечтаещ,
мечтае за твоите рамене.

Choć wzrok mój cieńki

Choć wzrok mój cieńki jak szpilki ostrze,

Co każdą ciemną nocu przeniknąć umie

Nie mogę Ciebie,

nie mogę Ciebie odnaleźć w tłumie.

Макар че зрението ми остро

Макар че зрението ми остро като връх на карфица,

Способно да прониже всяка нощна тъмнина.

Не мога Тебе,

Теб не мога да намеря в таз тъпла.

Kilka słów o księżycu

Księżyc jak talerz na obrusie nieba.
Księżyc, co złotem przynosi ostrze mrozu
i księżyc
i księżyc który Twoim głosem
Woła do mego lata, woła mego lata
Co ciepleje w tobie.

Няколко думи за луната

Луната, като чиния на небесния покров
Луната, която със злато донесе връхчета мраз
и луната,
Луната, която с гласа Ти
зове моето лято, зове моето лято,
което тлее в Теб.

Поетичните текстове пресъздават съкровени състояния на човешката душа. Основната обединяваща смислова концепция на цикъла се състои в мотива за самотата и стремежа към любовта, претворени от хармонията между човешкото и природата. Първата лирика е наситена с богата образност и фантазия, пресъздадена с изключителен финес и чувствен изказ. Художествената идея се обосновава на връзката между материалния и духовен свят на човека. Авторът изгражда цялостния образ по един ярък и силно въздействащ начин като използва множество стилистични похвати, с които подчертава различни нюанси в състоянията на лирическия герой. Емоционалното преживяване в творбата е подсилено чрез анафори и сравнения от видимия и невидимия свят с многоцветни символи от природната действителност. Съпоставките на състоянието с природни явления от една страна отразява красотата на поетичната инвенция и подбужда появата на зрими образи в съзнанието. От друга страна създава впечатление за цялостно сливане на чувството с образа.

Водеща категория в смисловото съдържание на поетичните текстове представлява недостижимата любов. Картините в съзнанието на лирическия герой пресъздават нейната чистота (*белия лист*),

мимолетност (*ражда се, за да привърши веднага*) и възторженост от мечтателното усещане за нея. Макар и несъхранен в архивите, самото заглавие на втория стих „*Padam pod ciężarem gwiazd*“ („Падам под тежестта на звездите“) разкрива образа на нощните небеса. Нощта присъства като ярък символ в следващите поетични текстове от цикъла. Многократното повторение на *луната* подчертава асоциацията за *нощта* като основен мотив в художествената образност. Запазвайки основната идея за стремежа и обречеността, авторът обединява различни гледни точки към образа, характеризиращи красотата и съвършенството (*златист; слънчев; небесен покров; лято*). За емоционалното им въздействие до голяма степен допринася чистотата и лаконизма в поетичния изказ. Лишени от словоизлиятелност, същевременно дълбоко съдържателни, с ярка образност, стиховете на Ирена Рейт разкриват колоритната душевност на твореца, вдъхновител за създаването на вокалните лирики.

Впоследствие композиторият създава множество песни по текстове (както в превод, така и в оригинал) на чуждестранни поети като Весна Парун, Гийом Аполинер, Лангстън Хюз, Пол Елюар, Емили Дикинсън и др. „*Вярно, обичал съм поезията винаги и смятам, че я познавам основно – и българската, и световната.*“¹⁵⁹ – споделя в една от книгите си композиторият.

В избраната от композиторията поезия за следващите **Четири песни** по текст на Николай Лилив (1962) още с първото стихотворение „**Самата нощ е отразила**“ можем действително да открием ключови думи, характеризиращи художествения свят на твореца през целия му творчески път:

Самата *нощ* е отразила

скръбта си в твоите очи,

ти тръпнеш пред *незайна* сила,

¹⁵⁹ Спасов, Ив. Животът ми – опит за реконструкция на една разпиляна мозайка. Пловдив: 1993, с. 79.

и своята душа мълчи.

И своята душа смирена

пред сянката на спомен лих

трепти печална, като стих

от песните на Пол Верлена.

Ноцта е най-яркият символ на скръбта, самотата, тъгата и очакването в творбите на Спасов. Мрачната ѝ същност олицетворява неизвестното, тайната за живота и смъртта, пред които „душата мълчи“. В поетичните текстове към камерните вокални опуси състоянията, през които преминава лирическият герой, са в ранните зори на утрото или късните нощи. Композиторът споделя в една от своите книги, че нощта е любимата му част от денонощието. Може да се каже, че това са най-тихите и самотни часове на деня, изпълнени с вяра и надежда в очакване на непредвидимото, неизвестното: „*ти тръпнеш пред неznайна сила и своята душа мълчи*“. Но посоката, към която се стреми душата на художествения герой е пътят на смирението. Тази посока следва и композиторът през целия си жизнен и творчески път. Николай Лилюев в края на стихотворението използва алюзия, с която прави препратка към поезията на един от основоположниците на френския символизъм – Пол Верлен, в чието творчество преобладават въпросите за човешкото съществуване, страхът от самотата, отчаянието и т.н.: „*трепти печална, като стих от песните на Пол Верлена*“.

Песента „**И в шеметна забрава гасна**“ е по стихотворението „Луната висне като плод“. Заглавието на песента е взето от четвъртия стих на оригиналния поетичен текст. В тази песен композиторът прави своя избор върху второто и четвъртото четиристишие от стихотворението. За разлика от предишните заглавия, в това произведение Иван Спасов се е спрял на личните излияния на лирическият Аз и е редуцирал всичко друго. Темите, заложи в творбата, са любовта и самотата. В първия стих се експонира антитезата „*светъл възход – печал*“, която изразява вътрешните очаквания, но и равностетката на лирическият герой, който съпоставя радостта от

живота със скръбта при раздяла. В избора от композитора втори стих ходът на състоянията е идентичен - „горди слова – душа безгласна“. „Златистото вино“, с което Спасов е решил да завърши музикалната творба, би могло да се тълкува като символ на чиста, красива, ценна любов. По този начин композиторът отново рамкира основната тема на произведението: „светлия възход на първата любов“ – „две замислени очи, окъпани в златисто вино“.

Третата песен „Светло утро“ предвещава известен оптимизъм още със самото заглавие. Все още в творчеството на младия композитор се среща утрото като символ на надеждата, радостта, щастието. Но „неперуди, неперуди“ ще прърхат безспорно само тук. Изглежда това е най-веселата, възторжена песен след „Раждаме на зората“ в соловото вокално творчество на Спасов. В нея лирическият герой се обръща към утрото, пресъздавайки живописно състоянието на природата, което вероятно е отражение на неговата душа. Подобен паралел между човешкия свят и природата е типичен за голяма част от избраните поетични текстове за вокалните лирики в творчеството на композитора. В последната песен „Тихият пролетен дъжд“ поетичният текст пресъздава нематериалната загадъчна реалност чрез използването на образен паралелизъм, с който поетът отново създава аналогия между вътрешния свят на личността и състоянията на природата. Тук е пресъздадена надеждата в реални измерения и притежава двойствен характер – възлението от очакване на новото и в същото време страхът от него. Пораждат се съмнения и противоречия, претворени чрез антитезата „възторг и уплаха“ към непознатото и неизвестното, пред които е изправена човешката душа. Сложни са емоционалните състояния на мнимия лирически герой: „*Тихият пролетен дъжд звънна над моята стряха, с тихия пролетен дъжд колко надежди изгряха!*“ Подобни противоречиви емоции се откриват и в други опуси като песента „Утро“ по текст на Димчо Дебелянов: „*и слушам радостно-смутен*“ или „И в шеметна забрава гасна“ по текст на Николай Лилив: „*като надежда за живот, като печал преди раздяла*“. Чрез пресъздаването на противоречия като художествен адекват на действителността, творецът от една страна разкрива дълбокото си познание за живота. От друга страна се обуславя

истинността, респективно честността и търсения от твореца баланс и хармония в изкуството.

Често в соловите си вокални творби названието *песен* Спасов заменя с лирика, литания, елегия, миниатюра, поема, лакримоза, ноктурно и т.н. Всички те притежават различни стилови и жанрови белези. Самото определение „песен“ не носи достатъчно информация за жанровата характеристика, форма и дори послание на вокалната творба. Изхождайки от наименованията на различните солови вокални творби на Спасов, може да се вникне в посланието дори преди да се прочете заглавието на самата творба. Не винаги поетичният текст отговаря най-точно на мислите, чувствата и посланието, което Спасов отправя. *„Винаги отделям по-голямо внимание на смисловото съдържание на текста, независимо с какъв език работя. (...) В доста случаи съм се опитвал да пренебрегна смисловото значение в интерес на чисто фонетичната страна. До сега не съм успявал...“*¹⁶⁰

С всяка следваща песен подходът към текста става все по-селективен и индивидуалистичен. По-късно усъвършенствалят се афористичен стил на Спасов още в тези ранни опуси се развива в тази посока. В разгледаните дотук песни се наблюдава една последователност. Композиторът преднамерено избягва сюжетни и словоизлиятелни текстове. Обикновено в избраните стихове протича мним диалог в съзнанието, мечтите или спомените на лирическия герой. След селектирането на съдържанието на избраните текстове на преден план се извеждат емоционалните състояния на героя и образно-емоционалната атмосфера на заобикалящата го действителност, които винаги са в хармония. А самият лирически герой, най-често в първо лице, е максимално дискретен в своето себеизразяване. Пример за сериозна авторска намеса на композитора върху оригиналния поетичен източник са песните по текст на Станка Пенчева **„Пет миниатюри“**. Поетичните извори за тези музикални творби представляват любовна лирика. Всички песни от този цикъл, както заглавието подсказва, са

¹⁶⁰ Ангелов, А. 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив: 1994, с. 143.

миниатюри¹⁶¹. Композиторотъ все повече се задълбочава в съдържанието на текстовете за сметка на обема. Осъзнатият стремеж към лаконичност и яснота на творческия език, стават предпоставка за тази лична намеса:

Целият този безкраен ден Целият този безкраен ден

е бил затова създаден, е бил затова

да стигнеш вечерта до мен да стигнеш до мен.

като милост и като награда. И моят живот

Затова слънцето тръгва в зори затова е бил може би –

своето чакане да измеря. да те намеря...¹⁶²

И целият ми живот дори

затова е бил – да те намеря...¹⁶³

Смисловият контекст на това първо стихотворение, подобно на този при символистите, е свързан с вътрешния свят на личността. В тази творба идейното внушение е безграничният и самодостатъчен свят на любовта: „и моят живот е бил (...) да те намеря“. Тези стихотворения, от които Спасов е черпил вдъхновение за соловите си песни, всъщност нямат характеристики на миниатюри или афоризми. Селектирани от композитора, те утвърждават изчистеността и лаконичността на средствата в творческия му стил. Това дава основание за употреба на жанровото определение „миниатюра“, което отговаря максимално точно на неговите камерни вокални творби. „А толкова обичам – това е всъщност майсторството – от един малък, наглед незначителен „материал“ да изградя устойчива конструкция...“¹⁶⁴ През 60-те, 70-те години на миналия век композиторотъ прави своя избор върху все по-

¹⁶¹ Миниатюрата в различните видове изкуства (музика, литература, изобразително изкуство, театър и др.) представлява творба в малка форма с дълбока съдържателност, постигната с минимални средства. (бел. авт.)

¹⁶² Текстът в соловата песен на композитора Иван Спасов по текст на Станка Пенчева. (бел. авт.)

¹⁶³ Оригинален поетичен текст на Станка Пенчева. (бел. авт.)

¹⁶⁴ Спасов. И. Небесносино утро, пладне и път след пладне. София: 1989, с. 81.

афористични текстове. Във втората миниатюра от „Пет миниатюри“ Спасов използва следния стих: *„Не съжбялявам за това, което никога няма да стане, никога няма да бъде! Не съжбялявам за това!“*. За пръв път в този цикъл от миниатюри песните нямат програмни заглавия. В следващата миниатюра лирическият образ се „обръща“ към небето в ролята на „двят“ в своята наивност, готов да му отдаде целия си живот и душа, която познава единствено щастieto. Цялата тази метафорична атмосфера би могла да намери обяснение в необятния вътрешен свят на личността, който опознава живота единствено живеейки го. Безграничните тайни на човешкото съществуване се асоциират с природните явления като най-правдоподобен еталон, който създава търсената символика. По този начин поезията се обогатява както вътрешно – в идейно-смислов аспект, така и външно – в аспекта на звучността.

Като цвят се обръщам към тебе, мое небе,

ако искаш – дай ми живот

ако искаш – удари ме в самото сърце

щастливо, неразбрало, че го убиват.

Темата на четвъртата миниатюра представлява споменът за любовта, който лирическият герой пази през целия си земен живот. И с избрания стих за последната миниатюра композиторът затваря кръга около любовната лирика на вдъхновяващата поетеса Станка Пенчева: *„...и пак да изгаря в любов човекът.“*

„Триптих“ за сопран и пиано *„по почти сюрреалистичните стихове на хърватската поетеса“*¹⁶⁵ Весна Парун – една световнопризната поетеса, която изпитва силна любов и привързаност към България и я счита за своя втора родина. Трите заглавия от този цикъл ни отвеждат във вътрешния свят на една жена. Свободолобивата природа на поетесата, много близка до душевността на Спасов, се отразява в стихотворния език на избраните творби, представляващи бели стихове.¹⁶⁶ Поетичните текстове от този цикъл притежават

¹⁶⁵ Тончева, Е. Песните на Иван Спасов.//Българска музика, 1968, №5, с. 17.

¹⁶⁶ Неримувани, свободни стихове. (бел. авт.)

изумително вътрешно единство. Може да се каже, че претворената от Спасов последователност превръща триптиха в своеобразно поетично „пътуване“. Лирическата героиня в избрания текст си спомня в първата песен („Връщане от погребение“): *„Мисля, че лицето му беше сбръчкано. (...) Човекът не бързаше. Беше сам и плачеше.“* Във втората песен („Среща“) героинята „продължава“: *„Последен път го срещнах на перона. Гъмжаха хората (...) Аз търсех къс небе...“* и достига до настоящия момент, в който: *„Вече не чувам дъжда. (...) Наведена чакам. Забравен отзвук.“* Прави впечатление фрагментарното изложение на поетичния текст, което се доближава по един високо художествен начин до реалното протичане на човешката мисъл при възстановяване на спомени и събития от миналото. (*„Той не бързаше. Беше сам. Човекът не бързаше. Беше сам и плачеше.“*)

По-рано споменатата поетическа свързаност между текстовете на отделните песни, обединени в един цикъл, продължават да предизвикват различни асоциации при тълкуването им. Подобно преливане на отделните състояния на лирическия герой се открива и в от „Песни на една жена“ по стихове на Лиана Даскалова. В първата песен („Една роза“) лирическата героиня се обръща към своя любим с молба: *„Донеси ми една роза от край света (...) и ми кажи: ти си тъй хубава, тъй нежна със роза във твоите коси“*. обстоятелственото пояснение *„от край света“* и допълнението *„приказна роза“*, които използва поетесата, разкриват наивната замечтаност на жената в своеобразния мним диалог. Следва втората песен „Вживяване“, в която героинята споделя в своите мисли: *„Аз те гледам учудена, сънена, но събудена. Очи огледални. Среднощни, печални. Мои. (...) Мои, чужди очи.“* Като че ли същата жена се буди посред нощ и осъзнава своята самота, вглеждайки се в отражението на своите собствени очи, които разкриват скръбта пред самата нея. По начина, по който е конструиран този свободен, накъсан, бял стих, се подразбира колко е „объркана“ героинята. Липсват глаголи, изреждат се прилагателни имена, характеризиращи отражението на очите. В инверсия е използвано словосъчетанието *„очи огледални“*, за да се подчертае символиката на очите, с които в голяма степен възприемаме действителността. Но тя в този случай е изпълнена с мрачни очертания. Очевидно лирическата

героиня за пръв път се сблъсква съзнателно или не с нова, непозната реалност. Това се разкрива чрез образа на очите от края на стиха, когато тя ги нарича „чужди“. В третата песен („Бели карамфили“) от цикъла текстът символизира отчаянието ѝ: *„Аз ти казвам на ъгъла има бели карамфили. Не отговаряй! Очите ти вечер са странни, като наркоза за мен.“*

Не е изненадваща и нарастващата склонност на Иван Спасов към сюрреалистични поетични творби през следващите години. Полярните два свята на съня и действителността представляват аспект, на който композиторът отделя специално внимание в живота и творчеството си: *„...сънищата. С утеха мислим, че те лекуват, глава полагаме с надежда.“*¹⁶⁷ Основната характеристика на появилото се през 20-те години на XX век движение в поезията се изразява във висшата реалност, свръхестественото или неизразимото. Творбите на сюрреализма са рефлексии от определени форми на асоциация, силата на мечтите, спомените, сънищата и др. състояния на мисълта, в които *разумът* не участва. Подсъзнанието, въображението и фантазиите имат превес над разума и възприеманата реалност. Предвид спонтанното и интуитивно създаване на сюрреалистични творби, толкова естествено намират своето място в творческия свят на Иван Спасов.

През 1968 г. композиторът създава своите „Пет поеми по Аполинер“¹⁶⁸. Позицията на „новия тип творец“, пише Жоржета Чолакова, *„е заявена още от „авангарда на поетическия авангардизъм“ Аполинер, който (...) обявява за висш смисъл на модерното изкуство истината: животът трябва да се слее с изкуството, но не чрез периферната видимост на нещата, нито пък чрез тяхната фрагментарна накъсаност.“*¹⁶⁹ Този цитат разкрива общото между възприятията на двамата творци. Първото е *истината* като идеал за пренасяне личните възгледи за реалността в света на изкуството. Второто е закодирано в перифразираното от Жоржета Чолакова мнение на Аполинер за *сливането на живота с изкуството*, присъщо и за

¹⁶⁷ Спасов, И. Небесносно утро, пладне и път след пладне. София: 1989, с. 97.

¹⁶⁸ Гийом Аполинер е френски поет, който въвежда термина сюрреализъм. (бел. авт.)

¹⁶⁹ Чолакова, Ж. Лицата на човека в поезията на чешкия авангардизъм. Пловдив: 1998, с. 12.

Спасов, който потвърждава позицията си като творец и личност с думите: „Аз – това са моите творби.“¹⁷⁰ или още по-силно: „композирането... е биологически акт“¹⁷¹. Интуитивното творчество на композитора, който години наред не отстъпва от музикализираните стихове на българските поети-символисти, може да се каже че открива в творчеството на Аполинер онова звучене, което търси и претворява десетки години. Жан Кокто определя Аполинер като „майстор на лида“ /художествената песен/ (...) Като съчинявал стиховете си, той е обичал да си припява“¹⁷²

В тези опуси Спасов експонира текстовете в оригинал, което допринася запазването на мелодичното им звучене. Тематиката в poemите обхваща темите за любовта, раздялата, спомените и времето. Първата поема от цикъла носи заглавието „*L'amour est mort*“ („Любовта е мъртва“). Поетът съпоставя любовта с пролетта („*Encore un printemps de passé*“ – „поредната пролет от миналото“), с която се сбогува, очаквайки да я срещне отново. Удивително е преплитането на сбогуването с вечното („*Il est mort... Il s'en revient*“ – „мъртва е... връща се“) – респективно смъртта и раздялата не се асоциират с края. Творецът разкрива смиреннието си към настоящето, посрещайки го с надежда. Втората поема – „*En poème*“ („В стихотворение“) се характеризира с пестеливия изказ. Подобно на първата лирика от цикъла в следващата – „*L'adieu*“ („Сбогом“), авторът прави ясна препратка към съществуващия в отвъдното свят – „*Nous ne nous verrons plus sur terre... Et souviens-toi que je t'attends*“ („Няма да се видим отново на земята... И помни, че те чакам“). Темата за смъртта присъства като дълбоко вкоренена нишка в разглежданата поезия от Аполинер – „*L'automne est morte*“ („есента е мъртва“). В следващата творба („*Et toi mon Coeur*“ – „И ти, мое сърце“), от която Спасов използва само три строфи, също се претворяват *нощта и смъртта* – „*la nuit et la mort*“. Авторът се поставя в ролята на наблюдател в търсене на смисъла за своето съществуване – „*Et toi mon cœur pourquoi bats-tu?*“ („И ти, мое сърце, защо биеш?“).

¹⁷⁰ Спасов, И. Небесносно утро, пладне и път след пладне. София: 1989, с. 18.

¹⁷¹ Спасов, И. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 155.

¹⁷² Кокто, Ж. За Аполинер. прев.: О. Стамболиев//Литературен клуб, 1998-2019, 3.10.2007.

Последната поема от цикъла възпява моста Мирабо („Pont Mirabeau“). По думите на Спасов „Аполинер е живял далеч от него... Явно тук се е случило нещо, което е разтърсило душата на поета, за да може да изплаче тези стихове.“¹⁷³ Истината, разтърсваща душата на личността, е поднесена чрез изкуството на поезията без история, без сюжет, който да я подсили – ненужна многословност, несвойствена за лаконизма на автора. Това доказва силата на изкуството на майстора-творец (Аполинер), превръщайки се в инспиратор за творчеството на друг творец (Спасов).

Четири песни за сопран и пиано по текстове на Лангстън Хюз притежават подобно на предишни цикли вътрешно тематично единство по отношение на словесния текст. Любовни лирики, в които състоянията на лирическия Аз са пресъздадени в любимата за композитора част от денонощието – „нощта“ като символ на тишината и самотата. „Ела да пеем в нощта“ е изградена върху експресивно словесно произведение, в което лирическият Аз призовава своя мним събеседник: „да избродим нощта“. Съзерцателният характер на стихотворението разкрива отдадеността на лирическия Аз към настоящия момент. Молбата в стихотворението се изразява в желанието да предотвратят самотата си и да споделят щастието, претворено чрез призива „да пеем“. Фокусът в творбата е насочен към „нощта“, въпреки ролята ѝ на обстоятелствено пояснение в словесния текст. Докато във второто стихотворение („Ти“), както заглавието показва, вниманието е по-голямо към адресата на художествения текст. Лирическият Аз изразява своята възхита по един деликатен и нежен начин, сравнявайки очите на любимия със „звезди“ и песните му със „сънища“. Сънищата в художествения свят на творбата осмислят съня и създават паралелна реалност, често по-красива от действителността, подобно на мечтите. Третото стихотворение представлява лична молитва („Литания“) и изповед на лирическия Аз. Необходимостта от събеседник възпитава у личността безусловна отдаденост. Страдащата душа на самотника е смирена и уязвима, готова да се раздаде без да очаква нищо в замяна, освен своеобразен подслон („приюти ме“), който самотата ѝ е отнела.

¹⁷³ Спасов, И. Небесносино утро, пладне и път след пладне. София: 1989, с. 95.

Съзерцанието и смирението на лирическата героиня намира връх в четвъртата лирика, наречена „Град, в който забравих всичко“. Стихотворението по един мелодичен начин изразява опиянението от нощта. Поетичният текст е добър пример за търсенето от композитора състояние на човешката душа, което се разкрива още по-ярко благодарение безглаголният строеж на творбата. Възхитата на мнимата лирическа героиня е подсилена неведнъж с възклицанието „О“. Ефектът на въздействие е постигнат чрез повторение на изрази по начин, пораждащ асоциации за вариране на единно идейно-образно поле: „заспалите улици – заспалия град“; „дъх на борове – боров дъх“; „люлчена песен – майчина песен“; „мекия мрак – вечерната нежност“; „лъх на забрава – нощ на забрава“.

Основната тема в цикъла от пет песни под заглавието „Литании“¹⁷⁴ по стихотворения на Иван Вълев е *споменът*. Неговите литании (молитви) са по авторски текстове, в които лирическият герой най-често разкрива собствената си душа – със своите мисли и чувства, отправени към любим човек. Първата песен „Зелена вечер и очи зелени“ е изпълнена с ярка символика. От далечния спомен за „градините с кошери“, чрез които е претворено щастието от *детството*. Единият от „двамата“ лирически герои присъства мнимо в представите на любимата, готова да загърби спомените в името на любовта („мелодия неизразима“) и да се отдадат на настоящия момент („изтриха в мене всеки спомен“). Силната чувственост на лириката е подчертана и чрез възклицания („Ах“, „О, повтори!“). Втората песен „О, музика на неизвестното“ има кръгова композиция (своеобразно *abcba*). Започва с възклицание „Ах“, подобно на предходната творба, изразявайки спонтанната проява на далечен спомен в съзнанието, който подбужда емоция на тъга. Постигнат е забележителен вътрешен консонанс в аспекта на обстоятелствата от миналото, който се разкрива при съпоставянето на първите два реда от стиха: *веднъж – едно; лятото – момиче*; *залез – тъга (заялзваше – тъжно)*; *есента* – състоянието на лирическия Аз. Внушението, пораждащо асоциация за „заялзващото слънце в началото на вечерта“, представено в мащабите на сезоните

¹⁷⁴ „Литания“ (лат. *Litania*) идва от гръцката дума *λίτή*, която означава молитва, молба. (бел. авт.)

(„*лятото залягваше в началото на есента*“), говори за голямата стойност на самия спомен в съзнанието на лирическият герой. Интересно е авторското решение да подчертае чувството за необратимост с наречието „*вече*“: „*не мога да забравя вече*“. Емоционалната наситеност е подсилена с още едно възклицание в словесния израз, избран за заглавие на песента: „*О, музика на неизвестното*“. В третата песен („**Литания**“) лирическият Аз е отдал мислите и чувствата си на настоящия момент. Поетичният текст е добър пример за това как творецът универсализира състоянието на личността (лирически Аз). Единствено *звукът на сърцето* звучи в художествено пресъздадения вътрешен свят. Поетът засилва внушението чрез повторение на призива за запазване на спомена: „*о, не искам да забравиш... никога*“. Споменът за радостта („*тази светла радост*“), от един кратък момент („*изтича като пясък*“), е достатъчен да вдъхне надежда за цял живот. Следващата литания („**Думи, дъжд и трева**“) е изградена само върху въпросителни изречения. Мнимият лирически Аз е загрижен, но сякаш безсилен и уморен пред съдбата. Като че ли авторът е постигнал своеобразна градация в тези редове както по отношение количеството словесен текст, така и по отношение на качеството: на първо място са *думите*; следват *мислите*; *очите*, изразяващи реалността и накрая *спомените*. Този ред може да се тълкува и като стълб на истината и стойностите в живота. Най-горе са разположени спомените. Но скритата тъга зад поредица въпроси без отговор в тази творба се свежда именно до страха от „*забравата*“. Последната песен носи заглавието „**Чудеса, пространство и време**“. Постигнат е обективен завършек на състоянията на лирическият герой в цикъла „Литания“ с един кратък, но много съдържателен стих, който в три изречения успява да пресъздаде миналото, настоящето и бъдещето: „*Неочакван дъжд заваля. Не мисли за далечния спомен. Не се повтарят сбъднати чудеса в пространства безкрайни и време.*“ В поезията на Иван Вълев се чете ясният, недвусмислен изказ, който претворявайки състоянията на личността умело ги съотнася към заобикалия ни свят, към общочовешките ценности.

Цикълът от „**Среднощни песни**“ е изграден по стихове на различни български поети – Дамян Дамянов, Андрей Германов и

Божидар Божилов. Върху поетичния текст от първата песен („Напразно викане“ по текст на Дамян Дамянов) композиторият отново подхожда избирателно:

Обичам те! Но между нас
И ти не чуваш моя глас,
крещи на суетата воят.
тъй както аз не чувам твоя.
Затуй не чуваш моя глас,
Незнаейки защо крещим,
тъй както аз не чувам твоя.
Като звезди ще изгорим
Не знаейки кому крещим,
и в пепел пак ще се разминем.¹⁷⁵
като звезди в пространства слепи,
един край друг ще прелетим.
В две шепи изгоряла пепел.¹⁷⁶

Оригиналният поетичен текст представлява любовна лирика. От съпоставянето с авторската селекция се вижда как се запазва внушителността на художественото послание в аспекта на емоционалното състояние на героите. Адресатът, както обикновено фигурира в съзнанието на лирическия субект, който предрича всеобщата им обреченост. Неосъществимостта на любовта се чете още в първите два реда. Далечните светове на две самотни души са пресъздадени ярко: „защо крещим“, след като „ти не чуваш моя глас“ и

¹⁷⁵ Текстът в соловата песен на композитора Иван Спасов по текст на Дамян Дамянов. (бел. авт.)

¹⁷⁶ Оригинален поетичен текст на Дамян Дамянов. (бел. авт.)

„аз не чувам твоя“. Изгубената надежда и отчаянието на лирическия Аз, които се четат още в самото заглавие, са пресъздадени чрез хиперболистични сравнения („като звезди“, „в пепел“), които могат да се тълкуват като препратка към необятния свят на любовта. Поетичният текст към песента „Насаме нощем“, както заглавието подсказва, отправя мисълта на лирическия герой към миналото и спомените. Композиторът е успял да подбере в кратък стих всички вълнуващи го теми и състояния от вътрешния свят на човека (лирическия субект). *Нощта* и *самотата* са още в надслова. Емоционално наситена, лириката в няколко реда пресъздава самотата, любовта, болката и тъгата. С детството като символ на щастие и безгрижност са сравнени очите на любимата – чисти, крехки, честни, красиви, млади и изпълнени с любов. Стихотворението „Ден на закъсняло щастие“ наподобява монолог. Лирическият Аз си дава равностойка за съхранените в паметта спомени, като прави алюзия с различни човешки състояния. Денят, който е „ласкав“, „топъл“ и „слънчев“ остава като красив спомен в съзнанието. Отдаден на самотата си, лирическият субект е изпълнен с въпроси. В последния стих се пита дали ще получи „навеки изгубеното“ щастие и дали ще запази спомена за него, след три последователни въпроса „Дали ще го забравя“. Предвид това, че щастieto е закъсняло, неизживяно, е твърде логично да няма какво да бъде забравено. След като останалото като една мечта щастие не бива асоциирано с нищо друго, авторът поставя края с противоположен въпрос „Дали ще го запомня“, който в същото време е и еднозначен. Последната творба („Нощ“) от цикъла Среднощни песни има описателен характер, който създава хармония с емоционалното състояние на лирическия герой – „мъгла студена“ – неясни, бегли спомени за неосъщественото, „сянката на любовта“ – надежда и копнеж, обречени на забравя („невидима“). Дори представата за любовта напуска („се носи“) тихо и безпощадно света на лирическия Аз. Спомените са заличени от образния свят на *снега през зимата*. В лиричния свят на тези четири поетични текста се припокриват състоянията на самотата, спомените, тишината и забравата – кръгът от теми с минорно звучене, на които е посветен почти целият дял на камерната вокална лирика от Спасов.

Под наименованието на следващата циклична композиция „Три малки елегии“¹⁷⁷ по стихове на Радой Ралин се подразбира лиричният характер на творбите, изпълнени с чувство на скръб и тъга. Словесните текстове представляват есенция от далеч по-многословни поетични творби на автора. Тематиката в първите две песни е любовта. В първата – „Цветя и чувства“, заглавието разкрива контекста на състоянията на вътрешния свят на личността, съпоставени с природата. За пръв път мнимият лирически събеседник „*прелива от настроение*“, контрастно на състоянието на адресанта. Стихотворението подтиква към равностетка за ценностите в любовта. Изкуствените цветя са сравнени с „*трайна любов*“, а естествените – с „*истинска*“. И все пак единствено откъснато естественото цвете би увяхнало, което дава надежда за трайна любов, ако бъде грижливо „поливана“. Дали вярата в любовта би могла да бъде равностойна на религия се пита лирическият Аз в следващата художествена реалност. Вокалната лирика „Религия“ извисява любовта на нивото на божественото. Вярата в боговете, превърната в религия, авторът пренася в света на любовта, питайки се дали тя е достатъчна „за да бъде религия“. По този начин любовта би се универсализирала и вероятно загубила своята магичност, подобно на щастието, към което отделната личност има субективно възприятие и отношение. Третото стихотворение комбинира два словесни източника, майсторски преплетени на основата на темата за щастието. Заглавието е взето от края на вокалната лирика по текст от „Неореалистична елегия“ на Радой Ралин. Красотата на щастието е представено в аспекта на неговата неангажираща същност: „*никога не ни преследва (...) не внушава обещания*“. Както избраното от композитора заглавие („Живяно или мнимо щастие“) разкрива, отново *споменът* е онова, което служи за равностетката в живота. Лирическият герой изразява стойностите на щастието чрез последователни отрицания – „*не преследва*“; „*не внушава*“; „*не изнудва*“. Това провокира впечатление за известна емоционална изчерпаност в художествения вътрешен свят на героя. В съзнанието щастието се заменя с „*шепа пепел*“, събрана в спомените за миналото на цял един живот. Това е един пример за

¹⁷⁷ „Елегия“ (от гр. - жалба) означава лирическа поетична творба, написана по повод скръбно събитие, преживяване или спомен.

отсяването есенцията на емоционално ниво, мотивирано от сюжетното съдържание на оригиналния текст:

„Бях станал изведнъж семейство.

Наемахме едничка стая,

но тази стая бе поема

премного жизнена в сюжета

с опънатите си въжета

и съхнещите пелени. “...

Може да се каже, че поетичните текстове към следващите **Три лакримози**¹⁷⁸ по Емили Дикинсън притежават характеристика на изповед. Първият стих **„Казват – лекувало времето“** притежава афористични качества. Личното отношение на лирическата героиня към една обективна теория разкрива недоверието ѝ още с първата дума **„Казват“**. Опитът на личността, доказан от неконтролируемите човешки емоции и чувства, инспирират в автора да опровергае свойството на времето да намали мъката и болката. **„Времето“** според мирогледа на лирическата героиня може само да измери продължителността на емоционалното състояние у човека: **„То е проверката“**. Втората лакримоза (**„Ако векове те чакам“**) представлява лична изповед на лирическата героиня, готова на всичко, за да получи мечтаната любов и щастие. Пред самотата и неизвестното, готова да загърби **лятото**, а дори и живота си. Готова да чака с векове, ако има надежда. Търсенето на смисъл е във фокуса на третия стих – **„Разбирам, но какво от това“**. Въпреки въпросителните в съзнанието на лирическата героиня, към които е равнодушна, състоянията на тревожност, страдание и скръб не утихват. Дори и да *разбира*

¹⁷⁸ Lacrimosa (от лат. Lacrima: сълза) – плачевна, оплаквателна, скръбна – VIII-ма съставна част от реквием (от лат. requiem aeternam: вечен покой) – тържествена траурна меса, заупокойно богослужение в римокатолическото вероизповедание. Моцарт, Берлиоз и Верди са създали образци в жанра. (бел. авт.)

състоянието, в което се намира, е безсилна пред своята съдба. Безвъзвратността на тъгата показва изгубената докрай надежда.

Не изглежда никак лека задача да се преведат стихотворенията на Дикинсън, запазвайки най-ясно така или иначе нееднозначното им смислово съдържание. Това може да се проследи в преводните стихове от различни източници, при които една и съща творба може да звучи твърде различно:

Разбирам – светът ще престане –

тревогата ще ни хване –

и много рани.

Но какво от това? – в превод на Цветан Стоянов.

Разбирам – тревогата ще престане,

но какво от това? – текстът от песента на Иван Спасов.

„За кого бият камбаните“ по Иван Здравков също представлява триптих: „Както някога“, „В здрача“ и „За кого бият камбаните“. Единството в поетичните текстове е върху темата за любовта и раздялата. Първото стихотворение претворява спомените за изживяната любов. Лирическият герой изразява своята вкопченост в миналото с израза „Още чувам гласа на жената“, с който започва всеки стих от песента. Следващите редове представляват цитати на жената, които препращат към едни от водещите тематик за Спасов, които символизират самотата – нощта, молитвата и забравата. „В здрача“ идеята за безвъзвратността на съдбата представлява ядрото на идейния замисъл за създадената вокалната лирика. Лирическият Аз изразява самотата чрез повтарящи се по конструкция въпроси и отговори, които заключват възможността от преодоляване на настоящото състояние – „За какво ти е...? Няма вече...“ Авторът на словесния текст към третата творба от цикъла съпоставя любовта с живота, свободата и смъртта – фундаментални за творческия свят на Спасов въпроси. В резултат от художественото претворяване се подчертава величието на любовта като единствена и неповторима. А символиката на *камбаните* спомага

запазването изцяло на духовно мотивираната същност на изразеното. Изглежда този цикъл представлява един от първите образци в жанра на вокалната лирика, който подготвя задълбочаването на духовната тематика в творчеството на композитора предвид годината на създаване. Постепенно композиторът се насочва към словесни текстове – канонични и авторски, в които вярата, смиренното и стремежът за духовно извисяване взимат превес. („Български пасион“, „Молитва“, „Света българска литургия“ и т.н.)

„Три поеми“ по Ан Дей са върху поезия, свободно интерпретираща състоянията на личността в една абстрактно пресъздадена художествена реалност. Пример е откъсът от песента „Между редовете“ – *„I can hear the space“* – „Мога да чуя пространството“. Текстовете на поетесата са използвани в оригинал. Смесовото съдържание, което е плод на богато въображение, може да се каже, че обединява два белега: пиетет на композитора към божествената, небесна тематика (пример от втората поема: *„the sky for omens“* – „небето за поличба“) и ирационалното възприятие и претворяване на света, в който живеем. В същото време този избор е рационален от гледна точка на епохата, в която се проявява. Това от своя страна прави модерните начини на мислене свойствени за композитора. Неслучайно следващият вокален цикъл на Спасов е инспириран от сюрреалистична поезия.

„Четири песни“ Спасов създава върху поезия на основоположника на сюрреализма във френската поезия – Пол Елюар. Цитатът „*Поетичната метафора на Пол Елюар...: „от хоризонта на един към хоризонта на всички“*“¹⁷⁹ красноречиво изяснява близостта му до творческите ценности на Иван Спасов. Изказът от първо лице във всички избрани стихотворения за песните по Пол Елюар, въвеждат непосредствено в мислите и душевните състояния на лирическия герой. Монологичният характер в творбите му създава усещане за прикрито присъствие на самотата. От друга страна може да се каже също, че по този начин по-скоро се засилва нейната непреодолимост и

¹⁷⁹ Друскин, М. Относно периодизацията в историята на западноевропейската музика на XX век. Прев. К. Беливанова//История на музиката на XX век, София:1986, с. 39.

неотменимост. Текстовете на вокалните лирики по Пол Елюар, подобно на много други, са есенцията след селективната намеса на композитора. В първото стихотворение („Добър ден, тъга“) лирическият Аз се обръща към *тъгата*. Останал насама със себе си, онова с което не може да се раздели, е именно тя. Започвайки със „Сбогом, тъга“, веднага след това лирическият Аз отново я посреща с „Добър ден“, което разкрива постоянното ѝ присъствие, „изписано в очите“. Предопределеността на душевното състояние се разкрива с думите „тъга с печален образ“. Начинът, по който поетът изразява непреодолимото „съжителство“ на своя лирически герой с тъгата въплъщава в себе си две нива на внушение – обреченост и примирение. Мотивът за тези два основни аспекта се разкриват чрез повторението на поздрава към тъгата: „Добър ден, тъга“. Непрестанното връщане на чувството на тъга е хармонизирано с отношението на героя, което показва, че той приема и свиква със ситуацията. Като че ли лирическият герой превръща състоянието на тъга и самотност в убежище.

Откровението, което лирическият герой изразява във второто стихотворение „Дни и нощи“ – „Създадох те по мярката на своята самотност“ е признак на себепознание и поемане на отговорност за собствения избор, пораждащ съответните чувства и емоции. Постоянното присъствие на темата за самотата като изначална е подчертано с определянето ѝ като „цял свят“. Тук се поражда и идеята, че поетът създава образи, които с неподправена искреност сливат в себе си противоречията, от които се създава като че ли нова жизнена сила (*самотност – свят, крия – съзерцавам, дни и нощи*). Прави впечатление, че не самотата и отчаянието, а по-скоро надеждата и очакването характеризират лирическия герой. Душевното състояние на Аз-а прераства в приципно – „да те скрия (...) да те съзерцавам, за да не виждам...“ Героят е максимално вгълбен в личния си вътрешен свят и изглежда не изпитва необходимост да потърси изход или по-скоро това е изходът за него, чрез което поетът отключва множество хоризонти в съзнанието на читателя.

Ключова е символиката на *очите* в първите три стихотворения от цикъла. Те отразяват реалността в света на художествения герой.

Превръщат се в проводник на собствените мисли и желания на героя, представата за които осмисля отдадения на самотата живот:

*„...цял свят, където да те скрия
дни и ноци да те съзерцавам,
за да не виждам нищо във очите ти
освен каквото сам мечтая...“* (из „Дни и ноци“)

или:

*„Твоите очи ме озариха със съдба
по-хубава от всички ноци на света.
Твоите очи ме надариха със пътища,
откъснати от земното притегляне.“* (из „Очи и самота“)

Стихотворението **„Очи и самота“** засилва внушението за отдадеността на лирическият герой на личните си представи, мечти и реалност. Текстът е структуриран като лична изповед, която обобщава целия живот на лирическият говорител. В крупен план творбата експонира емоционална образност, изпълнена със силно възмущение. Повторението на израза *„твоите очи“* притежава два пласта на внушение. Единият затвърждава водещата роля на *очите*, които могат от една страна да се тълкуват като асоциация за мним събеседник, а от друга страна – отражение на вътрешното Аз на лирическият герой. Вторият пласт на внушение може да се разбира като израз на благодарност към създадената от тях (*твоите очи*) реалност, по-красива от очакванията на лирическият герой. Глаголът *„разкриват“* (*„Твоите очи, които ми разкриват моята безкрайна самота.“*) подсилва значението на истината. Тя е такава, каквато я възприема лирическият Аз – обикнал *самотата*, той достига чрез нея безкрая, вечността, съвършенството и истината. Последното стихотворение, върху което Спасов създава песента **„О, ти, премахваща забравата“** отключва асоциации за светлина, спокойствие и хармония. Създава усещането за кръгообразност на състоянието – *„Възпявам радостта да те*

възпявам“, като символ на безкрайността. Нагласата на изпълнения с надежда лирически герой превръща художествения образ в красива и вдъхновяваща картина в съзнанието.

„Песни на мъртвите“ по староегипетски погребални текстове претворява темата за човешкото съществуване, вечното и неговите загадки. Тази абстрактна тема преди всичко е плод на митологията, религиозните вярвания и представи на древните египтяни. Духовност, оказала влияние на следващите цивилизации и съхранена през хилядолетията до днес. „Книга на мъртвите“ представлява поетично описание на всички стремежи, добродетели, убеждения и най-общо житейска философия на древните египтяни за живота и вечното. Тя представя необятна, мистична и субективна тематика, вълнуваща Спасов през целия му земен живот. Тълкуванията на земните и небесните явления, връзката между духовния свят на личността и неговото съзнание в аспекта на светоусещането на древните египтяни се превръща в неизненадващ инспиратор за композитора. Избраният текст до голяма степен изяснява неговия мироглед в аспекта на съответната житейска философия. Едно от основните схващания е свързано със сливането на духа и материята, респективно сетивното и рационалното. Показателно за това са вярванията, придобити въз основа интуитивните възприятия на въобразяемата реалност. Теория, която днес би намерила най-естествената си проява в света на изкуството. Творбата от Спасов по текстове на древните египтяни започва със символа на светлината, с който се свързва отвъдният свят. (*„Душата ми излита към светлината пълна на деня“*) Светлината и нейните прояви заемат водещо място при изразяването божествената обстановка (отвъдното) през възгледите в „Книга на мъртвите“. Образът на слънцето, което въплъщава в себе си както светлината (изгрева, деня), така и тъмнината (залеза, нощта) може да се асоциира с раждането и смъртта. Така както слънцето не спира да съществува дори в тъмнината, човешката душа като божествено създание продължава пътя си с новия живот в небитието. „Преминаването“ на душата в избрания от композитора откъс за своите „Песни на мъртвите“ се съпровожда с равностметката и изповедта на „Аз-а“ за праведно изживяния земен живот. (*„Не съм създавала на хората страдания...“*) Поетичният текст

пресъздава състоянията на напусналата тялото си душа, която спокойно и радостно очаква заслужената „лодка слънчева“. Прави впечатление също вплитането на природата в божествения свят (*нивята, полята, птици*). Природата със своите чудатости, изглежда, вдъхновява и развива въображението на човека от древното минало. Съдбата от своя страна като че ли играе роля на режисьор на земния живот, представен като „пътуване“, на края на което „*тялото почива сред изобилието на полята*“, докато душата започва „ново“ съществуване.

В песните по текст на Емили Дикинсън тематиката също е свързана предимно с живота след смъртта, безсмъртието, самотата. Например: „Когато удари камбаната“ и „Ела полека, Рай“ из „Песни на една душа, отлитаща към Рая“ (1991 г.)¹⁸⁰, „Преди към светлината да отида“ из Триптих и т.н. Сред големия брой български и чуждестранни поети в полезрението си композиторът не крие особената си привързаност към творчеството и личността на Емили Дикинсън. През последните години от творчеството си композиторът използва единствено поезията на американската поетеса за своите камерни вокални лирики. „*Изглежда самотната поезия на тази самотна жена ми допада. (...) Творецът е самотен цял живот.*“¹⁸¹ Тези думи на композитора дават основание за по-специално разглеждане художествения свят на поетесата.

Нестандартната за времето си стилистика на поетесата е в резултат на стремежа за претворяване на истината за живота. Словесното съдържание в поезията на Емили Дикинсън се характеризира с провокативност, многопластовост и загадъчност. Със своето поетично творчество призовава към духовност, любов към природата и личността. Отдадена на самотата си, подобно на Иван Спасов, е интересно да се спомене, че Дикинсън също предпочита да твори през късните часове на денонощието, изпълнени с тишина и уединение. Творчеството ѝ няма за цел да пресъздава очевидното, а да разкрие независимата воля на творческия потенциал чрез красотата на непринудената и чиста истина – такава, каквато я възприема интуитивно. Поетесата разкрива най-искрено и хармонично богатия

¹⁸⁰ Написани по повод смъртта на единствената му дъщеря Йоана. (бел. авт.)

¹⁸¹ Спасов. Ив. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 13.

свят на своите мисли, чувства, въображение и интуиция чрез естетиката на свободните стихове. Очевидно за нея също свободата не е нищо повече от необходимост на творческата рефлексия. Предвид необятната интуиция на Дикинсън към невидимия свят, лаконизмът в творческия ѝ изказ е показателен освен за високо майсторство, така и за убедителност в своята правота и откровеност. Налице са множество сходства в творческите разбирания на двамата творци (Емили Дикинсън и Иван Спасов) – идеалът, свързан с търсенето и художественото претворяване на истината; смирението пред природата и нейната сила; предпочетената тематика за творбите, както и целта на изкуството само по себе си. Може да се каже, че цитатът на композитора: „*Аз – това са моите творби*“¹⁸² се отнася и до личността на поетесата.

Двете основни теми, които свързват най-силно световите – от личния към творческия – на двамата творци представляват *смъртта* и *самотата*. Предвид това често в творчеството им на пръв поглед лесно се долавят трагични нотки. Но след по-задълбочено изучаване и анализ на състоянията във вътрешния свят чрез тяхното изкуство, се разкрива отношението им към тях чрез мъдростта, смирението и осъзнаването. Като че ли съдбата им изпраща знаци, които подготвят съзнанието за предопределеността на поднесените житейски изпитания. За тежката загуба на единствената си дъщеря Спасов пише: „*Имах не фикс-идея, а фикс-страх – да не надживея детето си! Сбъдна се!*...“¹⁸³, „*Знам, че ако беше жива, може би нямаше да присъстваш – цялото ти същество предчувстваше, че малко дни ти остават още отредени и ти бързаше да ги изживееш с приятели, да задушиш горестната мъка, безпощадната предопределеност, с която отдавна, изглежда, си била наясно.*“¹⁸⁴

През 1989 г. Спасов създава своите „**23 строфи по Емили Дикинсън**“ по оригиналните стихове на поетесата. Творбата съчетава три стихотворения. Словесният текст на първия стих буди асоциации за начина, по който Спасов приема и описва самотата: „*Човек може да*

¹⁸² Спасов, И. Небесносно утро, пладне и път след пладне. София: 1989, с. 18.

¹⁸³ Ангелов, А. 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив: 1994, с. 47.

¹⁸⁴ Спасов, И. Животът ми – опит за реконструкция на една разпиляна мозайка. Пловдив: 1993, с. 114.

бъде самотен в гъмжило от хора, от близки и познати, както и да не познава това чувство, когато действително е сам“¹⁸⁵. Поетесата пише за самота в пространството (*solitude of space*), самота в морето (*solitude of sea*), самота в смъртта (*solitude of death*). Всички те (*these*) съществуват в тълпата (*society*). Създава се определено противоречие спрямо общоприетата дефиниция за състоянието на самота, която се проявява в рамките на самоизолация и липса на контакт с другите. Докато в художествения текст самотата не се противопоставя на тълпата. Именно това още веднъж напомня разглеждането на съпоставката в по-глобален, философски план. По този повод Спасов „продължава“: „Самотата може да бъде мъдра и спокойна...“¹⁸⁶ Неслучайно поетесата говори за душата, познала себе си (*A soul admitted to itself*). Именно мъдростта или съзнателната взаимовръзка между разум, интуиция и житейски възгледи би допуснала представената в оксиморон вечност – *ограничена безкрайност (Finite infinity)*.

Споменатата по-горе нееднозначност в творческия език на Дикинсън разширява и диапазона за възможностите при тълкуване и интерпретация на творбите. Важно е да се спомене обаче, че по-скоро *истината* е една и може да въплъти самите противоположности в себе си, но не и нейната природа да се превърне в двойствена. Това става ясно още от факта, че Дикинсън е против стихотворенията ѝ да бъдат редактирани. Нестандартната им структура, преднамерени граматични неточности, честа употреба на пунктоационни знаци, главни букви и т.н. са от съществено значение за нея в търсената максимална точност. Изглежда неслучайно приживе поетесата публикува само няколко от стихотворенията си.

Във втория стих, който Спасов използва в „23 строфи“ е пресъздадена темата за личните вътрешни борби на човека. Чрез асоциативната съпоставка с героите в обществото поетесата подчертава отношението си към внушителността и храбростта (*gallanter*) от личното страдание на самотния човек – „*Who fall – and none observ*“ –

¹⁸⁵ Спасов, И. Небесносино утро, пладне и път след пладне. София: 1989, с. 40.

¹⁸⁶ Пак там.

„падаш – без никой да те съзре“¹⁸⁷. Душевното състояние е следствие от множество житейски ситуации, пред чието преодоляване всеки е сам. Търсещият съпричастност получава единствено „зрители“ за своето „представяне“ в живота. За този, който не робува на подобна необходимост, е присъща храбростта от успеха или провала. Макар и спестен от композитора, последният стих поетично разкрива смисъла от възгледите на Дикинсън: „*We trust, in plumed procession for such, the Angels go*“ („Такива храбреци дият ангелите – шествие от разперени крила“¹⁸⁸). Измерването стойността на личната борба, чрез съпоставянето ѝ с националната поражда аналог със сложната връзка, както я определя Спасов¹⁸⁹, между човека и обществото. Също толкова сложната природа на човека е достойна сама по себе си да бъде цел на изкуството за разглежданите творци.

Третото стихотворение продължава темата за „славата“ (*Glory*), която поетесата отхвърля. Победата е представена като мимолетно чувство на задоволство за онези, които никога не са „огрени от слънцето“ („*That never felt the Sun*“). Пренебрежението си към насладата от постигнатата слава или победа Дикинсън изразява сатирично чрез стилистичния похват литота „*Gently replacing in oblivion*“ („нежно отпратен в забрава“¹⁹⁰). Чрез тази позиция творецът защитава идеята за независимия, свободен нрав, който се ръководи единствено от собствените норми, подчинени на личната воля като най-големия дар, за този, който я използва благородно.

„Песни на една душа, отлитаща към Рая“ по Емили Дикинсън претворяват вярата в светлия път на душата, напуснала земния свят. Неуместно е търсенето на трагична нотка в тези редове, посветени на темата за смъртта. За постигане на подобна поетична висота, творецът поставя на първо място душата на онзи, който е поел по пътя към небето, към Бога. Пример за това е текстът още от първото стихотворение „Когато удари камбаната“ – „(...) Тъй скръбно ли е в небесата? Звънът би трябвало да бъде весел (...)“. Поетическото

¹⁸⁷ Превод: Цветан Стоянов. (бел. авт.)

¹⁸⁸ Превод: Цветан Стоянов. (бел. авт.)

¹⁸⁹ Вж. Спасов, И. Небесносино утро, пладне и път след пладне. София: 1989, с. 65.

¹⁹⁰ Свободен превод.

послание красноречиво напомня, че скръбта е за преживелия загубата на душата, *„тръгнала към Бога“*, или с други думи за онзи, който продължава в неизвестност своето земно съществуване. Красотата на поетичния изказ се дължи именно на факта, че емоционалните състояния са представени от аспекта на поелата към вечността душа. Авторът представя по удивителен начин отношението към темата за смъртта, определяйки я като *„Добра новина“*. Във второто стихотворение (*„Живот и вечност“*) от цикъла темата се разгръща в още по-мощен план. Смисълът на живота, устремен към *„почти неосезаема“*, *„прекрасна“* цел, представлява достигането на вечността. Темата за смъртта има мнимо присъствие в поетичния текст. Вечността е представена като надежда за постигане недостижимото в земния живот. Тя *отваря „възможност нова за стремежа ни“*, което създава хармония със смирената природа на пресъздалия тези редове в изкуството си творец. Смирението се оказва единственият изход в изпълненият с изпитания човешки живот или с други думи – на обречената на страдания душа. Идейното съдържание на следващата творба от цикъла дава светлина именно в този аспект. *„Казват, лекувало времето“* е заглавие, което Спасов използва по-рано през 1978 г. в цикъла *„Три лакримози“*. Текстът разкрива житейската истина за непреодолимата човешка болка. Поетесата опровергава всеобщото вярване, че *„времето лекува“*. Не е изненадващо, че в стремежа си да изрази най-убедително истините за живота, чрез поезията си Дикинсън отхвърля тази теория. *„Вярвам на Емили Дикинсън, а не на тези, които „казват“*¹⁹¹, пише Спасов. В един кратък, но също толкова съдържателен текст е поместен и самият аргумент за позицията на автора. Чрез сравнението *„мъката – като жилище – с възрастта се подува“* поетесата защитава противоположното твърдение (*„времето не лекува“*). В същото време това е показател за дълбоката душевност и чувственост на твореца, който е наясно с неизбежността на емоционалните терзания, с които човек единствено може да се примири, но не и да изцели. Поради тази причина творбата може да се тълкува като лична равностойка на автора за осъзнатата невъзможност да

¹⁹¹ Спасов, И. Животът ми – опит за реконструкция на една разпиляна мозайка. Пловдив: 1993, с. 194.

контролира чувствата си. Със следната строфа: „*Времето е проверка*“ е подчертано още веднъж, че както времето върви само напред, така и болката нараства заедно с него. Категоричността на художествения изказ засилва внушението чрез лаконизма и ясната мисъл. Художествено пресъздадената лична изповед на твореца притежава полемичен дух. Първоначалната проява на недоверие към неточно формулираната мисъл „*времето лекува*“ в края на стиха е заменено с фино поднесено саркастично заключение: „*би помогнало само там, където болка няма*“. „**Ела и в моя дом се настани**“ е заглавието на четвъртата песен. Темата за смъртта е претворена чрез личен диалог на лирическата героиня с *Исус*. В образа на лирическата героиня е поелата своя път към вечното душа, която сякаш се лута в необятните простори на небитието. Връзката между двата свята, между човешкото и божественото, е осъществена чрез пряка реч между двата художествени образа.

„*Към мен?*“

Но аз не те познавам никак –

И твоят Дом къде е?

- *Аз съм Исус –*

Живея в Рая. (...)“

Поетичното майсторство на Дикинсън в последния стих от цикъла отвежда мисълта на читателя в Небесния дом. Творбата е изградена под формата на лично обръщение към *Рая*, както се забелязва още в заглавието – „**Ела полека, Рай**“. С необятната сила на творческата си фантазия, поетесата прави асоциация на *отлитането* на човешката душа с опрашването на цветовете в природата от пчелата. Чувството е красноречиво сравнено с радостта на пчелата от този акт, при който сякаш попада в блаженото пространство на божествен безкрай.

„*Така примрялата пчела от Радост –*

Когато стигне своя цвят,

Жужи около него –

Брои нектара, влиза

*И се загубва във Омая!*¹⁹²

През 90-те години на миналия век, както вече е споменато, Иван Спасов се насочва предимно към духовната тематика в своето творчество. Художествените идеи и виждания на автора се експонират индивидуалистично. Към словото в своите духовни произведения композиторът отново подхожда избирателно към различни църковнославянски, латински канонични и авторски текстови източници. *„Най-ясно отношението на Спасов към православната традиция може да бъде проследено в работата със словото. За него използването на латински, авторски и църковнославянски език в строежа на дадена композиция не променя нейния духовен заряд, което личи от свободното им съчетаване.“*¹⁹² Най-ярките олтарни произведения на Спасов са създадени по повод смъртта на единствената му дъщеря, за мира и спокойствието на нейната душа – „Български пасион“ (1990 г.); „Песни на една душа, отлитаща към Рая“ (1991 г.); „Света българска литургия“ (1991 г.); „Мизерере“ (1995 г.).

Триптих за сопран и пиано по текст на Емили Дикинсън (1992 г.) Спасов посвещава на душата на дъщеря си. Първия стих **„Преди към светлината да отида“** създава усещане за границата между двата свята. Художествената реалност в творбата съпоставя смъртта с живота: очакваната *светлина* в отвъдното с мръкването на *прозорците* като символ на проводник на небесната светлина в земния живот. „*Последната атака*“ поражда мисълта за наличието на множество предходни *атаки*, страдания и мъки, понесени от съдбата. Тази е *последна*, последвана от очаквания за светлина и вечно спокойствие. Като че ли преминала в отвъдното с мисията да отговори на всички човешки въпроси за смисъла и тайната на живота и загадъчността на смъртта, лирическата героиня разкрива *„не можех аз да видя, за да*

¹⁹² Еленков, Г. Акапелното духовно творчество на Иван Спасов в контекста на българската многогласна православноцърковна традиция (закономерности на музикалния език).//Ars musica и изкуството на образованието, с. 343.

видя“.

Стихотворението „Ако не съм вече жива“ притежава характеристика на завещание в художествени измерения. *Паметните трохици* напомнят за личното духовно подхранване на душата на лирическата героиня със спомена за нея. „Не бих ти благодарила, никой не ще ме пусне“ пресъздава раздялата между живите и мъртвите. Образът на *гранитните устни* съчетава усещането за тяло и енергията на живота. Преплитайки живота с природата чрез образа на птиците, авторът придава внушението за изгубване присъствието на природата чрез смъртта. Стихотворението „Да издържим своя дял от нощта“ разкрива дълбоко философско проникновение за представата от живота, претворявайки уединението и самотността – основни характеристики на творческата енергия на автора. В жанра на камерната вокална музика Триптихът представлява последният цикъл на Спасов. Цикълът възплъщава в себе си символика, характерна за цялото творчество на композитора – темата за самотата на отделната душа, поела своя път към вечното.

Заклучение

Вътрешното идейно-емоционално единство в поетичните текстове е факт, който се обуславя както от художествено изразяване на интуитивно достигната истина, така и от персонално изстрадана емоционална и интелектуална опитност. Откъсната от битието, околния свят и обществеността, драматургията в словесните източници се ръководи от собствените си идеали за мястото, ролята и целите както на твореца, така и на неговото изкуство. Нюансите на внушение на творческата рефлексия са мотивирани от търсенето на смисъла на живота по пътя на ирационалното, което предполага интуитивен подход при тълкуването им. Художествената реалност представя емоционалните състояния на лирическите герои и техния индивидуален свят. Множество са мотивите за богатата образност и тематика в творчеството на избраните от Спасов поети. Несъмнено това са личности, чието творчество разкрива философско прозрение за истините за преходното и вечното като аналог с живота и смъртта. Символиката в него се синхронизира със състоянията в природата като

носител на божествена красота и съвършенство. Стремежът за докосване до уюта на вечността мотивира и осмисля смирената чувственост в художествената обстановка. Сънищата представляват пример за лирическа отправна точка, която се асоциира с временно доближаване до пространството на небитието и вечността. Заедно с това те внушават тишина и уединение, както спомените и самотата. Избраните поетични източници са плод на свободен, творчески дух; спонтанен, откровен изказ, който претворява противоречията и тайните в живота в условията на абстрактното изкуство. Възможностите за тълкуванията им са разнопосочни и трудни за подлагане на конкретни принципи. Това провокира мисълта и въображението като предизвиква трудни за изразяване състояния. Неслучайно интерпретирането им би могло да бъде нееднозначно, освободено от границите на рационалното. Вникването в смисъла и внушението и разбирането на поетичното съдържание на творбите отразяват емоционалния интелект на интерпретаторите, пречупвайки се през тяхната емоционалност и чувственост.

Изводи

Многообразието от жанрове в камерното вокално творчество на Спасов с неговите словесни характеристики водят до няколко извода:

- Дълбочина на композиционните идеи и цели още при определяне на жанра, избора на поетичен текст и определяне на заглавие на творбите.
- Подчератана сложна и богата духовност на една чувствителна, страдаща, изпълнена с очаквания персона в лицето на лирическия герой в избраните поетични извори, както и богатия вътрешен свят на личността на композитора Иван Спасов.
- По отношение на поетичните инспиратори на вокалните си лирики Иван Спасов създава произведения, чиято висока художествена стойност и дълбочина поставя солидна основа на едно самобитно и неподатливо на компромиси творчество.

- Естетическите възгледи на композитора намират свой лирически израз в творбите му от този жанр. В търсенията си да изрази най-точно своите виждания Спасов защитава богата палитра от творчески идеи.

- Добрият вкус и усет към поезията стават предпоставка за появата на един нов художествен свят, който, като неотменима част от музикалната култура на XX век, продължава да вдъхновява и буди основателен интерес.

Четвърта глава

Музикален анализ на песните за сопран и акомпанимент в творчеството на Иван Спасов

4.1. Солови художествени песни – обзор

Жанрът, в който Иван Спасов започва творческия си път, е соловата художествена песен. Композиторът всеотдайно твори песни за сопран и акомпанимент през целия си живот. Песните му представляват високохудожествен жанр в аспекта на еволюцията при утвърдените принципи във вокалните лирики на предшествениците. Говорейки за еволюция се има предвид развитието, нововъведенията в музикалния език и композиционни подходи от XX век, които придават нов индивидуален облик на творбите.

Жанрът солова художествена песен заема немалка и значима част по отношение на цялостното творческо наследство на Спасов – сред впечатляващото число от над 310 партитури в различни музикални и музикално-сценични жанрове, около 70 творби са за сопранов глас и акомпанимент (пиано или оркестър), често групирани в цикли. Сред тях съществуват все още неиздадени творби, чието публикуване е сред целите на настоящия труд. Сведения за източниците, премиерните изпълнения и аудиозаписи (при наличието на такива) за останалите песни фигурират най-изчерпателно в Творческия хронограф на Иван Спасов от 1999 г. Композиторският хронограф в изданието е дело на проф. Василка Спасова. Песните, които според изданието са запазени в ръкописен вид в архива на Фондация „Проф. Иван Спасов“, са предоставени за печатно издаване.

Към настоящото изследване върху творчеството за сопран и акомпанимент на Иван Спасов в хронологичен ред принадлежат произведенията:

1. „Минавам като всички минавачи“ за сопран и пиано; текст: Иван Радоев (1953)

2. „Раждање на зората“ за сопран и пиано; текст: Христо Ясенов (1956)
3. „Обичам тишината“ за сопран и пиано; текст: Христо Ясенов (1956)

Четири песни за сопран и пиано; текст: Димчо Дебелянов (1957)

4. „Сложи ръка на моите устни“
5. „Утро“
6. „Отдих“
7. „Молитва“
8. „Ноктюрно“ за сопран и пиано; текст: Владимир Башев (1959)

Четири полски лирики за сопран и камерен оркестър; текст:
Ирена Рейт; версия за сопран и пиано (клав. съпровод на II
песен – Св. Карагенов) (1961)

9. „Czy dzień ten dzisiaj rzeczywisty“
10. „Padam pod ciężarem gwiazd“
11. „Choć wzrok mój cienki“
12. „Kilka słów o Księżycu“

Четири песни за сопран и пиано; текст: Николай Лилиев (1962)

13. „Самата нощ се е отразила“
14. „И в шеметна забрава гасна“
15. „Светло утро“
16. „Тихият пролетен дъжд“
17. „Пет миниатюри“ за сопран, бонгоси и пиано; текст: Станка Пенчева (1964)

„Триптих“ за сопран и пиано; текст: Весна Парун (1964)

18. „Връщане от погребение“
19. „Среци“

20. „Нош“

„Песни на една жена“ за глас и камерен оркестър; текст: Лиана Даскалова (1964)

21. „Една роза“

22. „Вживяване“

23. „Бели карамфили“

„Пет поеми по Аполинер“ за сопран, флейта, китара, виола и тромбон (1968)

24. „L'amour est mort“

25. „En poeme“

26. „L'adieu“

27. „Et toi mon Coeur“

28. „Pont Mirabeau“

Четири песни за сопран и пиано; текст: Лангстън Хюз (1971)

29. „Ела да пеем в нощта“

30. „Ти“

31. „Литания“

32. „Град, в който забравих всичко“

„Литании“ за сопран, магнетфонна лента и пиано; текст: Иван Вълев (1973)

33. „Зелена вечер и очи зелени“

34. „Музика на неизвестното“

35. „Литания“

36. „Думи, дъжд и трева“

37. „Чудеса, пространство и време“

„Среднощни песни“ за сопран и пиано (1974)

38. „Напразно викане“; текст: Дамян Дамянов

39. „Насаме нощем“; текст: Дамян Дамянов

40. „Ден на закъсняло щастие“; текст: Андрей Германов

41. „Нощ“; текст: Божидар Божилов

Три малки елегии за сопран, флейта, валдхорна, виола и контрабас; текст: Радой Ралин (1977)

42. „Цветя и чувства“

43. „Религия“

44. „Живяно или мнимо щастие“

Три лакримози за соло сопран; текст: Емили Дикинсън (1978)

45. „Казват – лекувало времето“

46. „Ако векове те чакам“

47. „Разбирам, но какво от това“

„За кого бият камбаните“ за сопран и пиано; текст: Иван Здравков (1982)

48. „Както някога“

49. „В здрача“

50. „За кого бият камбаните“

Три поеми по Ан Дей за сопран, флейта, валдхорна, виолончело и контрабас (1982)

51. „Монотонност“

52. „Очаквала съм те“

53. „Между редовете“

Четири песни по Пол Елюар за сопран и пиано (1982)

54. „Добър ден, тъга“

55. „Дни и нощи“

56. „Очи и самота“

57. „О, ти, премахваща забравата“

58. „Песни на мъртвите“ („Canti dei Morti“) за сопран и симфоничен оркестър по староегипетски погребални текстове (1983)

59. 23 строфи по Емили Дикинсън за сопран и камерен ансамбъл (1989)

„Песни на една душа, отлитаща към Рая“ за сопран, магнетофонна лента и оркестър; текст: Емили Дикинсън (1991)

60. „Когато удари камбаната“

61. „Живот и вечност“

62. „Казват, лекувало времето“

63. „Ела и в моя дом се настани“

64. „Ела полека, Рай“

„Триптих“ за сопран и пиано; текст: Емили Дикинсън (1992)

65. „Преди към светлината да отида“

66. „Ако не съм вече жива“

67. „Да издържим своя дял от нощта“

Още първата творба, която 18-годишният тогава Иван Спасов започва да композира през 1952 г., принадлежи на соловия вокален жанр. Това е песента „Минавам като всички минувачи“ за сопран и пиано по текст на Иван Радоев. В този първи опус композиторът заявява особен афинитет към високия женски глас. Както беше споменато по-рано, всички опуси от жанра са написани за сопран. Налице е съзнателен стремеж за постигане на съвършенство в изкуството. Разбира се, ранните творби не носят ясен ориентир за бъдещия индивидуален стил и почерк на Спасов и това е нещо, което твърде силно го отличава от примера на неговия учител П. Владигеров. В този ред на мисли бих си послужила с думите на самия композитор: *„Пред мен стоеше въпросът кое от всичко, което знам и мога е най-естествено за моя начин на мислене, за моя темперамент, за моя идеал за красиво. (...) За сега все още не говоря за изразните средства, за техниката, а за психо-*

интелектуалната страна на въпроса.“¹⁹³ Впечатляващо е, че тези думи са споделени, когато той почти навършва 60 години. Освен като обобщаващи за мащабното му творчество, включително в инструментални, оркестрови, музикално-сценични и кантатно-ораториални жанрове, те могат да бъдат определени и като изява на едно непрестанно търсещо и усъвършенстващо се творческо мислене. Ако това се счита за някакъв вид равностетка на твореца за собствения му творчески път, то тези думи от първоизточника безспорно са безценни за всеки млад изследовател.

4.2. Анализи на музикалния строеж

Анализирането на соловите художествени песни в творчеството на Спасов на структурно-формално и художествено равнище са сред поставените в целите на труда задачи. Настоящата глава се фокусира върху важни драматургични творчески решения, подходи и средствата, с които са реализирани. Някои утвърждаващи се като принципи прийоми на композитора не се представят подробно при всяка следваща тяхна проява в различните опуси. По-скоро след извеждането им като присъща характеристика в развитието на жанра, биват упоменавани при необходимост от изтъкване на определено художествено състояние.

4.2.1. Ранни солови художествени песни на Иван Спасов

„Минавам като всички минавачи“ за сопран и пиано по текст на Иван Радоев. Тази своя първа творба композиторът Иван Спасов създава още като студент в Музикалната академия в София през 1953 г.¹⁹⁴ Изпълнена е за пръв път на сцена през същата година от София Попова и самия Иван Спасов. Според думите на композитора, тогава за пръв път името му е било изписано на афиш като композитор¹⁹⁵. През

¹⁹³ Ангелов, А. 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив: 1994, с. 21

¹⁹⁴ Според някои източници Спасов започва да пише този първи опус през 1952 г.

¹⁹⁵ Спасов, И. Животът ми – опит за реконструкция на една разпиляна мозайка. Пловдив: 1993, с. 21.

1959 г. песента е издадена в „Две песни за висок глас и пиано“. Тази композиция е заявка за лирическото начало в жанра на соловата художествена песен, поетичността на музикалната фраза и съвършенството на сопрановия тембър, които по-късно запазват своята водеща роля и намират развитие в следващите опуси от този жанр. Може да се отбележи, че това е единственият поетичен текст за този жанр от творчеството на Спасов, който се развива в определена сюжетна линия. Изграждането на мелодията на принципа тон–сричка разкрива намеренията на композитора текстът да бъде чул ясно от слушателя. В същото време като че ли този избор подготвя развитието на следващите опуси в жанра на соловата художествена песен, които придобиват все по-речитативен и лаконичен изказ. Докато в разглежданата творба вокалната партия все още запазва известна кантиленност.

Песента е изградена в проста триделна форма с изменена реприза. Започва с двутактово встъпление в клавирната партия, което задава ми минорната тоналност на песента. Първият период е изграден в рамките на четири такта, поради умереното, спокойно темпо в размер 4/4. Хармонията все още е функционална, както става ясно от тоналната същност на произведението и това предразполага завършването на първата тема с доминантов акорд. Развитието на формата продължава чрез буквалното повторение на първите две мелодични фрази от периода и добавяне още една мелодична линия към акомпанимента, която е подчинена на вокалната партия. Във второто полуизречение се разширява нюансирането в изразните средства (интонационни, мелодични, динамични, ритмични и темпови). От този момент чрез богатата палитра от алтерации функционалните съотношения между акордите отслабват за сметка на експресивността в тематичното развитието. Към втория дял на творбата е осъществен преход в клавирната партия. Формата се развива чрез разработка на заложените идеи от първия дял. В този дял в аспекта на слуховото възприятие квадратността на структурата се запазва, изразена в съотношението на дължината на мелодичните фрази. Прави впечатление преструктурирането на квадратността във фактурното изложение като рефлексия на разума. При вокалната линия, съгласно логическите словесни ударения, се редуват последователно размерите 4/4 и $\frac{3}{4}$, като

всяка вокална фраза започва с ауфтактови встъпления. Предпоставките за това се откриват в поетичния текст от този дял, при който стиховете започват предимно със съюзи или предлози: „А тя е пак със мен“; „И може би...“; „и в сънищата“; „По колко пъти“ и т. н. Средният дял се състои от три периода, което създава усещане за самостоятелност и завършеност. Тази проява на вътрешна триделност, макар и в много ранен стадий, подсказва за ролята на формата при изграждането на музикалната конструкция. Първото полуизречение от периода, което има за център сол диез минорната тоналност, се характеризира с определена напевност и излиятелност – клавирият също се „увлича“ във възходящите арпежи от предшестващия преход. Динамиката на свой ред допринася за още по-богата изразност. Но тонално-функционалната устойчивост се нарушава във второто полуизречение на този период. Във втория период от дяла клавирият притежава акордово-хомофонна фактура. Темпото се успокоява след по-сгъстените процеси в предходните две фрази и подготвя своята местна кулминация: „По колко пъти се събуждам нощем“, която композиторият подсилва с интерпретативното указание *sostenuto e molto appassionato*. Тук мелодията се движи в низходяща посока и характерният за цялата песен мотив, който представлява възходящ скок на интервал терца или кварта в началото на фразите, се запазва в инверсия. Вторият дял завършва с доминантов акорд спрямо главната тоналност. Репризата, която с първите две фрази напомня първия дял на песента, изпълнява по-скоро обобщаваща функция за цялата творба. Генералната кулминация е осъществена върху думите „Прощавай, братко“, в които най-високият тон за сопрана е a^2 . Песента завършва в едноименната мажорна тоналност (E dur). Този първи опус е показател за емоционалността на композитория, но експресивното пресъздаване на тази чувственост не е присъща за неговия по-нататъшен стил.

„Раждане на зората“ за сопран и пиано по текст на Христо Ясенев (1956 г.) е изградена, подобно на първата песен, в триделна форма. Тоналността на песента е фа мажор. Дяловете не са свързани чрез преходи. Може да се каже, че вторият дял е изграден по-скоро на вариационен принцип. Фактурата на клавирият е с остинатен шестнадесетинков арпежиран строеж в размер 6/8. Певческата линия

също е гладка, без големи скокове. В началото на втория дял се създава усещането за куплетност. Тоническият оргелпункт от самото начало на песента подчертава още по-категорично монотонността, която придобива художествен смисъл на спокойно съзерцание. Лириката и красотата на „раждането на зората“ е пресъздадена чрез меки и плавни хармонични връзки. Едва в кулминационния момент („*И душата тръпне и се чуди*“) в мелодията на гласа има октавов скок (f^1 - f^2). Следва буквална реприза, в която и текстът повтаря първото четиристишие. Прави впечатление, че стандартните стихотворни форми, изградени от четири реда в стих, естествено предопределят структурата на песните. В тази и следващата песен едно музикално полуизречение от мелодията на вокалната партия отговаря на два реда от стиха и със следващите два се образува период с полуповторен (първата и третата фраза обикновено са буквално повторени) музикален строеж. А един период представлява завършен самостоятелен дял от простата триделна форма на песента.

По сходен начин е изградена и следващата песен „**Обичам тишината**“ (1956 г.) по стихотворение от същия поет. В нея общата динамика на развитие получава по-широка амплитуда. Песента е в ла минор и отново с квадратен строеж в проста триделна форма. За разлика от предходната песен, активното участие на акомпанимента тук се изразява в заличаване на ладовите тежнения като по-рано споменатите акордови арпежи се заменят с целотонни последования. Преходът между първите два дяла е осъществен чрез интензивни модулативни построения, които довеждат до до-мажорен акорд. В средния дял се развиват интензивни процеси по хоризонтал и вертикал във вокалната и клавиричната партия. Динамиката нараства активно и кулминацията на творбата намира своето място именно в градивните възходящи стремежи във фактурен план. Връх на кулминацията е осъществен върху текста „*бурите метежни*“, където сопранът изпява b^2 . След кратка пауза всичко „утихва“ и хомофонната фактура възвръща лиричния, съзерцателен характер от началото на песента. Вторият дял завършва с допълнение, в което последната фраза се повтаря. Репризата започва с буквално повторение на първия дял и подобно на предходни примери има обобщаваща и заключаваща функция. Песента завършва с повторение на последната фраза на дяла.

Пианото и човешкият глас в камерното вокално творчество на Иван Спасов са равнопоставени в експонирането на формата и съдържанието на творбите. В първите песни клавирият като поставя хармоничната основа на творбите. Тя подсилва експресивността на емоционално-съдържателната природа на човешкия глас с богати динамични и темпови нюанси. Първите песенни образци на Иван Спасов като „Минавам като всички минувачи“, „Раждаме на зората“ и „Обичам тишината“ се характеризират с тонално мислене и мелодическа кантиленност на музикалните построения. Придържането до утвърдени композиционни техники и модели при изграждане на най-ранните камерни вокални творби при Спасов доказва необходимостта от теоретични и практически познания на установените в миналото закономерности, за да се пристъпи впоследствие към търсената свобода.

През следващата година Спасов композира и първия си цикъл от **Четири песни за сопран и пиано** по текстове на Димчо Дебелянов – „Сложи ръка на моите устни“, „Утро“, „Отдох“ и „Молитва“¹⁹⁶. Първата песен започва без въведение. Може да се каже, че творбата е битонална. Клавирият започва с акорда $e-h-g-d^l-g^l$, който, както става ясно, едновременно задава двете паралелни тоналности, указани в арматурата – ми минор и сол мажор. Прави впечатление, че в лява и дясна ръка акордите са квартово-квинтови, но при взаимодействието им се възприемат като терцови. (пример 1) Във втория такт звучи акордът $es-b-g-d^l-g^l$ или ми бемол мажор и сол минор. Терцовите построения от своя страна затвърждават неустойчивостта чрез модулативни връзки – движения на хармоничните интервали на паралелни малки секунди във възходяща и низходяща посока. Същевременно мелодичната линия на гласа освен, че губи квадратната си структура от предишните опуси, вече е изградена като неделим период. Въпреки метроритмичната организация, подчинена на логическите акценти в поетичния текст,

¹⁹⁶ В Глава 2 бе споменато, че последната песен от цикъла не е съхранена в архивите. (бел. авт.)

може да се говори за наличието на вътрешно равновесие в творбата – първият дял, преходът и вторият дял са по шест такта, а репризата отново играе обобщаваща роля в рамките на три такта. Кулминацията на песента настъпва, както обикновено, непосредствено преди репризата („да зачерна“). Усещането за експресивност в пианото се достига чрез хроматизирани минорни акордови последования, респективно върху сол и фа диес. Най-високият кулминативен тон в сопрана е ла на втора октава. Очертават се няколко принципа, които до момента не са прилагани при конструирането на творби от разглеждания жанр: неутрализиране на единния тоналнен център чрез битонални и политонални акорди; намаляването на терцовостта в строежа на акордите по вертикал; изместване обичайната функция на интервала терца (малка или голяма) – използването му при изграждане на хоризонтала.

Нотен пример 1

Т. Д. Девелсмит

1. СЛОЖИ РЪКА НА МОИТЕ УСТИ

Вн. Спасаев

Sostenuto espressivo 1954г.

Втората песен „Утро“ напомня, че композиторът все още е верен на принципите при изграждане на художествена песен в тонални условия (си бемол минор). Водещата роля на модулативните построения

тук е изявена по-скоро мелодично. Клавирната партия, изградена предимно върху триоли от шестнадесетини, притежава важна, самостоятелна роля в изграждането на формата и създава необходимата атмосфера за внушение характера на творбата. Получава се красив диалог между пианото и мелодията в сопрана. Вокалната партия поднася алтерациите, „съгласувани“ с акомпанимента и обратно. Благодарение на самостоятелната метроритмична организация в двете партии, е налице фина вътрешна полифония. Песента е изградена в триделна форма. Хармоничните връзки на полутон имат широко приложение във вокалните лирики на Спасов. В „Утро“ това се пренася и в крупен план в условията на тоналните връзки между дяловете. Първият дял завършва с допълнение в клавирната партия, което отвежда в ла минор. Вторият дял е още по-неустойчив като напрежението нараства чрез непрекъснати възходящи модулативни движения на малки секунди. Хармоничното развитие от средния дял намира мажорно разрешение. Тоналността, в която протича и завършва третия дял, е ре-бемол мажор. Особено внушителен е третият дял, при който фактурата на клавирната партия става акордова и запазвайки метроритмичните си характеристики, създава експресивна динамика в развитието. Същевременно синхронът с вокалната партия се засилва поради повторения строеж на акордите, подчинени на мелодичната линия на гласа. Репризата изпълнява своята обобщаваща функция едва във втората половина на дяла, връщайки на елементи от началото на творбата. Мажорната тоналност, въпреки вътрешните непрестанноменящи се хармонични функции, пресъздава поетичното послание за изгряващата надежда: „*ще дойде тя!*“

„Отдих“ е изградена в триделна форма с богата палитра от музикални изразни средства. Фактурата е богата на динамични и темпови нюансировки. Прави впечатление отпадането на арматурните знаци, но се запазва известна кантиленност. Музикалната тъкан е силно хроматизирана. Клавирната партия започва с тремоло върху секундово съзвучие, докато лява ръка дублира вокалната мелодия. Встъплението на сопрана се осъществява с квартов скок. Двата интервала представляват основен градивен елемент в развитието на формата. В края на първото полуизречение мелодията преминава в дясна ръка.

Целият първи дял се развива в съгласуваност по отношение изразните средства между гласа и пианото. Фактурата на второто полуизречение в пианото придобива акордова структура, запазвайки метроритмичната пулсация, обединяваща дяла. На емоционално равнище доминира чувството на очакване и надежда за „великата радост“ в образната атмосфера, продиктувана от текста („царствен денят ще изгрява“). Клавирната партия играе водеща роля при формообразуването, инспирирана от богатата образно-емоционална картина в избрания поетичен текст. Първоначалното (*sostenuto*) настроение внушава известна монотонност чрез остинатния ритъм в акомпанимента, който получава развитие (*poco accel.*, *cresc.*, *f*), създаващо усещане за нарастващо вълнение. Вторият дял започва с двутактов мотив в пианото в динамика *p* (*piu animato*), с което обновява емоционалното състояние при развитието. По отношение на хоризонтала и вертикала в пианото се запазва секундово-квартовият белег. В този среден дял от песента вокалната и клавирна партия придобиват самостоятелност в условията на фактурна двупластовост. Докато пианото повтаря един и същи мотив в шестнадесетини, които акцентират второто време в такта, сопранът изпълнява експресивна мелодична линия. Този дял се характеризира с разгърнатост в идейно-емоционален план. Кулминацията на цялата творба се подготвя във втория период на дяла, започвайки с указанието *molto appassionato* в динамика *p*. Мястото на кулминацията е върху текста „и среднощний ми сън не куди“, изградена в тривременен метрум с възходящо движение в двете партии. Най-високият тон във вокалната партия е b^2 , с който завършва стремителното развитие в средния дял. Третият дял внася контраст, подчинен на драматургията (*subito p*, *religioso*). Както подробните автори указания разкриват, образно-емоционалният аспект на творбата придобива молитвен характер („нека сладостен сън осени мен...“). В последния дял пианото възвръща подчинението си на вокалната партия по отношение на звуковисочинната организация на звуковата материя. В изграждането на вокалната фактура се открива аналог с решенията от първия дял в нов четириременен метрум. Творбата утихва с повторение на последната фраза в динамика *ppp*. В последните четири такта клавирната фактура се наслоява по вертикал от центраращите основната художествена идея секундово-квартови съзвучия, които отзвучават до пълна тишина.

Предвид широката гама от емоционални състояния разглежданата песен се нарежда сред най-разгърнатите по мащаб и идейно внушение опуси в жанра на соловата песен при Спасов.

В тези партитури се осъществява своеобразен „плагален“ преход към освобождаване от функционалността. Емоционалните състояния на самотата и скръбта, (*тишина, нощ...*) както бе споменато по-рано, още в първите песни на Спасов намират музикален израз чрез минорните тоналности. („Минавам като всички минавачи“ в ми минор, „Обичам тишината“ в ла минор и т.н.) Песенният цикъл, обединен около творчеството на Димчо Дебелянов, е красноречив пример за интуитивната предразположеност на композитора към идеята за проектиране на нови подходи и модели в развитието на жанра.

За атонална музика при Спасов може да се говори за пръв път в песента „Ноктюрно“ от 1959 г., в която е налице спонтанно проявил се принцип на тоново подреждане, което буди асоциации за серия (ре, до диез, до, си, фа диез, сол диез, фа, сол). (пример 2)

НОКТЮРНО

ВЛАДИМИР БАШЕВ

ИВАН СПАСОВ

Sostenuto

pp

Piano

P dolce

Ве- чер всичко блести и нощта се превръща в светлини — о- ке- ан у- кро-

Нотен пример 2

Тук фактурата на клавириятa партия се състои предимно от секундови интервали или квартово-квинтови построения с цел да се избегне усещането за ладово тежнение. Интерваловите отношения от встъплението намират своята приложениe в линията на вокалната партия. Откриват се два основни градивни елемента в изграждането на вокалната линия от първия дял – трансформация на тоновата (по)редица от въведението в мотив (d–cis–h), който интуитивно буди асоциации за своеобразен сегмент и последователни скокове в секвенция на интервал чиста кварта. Въпреки съзнателно избегнатите акордови построения по терци във вертикал и хоризонтал, първият дял и респективно репризата на творбата са изградени в си минор. В метроритмичен аспект творбата намалява значението на силни и слаби времена и пулсацията (на три) често преднамерено се елиминира (смяна на размери – 2/4, 4/4) – важен принцип, който се утвърждава в творчеството на композитора. Наред с премахването на арматурните знаци в разглежданите песни, в по-късните му творби се засилва и тенденцията към заличаване на тактовите черти. Във втория дял на творбата, както предполага формата на „ноктюрното“, темпото се ускорява. Динамиката се развива и достига генералната кулминация („да се влюбим“). Във вокалната партия кулминационният тон е сол на втора октава, а пианото изсвирва

разложен битонален акорд с терцов строеж (до–сол–ми–сол–си–ми–сол). След кулминацията тенденциозно отслабва интензитета в изживяването и се връща смирената ѝ съзерцаваща природа.

В опусите от 1959 г. и след това клавирната партия все по-осезаемо участва във формообразуването и развитието на драматургията. По този начин, наред с нарастващата индивидуализация при работа с поетичния текст, още един фактор – инструменталният – постепенно нарушава функционалните норми, типизирани през романтизма в жанра *песен с клавирен акомпанимент*. Вероятно това е една от водещите причини още на този ранен етап композиторът понякога да отстъпва от жанровата категория *песен* и да я заменя с понятие („ноктюрно“, „лирики“), което по адекватен начин да отговаря както на художествения замисъл, така и на конкретния резултат.

4.2.2. Развитието на жанра през 60-те години

Според едно от твърденията на Спасов 12-тоновият стил е най-естественият начин на писане за него от 1964–1965 г.¹⁹⁷ Но серийни принципи започват да се откриват още в творбите му от 1962 г., респективно – във вокалните му опуси. Именно в тях, като мащабно изявен жанров клон, става проследима еволюцията в езика, при която тоналното мислене на първите песни постепенно отстъпва и остава на заден план. Тази промяна вече е факт в създадените през 1962 г. в Полша **Четири полски лирики** за сопран и пиано по текстове на Ирена Рейт – „Czy dzień ten dzisiaj rzeczywisty“, „Padam pod ciężarem gwiazd“, „Choć wzrok mój cieni“, „Kilka słów o Księżycu“. Наблюдава се нарастващата роля на клавирната партия като водещ фактор в изграждането на цялостния художествен образ. Сред интонационните и структурни характеристики на клавирната фактура се забелязва олекотяване на вертикала; развитие на формата чрез малки структурни единици; скокове на големи интервали от единични ноти и хармонични интервали, разпределени между двете ръце в усовията на

¹⁹⁷ Спасов, И. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 155.

равнопоставеност между регистрите; активизиране на тембровите качества на звука като градивен елемент; свободна полифонизация на фактурата със средствата на додекафонията; детайлна метроритмична, щрихова и динамична организация на музикалната тъкан. Основните градивни единици в цикъла са интервалите голяма септима и малка нона в мелодичен и хармоничен вид, които обхващат и акордовите построения. Композиторът често ги изписва като умалена и увеличена октава, с което им придава нова художествена стойност, освободена от напрежението на дисонанса.

Първата лирика започва с указанието *Abbandono* при динамика *mp* и двувременен метрум. Пианото придава известна статичност на образа, съгласувана с мисловния характер на поетичната мисъл. Постепенно динамичният рисунък се изпъстря от нюансировки (*cresc.–decresc., mp–mf–sf*), последвани от спиране на движението с фермата в динамика *p* („А може би сън?“). Вторият дял в развитието на формата протича в темпо *poco animando* с акценти и динамични контрасти в клавирната фактура – *sf* на слаби метрични времена, широк регистров обхват, секундови вертикали, разгърнати през октавова група до нона. На структурно равнище от указанието за *Pesante* в *pp* фактурата „изтънява“ до солово–едногласна непосредствено преди кулминацията на творбата. В кулминативната зона („винаги мечтаец“) пианото уплътнява пространството с клъстер във *ff*, над който гласът издига емоционалното напрежение в темпо *appassionato* с акцентирани осмини в низходяща посока ($a^2-g^2-b^1-h^1$). Творбата завършва с обобщаващи фактурни средства – възходящ скок на интервал умалена октава, последван от възвратен квартов скок, на фона на „лежача“ нона в пианото. Динамиката постепенно намалява до *pp* и формата се затваря с фермата.

Клавирната фактура на втората лирика – дело на композитора Светослав Карагенов, представлява важен фактор в драматургичното осмисляне на поетичната идея. Изграждането на цялостния художествен образ се основава на съвместяване принципите на контрапункта и додекафонията. Сред основните изразни елементи в силно хроматизираната музикална тъкан могат да се изтъкнат звуковисочинната и ритмическа организация. Основният формообразуващ елемент е комплементарният осминков ритъм, който

варира между отделните гласове в пианото. Размерът е нерегламентиран. Според групирането на осмините в дясна ръка в първите два такта се създава впечателние за 12/8. В тях се въвежда главният тематичен материал. Численият показател – 12, създава благоприятна среда за изграждането на серията – $d^1, f^1, des^2, c^2, h^1, b^2, a^2, e^2, as^1, g^2, es^2, ges^2$, групирана 3x4. Това създава усещане за равновесие и последователност на движението в музикалния процес. С въвеждането на лява ръка авторът съвместява 4-временния метрум с 12-временния или осмините в отделните хоризонтални създават усещане за особено деление, при което двата вида структура са равностойни в изграждането. Полифоничното и полиритмично структуриране на клавиричната партия се окрупнява още веднъж с въвеждането на втория клавиричност пласт заедно с вокалния израз. Солото е въведено с указание *Recitativo*. Развитието на формата запазва характера на стремително движение, указано още в началното темпо – *Molto energico*. Към финала на творбата фактурата постепенно се олекотява. В клавиричната фактура се осъществява своеобразно „връщане“ към началото чрез ракоходна имитация на въвежданието. Лириката завършва така, както е започнала – с главната додекафонична серия, която постепенно се „разпада“ в регистров и ритмически аспект.

В третата песен композитора пресъздава ярка образност, изградена чрез честа смяна на размери (3/8, 2/8, 7/16, 5/16, 4/16, 5/16 и т.н.) в темпо *Scherzando* и богата палитра от динамични и шрихови обозначения. Сопранът и пианото са в драматургична съгласуваност. Метроритмичната пулсация в музикалния процес е осезаемо комплицирана. Нотните трайности не надвишават осмина. Честата употреба на осмини и шестнадесетини паузи създава усещане за хаотичност и задъханост като допринася за избистряне на общия характер на творбата. Клавиричната фактура изобилства от хроматизирани едногласни и акордови последования, разпределени между двете ръце, регистрова обхватност в условията на принципите на додекафонията. Интерваловите отношения остават еманципирани от усещането за дисонанс – секундата, квартата и качествено изменените септими (ум.8) запазват ролята си на градивни микроелементи в цялостната музикална тъкан. Кулминацията отново настъпва малко

преди финала, продиктуван от смисловото съдържание на словесния текст. Подготвя се постепенно с *poco a poco cresc.*, което естествено достига до *f* върху съзвучие от умалена октава във висок регистър при пианото. След кулминативния момент композиторият използва елемент на контраст чрез акцентирани кълстери в голяма октава. В последните два такта от творбата прозвучава ритмически модел от „високи“ секундово-септимови съзвучия в широко разположение над кълстер в ниските регистри като далечно „ехо“ в пространството.

Четвъртата лирика притежава сравнително пестелива фактура. Указанието за темпо е обичайно за много от композициите на Спасов – *Abbandono*, в които пресъздава многообразие от драматургични състояния, свързани с мисловност, самотност и предопределеност. Звуковисочинното и метроритмично изграждане на творбата запазва също обичайни за цикъла характеристики – секундово-септимови интервали по вертикал и хоризонтал в широк регистров обхват както в клавириятата, така и във вокалната партия. Клавириятата тъкан доизяснява семантиката от поетичния текст като е изградена до голяма степен върху интонациите на гласа като пряк изразител на словесното начало.

Интуитивната предразположеност на композитория към опериране със съвременни музикални техники очертава настъпването на втори (зрял) период от творческия му път.

През същата година Спасов създава и **Четири песни за сопран и пиано** по текстове на Николай Лилиев – „Самата нощ е отразила“; „И в шеметна забрава гасна“; „Светло утро“ и „Тихият пролетен дъжд“¹⁹⁸. Цикълът изглежда има възлово значение в развитието на песенния жанр в ранното творчество на композитория. В своето изследване на соловите песни на Спасов песента „И в шеметна забрава гасна“ Елена Тончева определя като „*първо стъпало на един стръмен четиристепенен преход в творческото развитие на композитория. (...) Песента „Тихият пролетен дъжд“ може да се определи като „гранична“ (...) Въпреки „нахълтването“ му в съвременната „авангардна“ музика Спасов остава импулсивен, емоционален творец, който... се насочва предимно*

¹⁹⁸ Изпълнени за пръв път в Полша през 1962 г. (бел. авт.)

към образно-емоционалното внушение...“¹⁹⁹ Песента „Самата нощ е отразила“ очертава няколко характеристики, които с всяка следваща композиция придобиват характер на тенденции, положили основи и в някои от по-ранните опуси („Четири песни по Димчо Дебелянов“, „Ноктюрно“ и др.). Клавирната фактура е максимално пестелива в сравнение с предходни опуси и с тенденция за развитие на похвата до принцип. Засилва се дисонантността чрез хроматично последование от интервали (предимно кварта) и акорди (четиризвучия), които се движат най-често на малки секунди в низходяща посока в партията на пианото. Техните съотношения се определят от художествената им роля при изграждане на формата. Нараства значението на интервала умалена октава, който в разглежданата песен се използва по вертикал: $C-H-e-b-es^1 \rightarrow H-b$; $e-es^1$ или $G-d-aïs-fis^1-a^1 \rightarrow aïs-a^1$. Засилва се и свободата на функцията на метроритмиката да организира съотношението между силните и слаби времена. Мелодията на сопрана също е изградена хроматично. Вокалната линия е твърде вълнообразна и експресивно речитативна. Диапазонът на песента е дуодецима: es^1-h^2 . Широко приложение намира мелодичният интервал низходяща чиста кварта. Интервалът е еманципиран от ролята си за тонална идентификация чрез свободно третиращи хроматични връзки по хоризонтал (пример 3). Формата на песента запазва обичайната репризност. Първият дял е в бавно темпо и тиха динамика, но текстът предполага експресивно изпълнение: „скръбта“; „тръпнеи“; „душата мълчи“... Във втория дял експресивността нараства още повече, както обичайно, силно изразено в динамичен план. Напрежението се отнема чрез сваляне на регистрите в двете партии, използване по-големи нотни трайности и плавно достигане на репризата, която завършва в пианисимо с указание *morendo*.

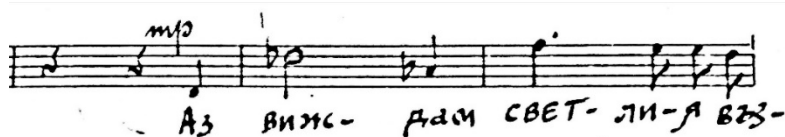
¹⁹⁹ Тончева, Е. Песните на Иван Спасов.//Българска музика, 1968, №5, с. 11, 12.



Нотен пример 3

Втората песен „И в шеметна забрава гасна“ използва споменатите в предходната творчески похвати. Енхармоничната замяна на интервала голяма септима в умалена октава и интервалът чиста кварта намират още по-широко приложение като се използват и мелодично в партията на сопрана. По отношение изграждането на музикалната форма композиторът е предан на триделността, респективно на репризността. Във фактурното изграждане още при въведението в пианото се забелязва господстващото значение на споменатите интервали. В партията на сопрана възходящият скок на умалена октава и низходяща чиста кварта представлява основният мотив в изграждането на мелодичната линия. (Примери 4 и 5) В акомпанимента квартата продължава своята изява по вертикал. Метроритмичната и регистрова динамика увеличава своята формообразуваща функция. Като изключим зоната на кулминацията, пианото през цялото време изпълнява остинатен осминков ритъм. Постепенно акомпаниментът се превръща в равностоеен на вокалната партия в изграждането на драматургията като спомага да се предаде смисълът от текста. Избегнат е контрастът като елемент и е осъществена естествена вътрешна полифония в музикалната тъкан. Съответно напрежението нараства при поява на пауза в пианото. Репризата възвръща тематичния материал от първата фраза, а в изменената си част се изгражда на основата на водещите елементи, с

което се рамкира и затваря формата. Песента завършва с възходяща умалена октава и две низходящи чисти кварта: $a^1-as^2-es^2-e^2-h^1$.



Нотен пример 4



печални от цикъла, представя като че ли надеждата от утрешния ден в една художествена реалност, инспирирана от живота и природата.

В песента „Тихият пролетен дъжд“ принципът на неповтаряемост до пълно изреждане на 12-те тона от хроматичния звукоред по хоризонтал и вертикал се забелязва съвсем отчетливо. Додекафоничният ред – ми, ми бемол, си бемол, фа, ла бемол, сол, ре, ла, ре бемол, до, си и фа диес, структурира първите четири метрични времена на въвеждащата клавирна партия. (Пример 6)



Нотен пример 6²⁰⁰:

По отношение на образно-емоционалния свят на творбата е запазена живописната същност, подобна на тази от третата песен, както и някои утвърждаващи се като характерни за композитора изразни средства. При структурно-формалното изграждане водещо значение имат интервалите чиста кварта, голяма септима и малка секунда по отношение на звуковисочинната и интонационна сфера. Това се отнася

²⁰⁰ Ръкопис, предоставен от проф. Василка Спасова. (бел. авт)

и за отслабването обичайната роля на метроритмичния показател. За триделност може да се говори условно, тъй като формообразуващите фактори изменят своите функции. Съотнасяйки обичайните музикални форми спрямо тази на разглежданата песен, могат да се подбудят асоциации за вариантност или рондообразност, породени от многократното повторение на стиха „Тихият пролетен дъжд“. Във вокалната партия върху този текст е изграден устойчив модел от две триоли в осмини и четвъртина в абсолютен аналог с речевия изказ. Конструктивният строеж на нотния текст от творбата създава осезаем баланс с образно-емоционалното съдържание на стихотворението („*Тихият пролетен дъжд звънна...*“; „*колко надежди изгряха...*“) Вертикалът в пианото е подложен на серийна обработка наравно с хоризонтала. Фактурата е сравнително пестелива, но в същото време е богата на образност, внушена чрез свободно третиране на регистрите. Все по-убедително клавирната партия може да се определи като ансамблов партньор на вокалната партия в експонирането на смисловия контекст от поетичния материал. Независимо, че е част от песенен цикъл, тази вокална творба на композитора декларира осъзнат и, както става ясно, подготвен избор към опериране с принципите на строгата додекафония. Забелязва се и нарастващата склонност на композитора към декламативния подход спрямо вокалната партия. Ясната конструкция на творбата е в забележителен баланс с образно-емоционалното съдържание от поетичния текст.

Пет миниатюри за сопран, бонгоси и пиано по текстове на Станка Пенчева (1964 г.). От този цикъл с песни, написан през 1964 г., размерът отсъства в партитурите на соловите песни на Спасов. Тактовите черти се поставят условно, без да изпълняват своята функция, нотните трайности се изпълняват в свободен ритъм. Речитативното начало на вокалната партия се засилва чрез указания за относителна височина на тоновете по преценка на изпълнителя. Движението на вокала се обозначава със стрелки в определената посока. Налице е нарастващ стремеж за максимално приближаване на пеенето до говорната интонация. Неслучайно Иван Спасов говори за композирането като

„биологически акт“²⁰¹, което следва да се пренесе и в изпълнението. Лаконичността на фактурата и мисловността на текста тук са най-ярко застъпени до момента предвид хронологичната последователност. Това са годините след завръщането на композитора от Полша – период (1962-1965), за който Спасов пише: *„трябваше да осмисля натрупаната информация. Тогава написах сравнително малко творби...“*²⁰²

Елена Тончева прави изключително изчерпателен и детайлен анализ върху тези миниатюри като извежда на преден план нарастващата *„почти до равнището на принцип“*²⁰³ склонност към лаконизъм у композитора. Неслучайно това оказва влияние върху експресивността на словото в синтез с музикалната тъкан. Вследствие на постигнатите резултати в разглежданите композиции Е. Тончева представя две нови явления в творчеството на Спасов – *„увлечение по текстове, в които образното съдържание е изместено, или по-точно, затъмнено, потиснато от мисловност, течаща твърде свободно, граничейки почти със сюрреалистични последования, и от емоционалност, станала твърде многозначна.“*²⁰⁴ Второто явление според Тончева е свързано с личното отношение на композитора към словесните текстове, в които стремежът към по-горе споменатата склонност към лаконизъм измества необходимостта от поетически излияния. По този начин индивидуализмът на композитора в разглеждания жанр се откроява чрез синтеза между философската задълбоченост в избраната поезия и импулсивността при музикалното ѝ изграждане.

В първата от петте миниатюри синтезът слово–музика се осъществява като естествен процес. Звуквисочинната организация на вокалната партия се доближава до логиката в говорната интонация на словесния текст. Първият признак за това се открива в силабическото третиране на текста, което предопределя два основни похвата в изграждането на вокалната мелодична линия – повторение на един и

²⁰¹ Спасов, И. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 155.

²⁰² Спасов, И. Животът ми – опит за реконструкция на една разпиляна мозайка. Пловдив: 1993, с. 46.

²⁰³ Тончева, Е. Песните на Иван Спасов.//Българска музика, 1968, №5, с. 15.

²⁰⁴ Пак там.

същи тон и скокове на големи интервали. Споменатата пестеливост на композитора предполага и подчертаната внушителност чрез съотношението между статика и раздвиженост, които естествено са съгъстени предвид краткостта на композицията. В този контекст ако внушението се предизвиква от ярките изразни средства, статиката играе роля на „запечатване“ на емоционалното състояние“²⁰⁵. По отношение на музикалната конструкция на творбата е постигнато „трикратно хроматично изчерпване – второто по отношение на първото е по-разширено, по-дифузно, пропускащо повече повторения на тонове; докато третото е най-стегнато, най-„стретно“; подобно степенуване се осъществява и в параметрите на гъстотата, широтата и ритмиката на звуковата конструкция.“²⁰⁶ Динамиката от своя страна се характеризира с плавност (*tr-p-pp*) и последователност, която противопоставяйки се на развитието на останалите елементи, създава търсения баланс и хармония в цялостната композиционна идея. Липсата на метричен показател освобождава от необходимостта за измерване на времето и изграждане на творбата в естествения си ход, подчинен на поетичното послание. Темповото указание *ad libitum* придава още по-голяма завършеност на основната идея, присъща за вокалните лирики на композитора – субективното отражение на действителността през душевността на отделната личност.

Втората миниатюра протича в подобни параметри по отношение на музикалното изграждане. Изразните средства се третират още по-свободно. Емоционалната наситеност също протича максимално съгъстено, предвид краткостта на творбата. Ярката изразителност в мелодичната линия на вокала се балансира от статичната клавирна фактура, която създава атмосфера за свободно интерпретиране на страдалческата емоция от поетичния текст. Предвид регистровата широта по вертикал в пианото и тембровите му характеристики, е постигната своеобразна безграничност на емоционално ниво. Темповото указание *Adagio con dolezza* предполага мъка и напрегнатост, освободени от метроритмични граници – размер и тактови черти.

²⁰⁵ Пак там, с. 16.

²⁰⁶ Пак там.

Речитативният строеж на творбата подсилва значението на словесното съдържание в триединния жанр.

Композиционните решения, заложили в първите две миниатюри, водят до процес на още по-осезаемо подчинение на вокалната партия на текста. Третата миниатюра представлява рецитация на словесния текст с указание *senza voce* приблизително върху сол на втора октава. Богатите динамични и артикулационни нюансировки (*pp-mf-pppp*; *tr*; *sf*; акценти; пресечени форилази) в миниатюрата представляват основните изразни елементи в изграждането на мистичния образ. Пианото е заменено от бонгоси, които изпълняват многократно повтарящ се модел от тонове в тремоло с приблизителна височина в свободен ритъм и темпови отклонения – *accelerando* и *ritardando*. Преди встъплението на солиста бонгосите застават в продължително тремоло, което постепенно отшумява в *decrescendo* до *ppp*. При изпълнението на последните две строфи интонацията във вокалната линия достига до ла бемол в *cresc.-mf* и постепенно се „отдалечава“. Бонгосите придават релефност на звуковата тъкан с низходящи движения от осмини ноти в *sf*. Цялостната мистериозна същност на творбата – *religioso* без съмнение се асоциира с „примитивно заклинателно пееие“²⁰⁷, както констатира Елена Тончева в своето проучване.

Четвъртата миниатюра внася за пръв път т. нар. клъстер: „Новото, което донася четвъртата миниатюра, е употребата на един популярен в съвременната музика темброво-регистрово-шумов колористичен прием...“²⁰⁸, чрез който се наблюдава регистрова и звуково-пространствена свобода. Появата му може да се тълкува като естествено явление, в следствие на съгъстените процеси в предходните миниатюри. Клъстерът, с който започва четвъртата миниатюра, обхваща всички полутонове от ла на субконтра октава до ла бемол на малка октава. Въпреки шумовия ефект, интерваловите съотношения, неслучайно указани от композитора, запазват своята секундово-септимова структура. Темброво-колористичните акценти в творбата засилват значението си чрез многократно повтарящият се тон (h^3) в

²⁰⁷ Пак там, с. 17.

²⁰⁸ Пак там.

accelerando и *ritardando* върху звучащото звуково петно, чрез който се създава контраст в регистров, динамичен и метроритмичен план. Характерът на миниатюрата е указан и чрез темповото указание *agitato*. Динамиката както като изразно средство, така и по отношение на цялостното изграждане на драматургията, се характеризира с низходяща градация (*mf, f* → *p, pp*). По този начин е създаден синхрон със състоянията на лирическата героиня на емоционално равнище – постепенно утихващо вълнение.

Петата миниатюра отново излага образно-емоционалния рисунок от словесния текст. Встъплението в клавирната партия е изградено в експресивно фортисимо (*ff-fff*). Звуковисочинната организация на 12-тоновата серия обхваща до диез на контра – ла бемол на трета октава – регистрова широта, внушаваща споменатата експресивност и необятност, продиктувани от смисловия контекст на творбата. Вокалната партия е експонирана говорно – *parlando* като интонацията на гласа е указана височинно. В миниатюрите по Станка Пенчева прави впечатление водещата роля на колористичните свойства на звука – големи интервалови скокове, регистрови контрасти, клъстери, говорно третиране на вокалната партия. Смисловото съдържание и идейно-образната наситеност на творбите са претворени с минимално количество средства и гъстота на явленията в музикалния си облик. Това предопределя необходимостта от максимално съпреживяване и преекспониране на драматургията при изпълнение.

През същата година Спасов създава своя „Триптих“²⁰⁹ за сопран и пиано по текстове на Весна Парун („Връщане от погребение“, „Среци“, „Нощ“). Първата песен се характеризира с речитативност. Подобно на търсената звучност в миниатюрите, фактурата на пианото тук е твърде пестелива и статична. На преден план излиза ролята на регистъра още с първия тон в пианото – ла на контра октава, като указаното свирене с отворен капак създава още по-осезаема плътност и овладяване на пространството. При наслаждането на отделните тонове и интервали по

²⁰⁹ Заедно с Петте миниатюри, вокалните лирики от този Триптих са изпълнени на първия авторски концерт на Иван Спасов в България. (бел. авт.)//ВЖ: Спасов, И. Животът ми – опит за реконструкция на една разпиляна мозайка. Пловдив: 1993, с. 46– 47.

вертикал се получават своеобразни звукови „петна“, които извеждат колористичните и темброви качества на звука, плътността на регистрите и богатството от обертонове. Интерваловите съотношения запазват своя секундово-септимов строеж, на фона на който вокалната партия „изказва“ поетичния текст върху повтарящи се тонове, последвани от скокове на големи интервали. Тези белези придобиват автономност, иземайки функциите на елементи като мелодия, хармония, метроритъм и др. и техните взаимоотношения. Следователно стилистиката, структурата, а дори и формата на творбите се определя от тези белези. Втората песен от триптиха е изградена твърде динамично в сравнение с предходната. Фактурата на пианото е динамизирана с бързи пасажии, последвани от дълги съзвучия, пресъздаващи контрастност на музикалните образи. Динамичният рисунък от въведението представлява *f-p-sf-pp-ff*. Елементът на повторение на един и същи тон в постепенно забързване и забавяне, тук е използван с интервал умалена октава в пианото. Това е един от елементите, които определено въвежда в атмосферата на една напрегната, вълнуваща драматургия, подготвяйки съзнанието и сетивата за силното емоционално съдържание на словесния текст. В същото време се получава недвусмислен диалог между вокалната и клавирна партия. Може да се каже, че чрез клавирната фактура се достига до изобразително интерпретиране на смисловото съдържание на текста. „Дъждовната“ асоциация“ от третата песен, според Елена Тончева, „подказва [на композитора] успешно музикално-образно решение – три вертикални образувания в тясно разположение се изреждат в основен и пермутиран порядък четирикратно. Акордите се изпълняват в сфорцато и стакато, в шестнадесетини, на фона на освободените струни на пианото в долния му регистър. Полученият шумов ефект, както и ефектът „ечене“ (чрез насочване на гласа на певицата към откритите струни на пианото) отново имат за цел да осъществят едно конкретно-изобразително интерпретиране на текста („дъжд“, „вечер“, „отзвук“). В още по-речитативен план е решена и вокалната

партия, която лаконичност се нуждае от пределно музикално изтъкване.²¹⁰

За- бра- вен от- звук.

pp

pp

Senza voce (senza voce)

pizz.

Нотен пример 7 от песента „Нощ“ по Весна Парун

В тези опуси се забелязва нарастващото значение на колористичните качества на звука. Това се проявява в клавирната фактура²¹¹, богата на регистрови контрасти, клъстери, дълги съзвучия, чиито обертонове създават необходимата атмосфера за пълноценната изява на вокалната партия. Насочването на сопрановия глас към струните на пианото по време на изпълнение изумително вплита човешкия глас с тембъра на пианото. Чрез това интерпретационно

²¹⁰ Тончева, Е. Песните на Иван Спасов. // Българска музика, 1968, №5, с. 18.

²¹¹ Изследователите на клавирното творчество на композитора посочват, че „безгласният“ клъстер Спасов използва за първи път в клавирната партия на вокалните цикли от 1964 г. „Пет миниатюри“ за сопран, бонгоси и пиано по стихове на Станка Пенчева и „Триптих за сопран и пиано“ по стихове на Весна Парун. Тук при общата прозрачност на клавирното изложение безгласният клъстер осигурява особено темброво богатство на горните пластове.“ // ВЖ: Андреева, Ц., Р. Смилков. Клавирната музика на Иван Спасов. Пловдив: 2000, с. 101.

решение на композитора е внесен мултифоничен колористичен ефект. В контекста на нарастващата роля на тембъра композиторът споделя следното: *„Най-много чувам даже не тоновете, а обертоновете, тембрите, акустиката, свободното пространство между отделните гласове, паузите... когато пиша... чувам – подчертавам това – обертоновете, нюансите.“*²¹² Особено важното значение на обертоновете в творчеството на Спасов предопределя и слабостта му към явлението соноризъм. Тембровите нюансировки участват в изграждането на тематизма и образната драматургия. По този начин новият подход към звука намира приложение в творчеството на композитора, в частност на соловите му художествени песни.

„Песни на една жена“ за сопран, флейта, цигулка и виола по текст на Лиана Даскалова (1964 г.) – „Една роза“, „Вживяване“, „Бели карамфили“ са изградени върху алеаторно-сонорни принципи. Избраните инструментални тембри за търсената звучност са изградени линеарно. В резултат на търсената звучност за първата песен в структурен план се противопоставят два основни плана – струнните инструменти образуват единия, а гласът и флейтата – втория. Сложността на фактурата се изразява в два аспекта. Първият се отнася до освобождаване от метричен показател и изпълнителската свобода по отношение на темпоритъма (*innocente e poco ad libitum*). Струнните инструменти в първата песен очертават единен вертикал, който се движи паралелно с останалите самостоятелни хоризонтални построения в сопрана и флейтата. Вторият аспект е свързан със звуковисочинната и артикулационна структура на творбата. При цигулката и виолата е използвана сурдина за омекотяване на тембрите в аналог с мечтателния нереален образ (*„приказна роза“*). Налице са дълги и кратки съзвучия, които оформят пространствената статика. В основата на звуковисочинната организация стоят секундовите интервалови отношения. Флейтата като най-висок тембър в музикалната тъкан се редува с вокалното изпълнение, което създава впечатление за своеобразен диалог на равностойно партньорство. Ролята ѝ следва емоционалния облик на творбата със самостоятелна драматургична функция – пестелива фактура с интензивен динамичен (*mf, cresc*,

²¹² Ангелов, А. 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив: 1994, с. 49.

decresc, mp), регистров (диапазон c^1 – h^3) и щрихово–артикуляционен рисунък (тенуто, стакато, акценти, форшлази). Вокалната партия излага поетичното съдържание речитативно, която се модифицира в шепот (*sotto voce*) в третата вокална фраза. Това подсилва усещането за съкровеност и замечтаност в състоянията на художествената героиня.

Фактурата на втората песен е богата на художествено-изразни похвати при организацията на материала. За подсилване на идейно-художествено внушение композиторът си служи с различни артикуляционни и темброви нюанси при звукоизвличане. Песента започва с инструментално встъпление, което оформя важни за понататъшното развитие на формата основни ритмически и артикуляционни модели. Въвежда сетивата в атмосферата на възлненето, проектирано в самото заглавие („Вживяване“). Вокалната партия в структурно самостоятелния първи дял на песента излага словесния текст под формата на интонационно фиксиран по височина говор без музикален съпровод. По отношение на метроритмичната организация се съпоставят тривременен (в акомпанимента) и двувременен (във вокалната партия) метрум. Във втория дял, отделен с генерална пауза, фактурата се изгражда на принципа на алеаториката. Композиторът указва мястото (макар и приблизително) на встъпление и края за всяка отделна партия. Т. нар. контролирана алеаторика създава форма, която обогатява изразните възможности на звуковото поле без да влияе на характера на творбата. Всеки отделен тембър притежава свобода по отношение на темпо, динамика и метрум при изпълнението на повтарящ се самостоятелен модел. Забележителен и важен за формообразуването е приемът, отнасящ се до повторението на вокалната партия, наред с останалите ансамблови партньори. Този подход се проявява в соловите песенни партитури на композитора за пръв път, очевидно провокиран от конструкцията на поетичния текст – „*Очи огледални. Среднощни, печални. Мои. Печални. Огледални, среднощни*“.



Нотен пример 8

Динамичният регистров диапазон на отделните партии създава усещането за хоризонтални, подложени не толкова на звуковисочинна, колкото на темброва мелодизация. Звуковата картина е изпъстрена от *pizz.*, *sul ponticello*, *con legno*, акценти, стакато, тремоло и т.н. Ритмичните осминкови и шестнадесетинкови модели, богати на украшения допълват регистровата образност. Повтарящите се ритмични модели от еднородни съзвучия при струнните инструменти създават усещане за движение, което се прекъсва чрез своевременни паузи. Формата на песента се рамкира с кода, която разкрива противоречивата природа на семантиката в словесния текст („*Мои, чужди очи*“). Кодата е изградена в темпо *Lento* и указана динамика (от *tr* до *ppp*), на основата на елементите от интонационната сфера на цялата творба – движения на малки секунди, модифицирани в нона при сопрана и синхронизиране на инструменталната фактура, която образува клъстер по вертикал.

Третата песен притежава абсолютна метроритмична организация. Прави впечатление, че при тези условия структурата придобива диалогичен характер, за разлика от алеаторните структури. И в двата случая е постигната равнозначност на тембрите при изграждането на образната драматургия, в зависимост от конкретните художествени

търсения. Въпреки наличието на размери и тактови черти, се усеща стремежът за заличаване на силните и слаби времена според традиционните схващания. Развитието на формата се подлага на линеарност от полифонично и диафонично естество. В началото на творбата цигулката и виолата (и двете със сурдина), подобно на първата песен от триптиха, въвеждат съзнанието в емоционалното състояние от творбата. Фактурата им е изградена линеарно в разширен регистров диапазон. Аналогията със структурно–формалното сходство с първата песен се проявява и в диалогичното съпоставяне на глас–флейта. Диапазонът във високите и ниски регистри на отделните партии дава перспектива за пълноценна изява на тембрите на инструментите и възможностите на изпълнителя (вокал: $g-f^2$; флейта: $cis^1, f^1 - h^3$; цигулка: $h-des^2$; виола: $d-b^2$). Към края на песента композиторът използва диафоничен модел, в който на основата на секуново съзвучие в струнните инструменти, вокалната линия завършва своето изпълнение. Песента завършва със соло във флейтата, обогатено с динамични и щрихови (легато, стакато, трептящ език) колористични нюанси. Трите песни по стихове на Лиана Даскалова притежават забележително вътрешно единство, което в крупен план създава усещане за идейно–формална триделност на цикъла. Може да се каже, че третата песен възвръща цветовите образи заедно с музикалния език от първата („Една роза“ – „Бели карамфили“). Наред с конкретната творческа идея сякаш композиторът проектира усещанията си за баланс и симетрия в анализирания вокален цикъл.

В жанра на соловата художествена песен, наред с по-крупните инструментални творби на композитора от същия период (най-яркият пример сред които е произведението „Епизоди за четири групи тембри“ – 1965 г.), сонористиката постепенно придобива все по-осезаемо формообразуващо и драматургично значение. На принципа на споменатия идейно–конструктивен подход към звука са създадени „Пет поеми по Аполинер“ през 1968 г. за соло сопран и инструментален ансамбъл в състав: флейта, арфа, виолончело и контрабас. Композицията още при пръв прочит разкрива значението на всеки отделен инструмент в изграждането на драматургията. Наличието на нестандартен инструментариум показва яснотата в творческите

намерения на Спасов. В изграждането на общата звукова тъкан в цикъла именно колористичната функция на избраните тембри играе ключова роля. Тембърът придобива стойност на изходна единица на тематичното изграждане. Образната съдържателност на тематизма в разглежданите песни е многозначна. Постигнато е забележително художествено единство в различията. Именно то предизвиква асоциации с многообразието в заобикалящия ни свят или в частност на емоционалния и духовен свят на личността.

В началото на първата поема („L'amour est mort“) тембрите се третират алеаторно като встъплението им е в указан порядък. Всеки един инструмент със своята специфична цвeтова окраска изпълнява определен мотив, който има самостоятелно фактурно значение. Флейтата притежава интонационно, динамично, регистрово и щрихово разнообразна фактура. Още встъпителният кратък ритмичен модел (*tr-cresc.-f*) носи мелодическото начало в инструментариума. Привидно хаотичната интонационна и регистрова формулировка на музикалната мисъл в образно-емоционален аспект допринася за пространствената обширност. Арфата на свой ред очертава хармоничния облик на творбата в условията на съвременните ѝ достойнства. Виолончелото и контрабасът не отстъпват по отношение на богатството от динамични и щрихови нюанси, въпреки пестеливата си фактура в началото на творбата. Фактурата на вокалната партия има твърде динамичен звуковисочинен и регистров рисунок в диапазон $b-a^2$. Вертикалните взаимоотношения между различните тембри е с непостоянен характер. Това създава равнопоставеност в техните функции при формообразуването. Еманципирането на тактовите черти и метрума създава особено усещане за организацията на пространствено-времевите очертания. Формата се развива чрез ритмични микромоделни с асиметрична структура. Липсата на темпови обозначения предполага естествено протичане на процесите във времето, съобразно образно-емоционалната същност на творбата (*quieto ma con dolore*). Паузите, указани със знак за цезура, също притежават важно драматургично значение. Композиторът е изключително прецизен и по отношение на стремително променящите се динамични нюанси в партитурата. Въпреки самостоятелността на тембрите по вертикал, съпоставянето на

контрастни динамики, придава на изразното средство важна функция при съчетанието им в единен звуков комплекс. В същото време динамиката изразява многозначността в художествената образност. Интересно е развитието на динамиката, указана в началото на новата структура в партитурата – *mp-sf*, която дава възможност за свобода при интерпретация. Алеаторно-сонорното съчетание на тембрите в изграждането на тази втора строфа от поетичния източник, съгъства и окрупнява музикалната тъкан по хоризонтал и вертикал. Кулминативната зона на творбата се подготвя от генерална пауза. Кулминацията засилва повишената емоционалност на лирическият герой (*piandendo*). При инструменталния ансамбъл се синхронизира вертикалът в динамика *f*. Напрежението отслабва в края на творбата. Финалът възстановява алеаторната структура. Отделните тембри изпълняват повтарящ се самостоятелен модел и завършват неедновременно след сопрана.

Втората поема („Еп роете“) въвежда нов тип алеаторно–сонорна структура. Тембърът запазва значението си на основен формообразуващ фактор. Интервалът като градивна единица в звуковата материя отстъпва мястото си на ритъма. По този начин ритмичните модели формират музикалния тематизъм. Всички инструменти, с изключение на флейтата, изпълняват ритмичен модел върху сол на първа октава. Ритмичните комплекси са градивният материал в първия структурно самостоятелен дял на творбата. Общата звукова тъкан на въвеждащия дял е изградена линейно от полиритмичното съчетание на тембрите по вертикал. Декламационното начало във вокалната партия следва логиката на поетичната прозодия. Вторият структурно обновен дял връща интонационното начало в творбата. Вертикалът в струнните инструменти се превръща в статично звуково петно. Отношението на композитора към най-високия инструментален тембър в ансамбъла поражда усещане за идейно–емоционална близост в подхода към флейтата и сопрана. Сходството се корени в декламационния характер на мелодичното начало в музикалната фактура. Вокалната партия и флейтата си партнират подобно на въпрос–отговор в аспекта на драматургичното изграждане на поемата.

„L'adieu“ заема централно място в цикъла „Пет поеми по Аполинер“. Подходът към музикалната тъкан на творбата е забележително нестандартен. Образно-емоционална атмосфера в творбата е пресъздадена с нетрадиционни, авангардни художествени изразни средства. Инструменталистите *шептят, викат, пеят, плачат, смеят се*.²¹³ (пример 7) Това композиционно решение придава изключително индивидуален облик на творбата за целия жанр на соловата художествена песен. Композиторът указва интонационното изграждане на отделните гласове. Изпълнението е алеаторно и интерпретацията е по преценка на всеки изпълнител. Протагонист в поемата е мъжкият глас, който рецитира художествен поетичен текст на български език в синтез с избраното стихотворение от френски. Добре е да се уточни, че съдържанието му не е превод, а плод на творческа рефлексия, вероятно подбудена от личните впечатления на композитора по време на престоя си в Париж. По думите на композитора: *„Явно тук се е случило нещо, което е разтърсило душата на поета, за да може да изплаче тези стихове. Това е повече от повод – дълго да стоя и аз облегнат на неговите [мост Мирабо] перила; да гледам как изтича Сена, как изтичат и цветята, които хвърлих за него и Мари*.“²¹⁴ Неслучайно тази композиция е на централно място в цикъла от поеми. Художествените образи в произведението са театрализирани и чрез многообразието от превъплъщения създават експресивна и завладяваща атмосфера. Творбата може да се определи като художествен адекват на симбиозата между различните и нееднозначни човешки емоции и чувства.

²¹³ Указание на композитора в партитурата на творбата. (бел. авт.)

²¹⁴ Спасов, И. Небесносиньо утре, пладнe и път след пладнe. София, 1989, с. 95.

Piagnendo

S. *8" 12"*
J'ai cu-eill-i ce brin de bruy-er-e L'an-tomme est mort

FL. **) 3+2*
J'ai J'ai cu-eill-i ce brin de bruy-er-e L'an-tomme est mort sou-vi-ens t'en

H.
J'ai cu-eill-i ce brin de bruy-er-e L'an-tomme est mort

VC.
J'ai J'ai cu-eill-i L'an-tomme est mort sou-vi-ens t'en

CB.
J'ai cu-eill-i ce brin de bruy-er-e

P.M. *12" 16"* (voix d'homme)
Ума мостаета маки

Нотен пример 9

Четвъртата поема („Et toi mon sœur“) е изградена на принципа на канона в условията на съвременни подходи към музикалния материал. Контрабасът въвежда серийна конструкция в пицкато, след него встъпва виолончелото и накрая арфата, които изпълняват същия модел. Липсата на метроритмичен показател, съответно и на тактови черти, продължава да бъде един от белезите за освобождаване от закономерности в изграждането на формата. Заедно с това темповите указания тенденциозно се заменят с указания за емоционално състояние по време на изпълнение (*innocente*). По естествен начин формата придобива кръгообразна структура от повторението на модела в инструментариума, както и неедновременното завършване на изпълнението. Вокалната конструкция надгражда инструменталната със собствена драматургична линия, подчинена на поетичния текст. Меланхоличният характер в идейно–естетическия замисъл е претворен със сравнително тесен диапазон във вокалната партия; свеждане до минимум скокове на интервали, по-големи от септима; превес на

интонационната и звуковисочинна организация на тоновия материал пред нотните трайности и т.н. Пространственото усещане в творбата може да се асоциира с безкрайност, необятност, в която гласът играе роля на своеобразен кръгзор („*Като меланхоличен наблюдател гледам нощта и смъртта*“²¹⁵).

Петата поема („Pont Mirabeau“) притежава една от най-крупните по форма и съдържание музикални фактури както в разглеждания цикъл, така и в цялото камерно творчество на композитора за сопран и акомпанимент. За пръв път композиторът реализира творбата в куплетно–вариантна форма като запазва предпочитанията си към съвременните средства за нейното структуриране. Разбира се, този избор изцяло кореспондира с формата и идейно-смысловото съдържание на избрания поетичен първоизточник. Всяка строфа от стихотворението получава нов музикален облик. Наличието на рефрен в стиха предопределя и развитието на формата, при която след изменените куплети, се повтаря установеният рефрен. Структурата на първия дял е изградена линейно на принципа на алеаториката. Всеки отделен тембър изпълнява важна роля в изграждането на общата драматургия. Образната многопластовост очертава богата палитра от ритмични и шрихово-артикуляционни средства. Динамичното развитие на линейните интонационни и ритмически модели в отделните тембри контрастира на следващия самостоятелен по структура и съдържание втори дял – рефрен. Рефренът протича като диалог между сопрана и инструментите. Фактурата му е максимално изчистена и пестелива. Водещ фактор в изграждането на пространствените очертания на художествения образ са грижливо изписаните от автора цезури и прекъсвания на звука за неопределено време. Вторият куплет от стихотворението е изграден подобно на първия по мащаб и вътрешна динамика на развитие. Алеаторната структура е изпъстрена с богати шрихово-артикуляционни нюанси (*pizz.*, *sul ponticello*, *staccato*, *tenuto*, *lunga* и др.), акценти, цезури и украшения. Диапазонът в изграждането на динамиката е указан в началото на дяла *mf-f-mp*. След повторната проява на рефрена се изгражда последният дял върху третия куплет от

²¹⁵ Свободен превод на част от поетичния текст от френски език. (бел. авт.)

поетичния текст. Протича предимно в условията на алеаториката от линейни конструкции с приблизителни по дължина нотни трайности (обозначени с четвъртини без черти; дъга, която предполага допълнително задържане), които дават известна свобода на изпълнителите при разполагането им в музикалното време. Важен фактор в развитието на цялостната форма е и ясното структуриране и разграничаване дяловете по хоризонтал в съчетание със самостоятелната им вътрешна свобода по вертикал. Композиторът постига забележителен баланс, хармоничност и завършеност в творбата като в последния дял рамкира формата с първия ред от началото на поетичния текст във вокалната партия.

4.2.3. Соловите песни от 70-те години

Принципът на случайността или т. нар. алеаторика намира широко приложение в творчеството на Иван Спасов. Този похват издига музикалните творби в качествено нов етап. Уникалността на музикалното изкуство, изразено в протичането му във времето и неповтаремостта на определено изпълнение, се обогатява чрез превръщането на този факт в своеобразна норма. Всяко следващо изпълнение на алеаторна творба представлява ново преливане на звукови полета, при което всяко „съвпадение“ би било „случайно“ – алеаторно. Алеаторната техника се обуславя на независимостта на вокалната и инструментална партия една спрямо друга. При тези условия в песните за глас и пиано идентифицирането на клавиричната партия като дуетен партньор се превръща в недвусмислен факт. Вертикалните отношения в партитурите нямат установен порядък, което прави всяко изпълнение уникално само по себе си. Предимствата, достижими чрез алеаторното изграждане на фактурата, създават гъвкавост по отношение на регистровата, тембровата, ритмическата и артикулационната сфера. Свободата, която Спасов дава на изпълнителите в алеаторните си композиции, най-често засяга изразните средства: динамика, темпо и метрум. Това разкрива същинската роля на останалите елементи в звуковата тъкан. Композиторът възприема и

прилага принципа под форма, позволяваща му да запази контрол над предварително очертания краен резултат.

Четири песни за сопран и пиано по текст на Лангстън Хюз (1971 г.) – „Ела да пеем в нощта“, „Ти“, „Литания“, „Град, в който забравих всичко“ съчетават два принципа от стила на композитора. Първата и третата песен се изграждат на принципа на редуването по вертикал при вокалната и клавирна партия. Регистрово нееднородните секундови вертикали в пианото създават образната пространственост в творбите. По този начин интервалът секунда естествено се модифицира в нона. Този микроелемент е основен формообразуващ фактор при изграждането цялата конструкция на музикалната тъкан. В аспекта на звука интонационният строеж разкрива постоянно действащата роля на тембрите в художествената мисъл на композитора. В първата песен вокалната партия създава състояние на безметежност чрез *sotto voce* в темпо *ad libitum*. Секундовите ходове са в интонационното ѝ ядро в условия на речитативно–декламационна структура в експонирането на словесното послание.

Втората и четвърта песен от цикъла установяват мястото на алеаториката в художествения светоглед на композитора. Фундаменталната идейно-художествена роля на избрания похват и свободата на изпълнение в условията на равностойно партньорство между глас и пиано е изтъкнато още при фактурното изложение. Вокалната и клавирна партия са нотирани поотделно като по отношение на времевата организация на творбите композиторът указва приблизителна продължителност на изпълненията. Темповите указания в партитурата на втората песен се обосновават на идеята за самостоятелност при изграждането образно–емоционалната драматургия. Динамичният рисунок е осезаемо богат в алеаторни условия. В рамките на около 30 – 45 секунди втората песен експонира ярка художествена действителност чрез богати щрихово-артикуляционни (акценти, стакато, *sf*), динамични (*pp*, *mp*, *cresc.*, *mp*, *f*, *ff*) и интонационни нюанси (*h-as*² – диапазон на вокалната партия, *Des-des*⁴ – диапазон на клавирната партия).

Третата песен от цикъла контрастира на експресивността в „обграждащите“ я две песни. „Литания“ представлява една от най-

лаконичните песенни образци на автора. Клавирната фактура е изградена върху статични вертикали от клъстери в широк регистров обхват и продължителност до естественото им отшумяване. Динамичните нюанси в максимално олекотената акордова фактура придават изящност на художествения образ. Линията на вокалната партия е максимално „изравнена“ – повторения на един тон, придвижване до съседния, пресечени форшлази и трайности с неопределена дължина в свободен метроритъм. Творбата внушава молитвена концентрация, изградена в темпо *languido, piangendo*. Композиционните решения и подходи придават изключително съкровен и интимен характер, разкриващ в дълбочина образно–емоционалния, изповеден характер от постичния текст.

Фактурата на пианото в четвъртата песен е твърде разчупена. Забелязва се значителната ѝ роля в изграждането на драматургията чрез своеобразна проекция на композиционния почерк на композитора от клавирните му опуси.

4. ГРАД, В КОЙТО ЗАБРАВИХ ЗА ВСИЧКО

Нотен пример 10

Активизираните многосъставни сложни форшлази, повторение на един тон с постепенно забързване и забавяне, артикулационно богати и динамични пасаж, скокове, разпределени между двете ръце в регистров диапазон $es-a^4$ създават впечатление за извисяване на образа. Важен фактурен елемент е и активната употреба на педализацията, която обединява звуковите наслагвания по вертикал и подсилва усещането за пространствено-времева хаотичност. Същевременно вокалната партия експонира множество състояния на художествения образ, указани най-ярко чрез темповите обозначения, отнасящи се предимно до характера на изпълнението – *appassionato e parlando, con abbandono, fresco, con spirit, recitando, con dolcezza, religioso*. При развитието на цялостната музикална форма двете партии са освободени в интерпретирането на динамичните нюанси в диапазон $p-f$, указан от автора в началото на творбата. Друг важен структурен елемент в общата музикална тъкан са честите прекъсвания на звука от цезури, които повишават интензитета на художественото внушение.

В художествените си песни Иван Спасов постига алеаторно изграждане също и чрез предварително записано на магнетофонна лента вокално изпълнение, което звучи по време на живото изпълнение на дадена солова песен. „Налице е едно впечатление за загубване на представата – реалният глас ли пее или механичният се възпроизвежда.“²¹⁶ Това са характеристики, които се проявяват в цикъла „Литании“ за сопран, магнетофонна лента и пиано по текст на Иван Вълев (1973 г., „Зелена вечер и очи зелени“, „Музика на неизвестното“, „Литания“, „Думи, дъжд и трева“, „Чудеса, пространство и време“). Първата литания притежава фрагментарна музикална фактура по хоризонтал. Трайността на нотите е указана приблизително, заедно с темповите указания, които по-скоро обозначават характера на изпълнение, отколкото бързината. В това отношение композиторът е изключително прецизен. Всеки фрагмент притежава собствена вътрешна енергия, богата на нюансировки и възможности за разгръщане на изпълнителския потенциал при изграждането на творбата. Всеки фрагмент или фраза е отделена от следващата с паузи, които се измерват в секунди. Това композиционно решение е твърде естествено предвид окончателната еманципация на метроритмичната организация на музикалната тъкан още в предходните творби от жанра. По отношение на интонационната сфера творбата запазва декламационната си същност във внушителен синтез с поетичния текст – кратки украшения, глисанди, характерните за композитора септимови скокове, повторения на един тон от хроматичната гама, са в обсега на вокалната фактура. Клавирната фактура е изградена с ярки нюансировки в штрихов (*staccato-marcato; legato-non legato...*), динамичен (*f; p < f > p; p-sf...*) и регистров (с диапазон: *E-d⁴*) план. Друга специфика в първата литания е това, че вокалната и клавирна партия имат собствени независими темпови обозначения. Тази равнопоставеност при натрупването им (тъй като не са свързани по вертикал) придава още по-релефен художествен заряд на драматургията, полифонизма, алеаториката и динамиката. Случайната едновременност разкрива съотношения в контекста на характера на творбата, които предвид независимостта на вокалната и клавирна партия е добре да бъдат разгледани по хоризонтал. Встъплението

²¹⁶ Спасов, И. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 41.

(*malinconico*) в сопрановата партия внушава замисленост и вгълбеност в спомени от миналото, продиктувани от словесния текст. Чувствителността (*sensibile*) на лирическата героиня се изразява с динамизирани възходящи и низходящи последования, скокове на големи интервали, кратки щрихи (стакато, шестнадесетини ноти в по-бързо темпо според относителната дължина на трайностите в указанието). Следващият етап от развитието на драматургията във вокалната партия преминава в образно-емоционалната сфера на мечтите. Съответно в музикалното изграждане сопранът експонира състоянието на лирическата героиня в *leggero* – светло, ярко изпълнение при художествено пресъздадената от пианото атмосфера (*innocente, giocoso*). Тези указания не служат за определяне на темпото или бързината на изпълнение. Те характеризират изживяването и по начина, по който са определени от автора, притежават още по-ясна конкретика. Клавирната партия от своя страна се разгръща самостоятелно като притежава собствена драматургия. Общата им звучност с вокала е продиктувана от съдържанието на словесния текст. Ролята на пианото се обуславя с убедително присъствие – своеобразно „пространство“ в идейно-образната среда на изживяното. Детайлните указания на композитора в нотния текст дават голяма яснота по отношение на художествения облик при интерпретация по време на изпълнение.

Втората литания е композирана по сходен на първата начин. В емоционалния контекст на песента се забелязва единност на музикалната тъкан, която синтезира в себе си богато разнообразие, калейдоскопичност на образа в податлива на лична интерпретация художествена атмосфера. Динамиката, указана от композитора, варира от *mp* до *f*. С темпото (*sensibile, ma molto rubato*) е указана и приблизителната трайност на една четвъртина ($\text{♩} = 78 \leftrightarrow 63$). Динамичните и темпови обозначения в партитурата на творбата предполагат активно изпълнителско участие при изтъкване на творческата идея. Клавирната фактура е изградена от редуването на статични и динамични фрагменти в условията на равнопоставеност между регистрите. Вертикалът варира от акорди и клъстери с относителна продължителност до сложни форшлази, които се натрупват

по вертикал благодарение на активната роля на педала. Музикалната тъкан е изпъстрена от нюансирани прекъсвания на звука като обичайно композиционно средство с важна роля в изграждането на цялостния образ в камерните вокални цикли на Спасов.

Интерес предизвиква развитието на соловия цикъл с решението на третата песен, в която за пръв път, както бе споменато по-горе, е използван магнетофонен запис върху живото изпълнение. За улеснение на изпълнителя композиторът пояснява: *„Песента е записана предварително на две магнетофонни ленти. Започва солистът „на живо“. (...) Тъй като и трите гласа трябва да завършат едновременно, първият глас трябва да бъде по-дълъг от втория.(...)“*²¹⁷ Още тук Спасов постига въздействие на загубване представата, както за изпълняването, така и за времето на протичане. Слушайки подобна творба, човек спонтанно изпада в състояние на мисловност и замечтаност според душевната си нагласа – едно достижение, към което композиторът съзнателно се стреми: *„...винаги съм предпочитал, слушайки мое произведение, всеки да се отдава на свои мисли, да извиква на живот свои асоциации...“*²¹⁸ Използването на магнетофонна лента създава многоплановост в изграждането на цялостния образ, обединен около основната идея в много от творбите на Спасов – *самотата*, „удвоена“ чрез едновременното възпроизвеждане на двата гласа. Така музикалният облик на творбата се сгъстява и окрупнява, същевременно активизира определено психическо състояние, което предизвиква разгръщане на въображението.

Последните две литании се изпълняват едновременно като втората също се възпроизвежда от предварително записана магнетофонна лента. Този похват довежда до извода, че записаният глас още в тези първи опуси придобива равностойна роля в единството вокал–пиано–магнетофонна лента. Клавирната партия, твърде лаконична, същевременно богата на изразителност с характерни за композитора фактурни формули (акцентирани дълго звучащи акорди с широк

²¹⁷ Спасов, И. Солови песни. София: 1981, с. 22.

²¹⁸ Спасов, И. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 32.

регистров обхват, усложнени форшлази, динамични и ритмически нюансировки, активно участие на педализацията) протича в диалог с реално-звучащата вокална линия от третата литания. Поетичното съдържание се обуславя от мисловния характер на художествения образ в двете литании. В състояние на вглъбеност в спомена реалното и механично изпълнение се вплитат около „дъждовната“ асоциация в поетичната образност (подобно на Триптиха по Весна Парун) – символ на обреченост на забравата. Механично възпроизвеждащият се глас се характеризира с нюансировки в артикулирането на музикалната конструкция – говор, шепот, низходящи глисанди, кратки щрихи и декламационност на израза. Музикалната конструкция на реално звучащата вокална емисия е разчупена – скокове на големи интервали, „застиване“ на образа от многократното повторение на един и същи тон, „заслушване“ в пространството в моментите на прекъсване на звука и т.н. Условната едновременност на възпроизвежданите музикални творения предполага неповтаряемост като дава перспектива за разгръщане интерпретаторските възможности на изпълнителите. Песните от цикъла „Литании“ със своята лаконична в същото време експресивна изразност са изградени в условията на вътрешна идейно-емоционална цялостност, съгласувана с избраните поетични текстове.

Цикълът „Среднощни песни“ за сопран и пиано (1974 г.) съдържа песните „Напразно викане“ и „Насама нощем“ по текст на Дамян Дамянов, „Ден на закъсняло щастие“ по текст на Андрей Германов, „Нощ“ по текст на Божидар Божилов. Първата песен започва със съзвучие от четири тона на интервал малка секунда един от друг в клавирната партия. Тук фокусът не е върху самостоятелността на вокала и пианото, вертикалът е непостоянен поради свободния ритъм и метрум при изпълнение на многократно повтарящото се съзвучие в пианото, върху което се изгражда вокалната линия. Прави впечатление тенденцията към смекчаване функцията на клавирната партия, която като че ли играе роля на спътник на вокалната партия при пресъздаване смисловото съдържание от поетичния текст. Нарастващата статичност при пианото намалява възможностите за изява на тембровите му качества и техническите възможности на изпълнителя. Във втората песен от цикъла чувственият характер на песента се задава от пианото в пределите на своеобразна въздишка, след което партньорството се

изразява в отстъпване водещата роля на носителя на словесното съдържание вокална линия. Третата песен се изпълнява а капела. Подобно творческо решение в атонални условия поставя нелека и отговорна задача пред изпълнителя. Наред с текста, който безспорно е в основата на творбата, сопрановият глас се разгръща темброво и артикулационно при максимална свобода по отношение на динамика и темпоритъм при изпълнение. „Ден на закъсняло щастие“ запазва белезите на стихотворната форма във вокалните фразировки. Тази взаимовръзка довежда до симетричността в структурно отношение. Всяка вокална фраза започва с повтарящия се риторичен въпрос *„Колко е ласкав (топъл, слънчев) този ден“* от стихотворението, с което се превръща във водещ мотив. Тези повторения намират съответно звуковисочинно и интонационно изграждане с повторен строеж. Взаимосмисъл от контекста в стиха вокалната линия придобива съответните интервалови съотношения, близки до говорната интонация. Една характеристика, заложена в стила още при по-ранните опуси от жанра. В разглежданата песен чрез вокалната конструкция е експониран монологичния, мисловен характер в края на всеки куплет от стиха. Пример за това е текстът *„Дали ще го забравя?“*, изграден върху петкратно повторение на тона си бемол, последван от пресечен форшлаг (ре бемол) към до бемол и отново си бемол върху думата *„забравя“*. Четвъртата песен изтъква клавиричната и вокалната партии в алеаторно изграждане на два самостоятелни хоризонтала. Още една тенденциозна особеност е спазването на поетичната фразировка с певческата. Дъховете във вокалната партия се измерват в секунди, както бе споменато по-рано, съобразно мястото им в поетичната реч. Наред с отслабващата роля на пианото и конструктивно-декламационна същност на вокалната линия, художествените идеи на композитора, прецизно селектирани, дават перспектива за многозначно тълкуване и дори свобода за проява на субективно отражение в изтъкването им. Затвърждава се идеята за споменатата по-рано периодизация относно настъпването на трети етап в развитието на соловия вокален жанр при Спасов.

„Три малки елегии“ по текст на Радой Ралин (1977 г.: „Цветя и чувства“, „Религия“, „Живяно или мнимо щастие“) са за сопран и

камерен ансамбъл в състав: флейта, валдхорна, виола и контрабас. При подобен акомпанимент на първо място се подразбира търсения темброви рисунок, необходим за пресъздаване на образно-емоционалното съдържание. Известно е водещото значение на тембъра като формообразуващ изразен елемент в творчеството на Спасов още от 60-те години: *„группирането на оркестровата звучност по темброви белези може да се определи като характерна черта на авторския му стил.“*²¹⁹ Първата елегия протича в динамика *p* в камерния ансамбъл. По отношение на формата се наблюдава фрагментарност в развитието. Мелодичните построения не надвишават по мащаб период. Строежът им се характеризира с речитативна изразност, повторения на един тон или мелодичен интервал в определена ритмична организация, в частност шестнадесетинкова. Релефността на фактурата по вертикал е достигната чрез постепенното натрупване на тембрите в алеаторни условия. Общият звук се превръща в единно поле, достигнато чрез сливане и комплексно възприемане на различни тембри. Вертикалът е еманципиран от взаимодействието между звуковисочинните параметри. Стандартизирайки функциите на отделните партии, вертикалът се подлага на случайно разместване на пластове. В този ред на мисли на преден план излиза усещането за пространственост. Протичането на процесите не се измерва в „музикално време“. Всеки отделен звуков пласт притежава свое „място“, независимо от времевото съпадение, предвид алеаторната музикална конструкция. Взаимодействието между времевата самостоятелност и пространствено единство окрупнява сериалната тъкан на формално–структурно равнище. Това дава възможност за вариране и дори заменяемост на пластове като в този случай сериализмът се проявява в аспекта на звуково–тембровата организация. Тези процеси водят до извеждането на колористичните качества на инструментите на преден план в изграждането на тематизма. Инструменталната фактура и нейното хоризонтално разгръщане придобиват фундаментално значение, свързано със сонориката. Тембрите на избраните инструменти, тяхната метроритмична и динамична организация и артикулацията при изпълнение са елементите, които създават необходимите условия за

²¹⁹ Ангелов, А. 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив: 1994, с. 39.

изтъкване на естетическата идея, заложена в избраната поезия. Уповавайки се на словесния текст в разглеждания опус – „Цветя и чувства“, комплексът от звуковисочинните отношения поражда асоциации за зрителна изразност. Възможен е аналог на „изкуствените цветя“ с начините на звукоизвличане при различните инструменти. „Букетът“ от цветовото разнообразие в аналогия с тембрите, независими един от друг, въвежда съзнанието в контекста на поетичния замисъл. Инструментите въспват в определен порядък – виола, валдхорна, контрабас и флейта. Художествено–емоционалното внушение в аспекта на единство между словото и инструментариума е подсилено с допълнителни средства за звукоизразителност. Валдхорната е използвана със сурдина, която допълнително приглушава звука и му придава по-мек оттенък. При флейтата е търсен звуков ефект на трептене, чрез похвата *flatterzunge*. Струнните инструменти изпълняват своите партии в *pizz*. В образната сфера, ако инструментите се асоциират с „цветя“ като материален еквивалент на любовта, то сопрановият тембър може да се счита за изразител на драматургията на емоционално равнище – „ако не бъде трайна любовта ни – била е истинска поне.“ Принципите на изграждане при вокалната партия са речитативни, което се превръща в характерен белег за солово-вокалния жанр при Спасов. В творбите с ансамблов акомпанимент се наблюдава още една важна конструктивна особеност на проекция на вокалните принципи върху инструменталната фактура.

Във втората елегия от цикъла основният формообразуващ принцип отново се проявява в параметрите на звука. В резултат на изземането функциите на мелодията (и хармонията) от страна на тембъра, в частност регистровият параметър изпълнява важна функция в примера върху „Религия“. Художествените търсения при изграждането на творбата са предимно в резултат на динамичен регистров рисунок. Конструкцията е изградена на принципите на серийната редица по отношение не само на звуковисочинно ниво, а и на регистрово. Мобилността на инструменталната фактура е осъществена чрез чести смени на октавовите групи – скокове на интервал нона във възходяща и низходяща посока. Мотивирана от словесното съдържание, музикалната драматургия в инструменталната текстура акцентира

върху качествата на тембъра като носител на множество перспективи за асоциативна образност. Резултатите са постигнати чрез утвърждаващата се еманципация на метроритъм и темпо, динамични регистрови контрасти в алеаторната фактура. В същото време разглежданата песен е изградена върху строги полифонични принципи и подчинена на абсолютна симетрия. Отделните инструменти встъпват в определен ред и изпълняват серийни построения, третираны поантилистично. Дванадесеттоновата редица – f, g, fis, gis, a, b, c, h, d, e, cis, dis, е разпиляна в различни регистри, равнопоставени в експонирането на музикалната идея. Посочената серия се изпълнява последователно от контрабас, виола и флейта. Валдхорната изпълнява нейна реална имитация – c, d, cis, dis, e, f, g, fis, a, h, as, b. Провеждайки форми на серията, инструменталните линии създават каноничен и имитационен контрапункт, в основата на който стоят интерваловите съотношения и дори отделните тонове. По този начин нараства значението на отделния тон, внедрен в общата звукова тъкан.

2. РЕЛИГИЯ

Con abbandono

① 10"-12"

② 8"-10"

③ 6"-8"

④ 6"-8"

Нотен пример 11

Липсата на метроритмична организация на тъканта създава усещане за стереофония, която придава пространственост и обем на

художествения образ. В разрез с инструменталната фактура, вокалната партия експонира собствена линия като запазва характерния за композитора речитативно–декламационен изказ. В основата на хоризонтала интерваловите съотношения са квартово–септимови. Предвид логическите паузи, измерени в секунди, и групирането на нотните трайности в секстоли, септимоли, триоли и квинтоли, се създава усещане за метрум, макар и нерегламентиран. Вследствие на тези характеристики се получава двупластова текстура при съпоставяне на вокалната партия и освободените от метроритмична организация построения в инструменталната. Създава се впечатление за симетрия между реда и хаоса, между статичността и движението, съгласувани с духовно инспирираната постична идея в художественото пресъздаване на двата свята – земния и небесния.

В „Живяно или мнимо щастие“ композиторът обособява два структурно самостоятелни дяла. В първия акомпаниращите инструменти – валдхорна и флейта, встъпвайки последователно, изпълняват речитативно повтарящ се тон в указана ритмична организация. Създава се усещане за движение в първия дял (обозначено с *recitando*). Този модел може да се каже, че е изграден на сериен принцип. Създава се комплементарност, която модифицира в своеобразна полиритмия по вертикал в условия на алеаторно–сонорна структура. В инструменталната фактура всеки тембър рамкира идейно–образното пространство с един-единствен тон. Отделният тон заявява значението си като най-малката градивна частица, достатъчна сама по себе си за развитието творбата на формално–структурно равнище, притежавайки колористична и ритмическа изразителност. Вокалната линия запазва логиката на конструкцията от предходните елегии в нова звукова атмосфера. Налице е единство между елементите при тяхното взаимодействие. Вторият дял се експонира монофонично от сопрановия глас, което внушава примирението на лирическия Аз. Усещането за пулсация прекъсва като заедно с това вокалната линия става по-напевна – чрез своеобразна аугментация на тоновите трайности и използване на широко вибрато. По този начин е постигнато смислово–емоционално пречупване, довеждащо до самостоятелност на дяловете. След цялостната динамика в диапазон *mp–pp*, елегията завършва с

включването на контрабаса с продължително ми на контра октава в динамика *forte*. Чрез този абстрактен прием сякаш в образната сфера творбата играе роля на своеобразен пролог към завръщането на субекта в реалността.

Камерно–вокалният жанр в творчеството на Иван Спасов се оказва благоприятен за откриване на аналог с творческите тенденции на века. Художествените решения от разглежданите песни притежават сходства в областта на сонориката, утвърдена от множество композитори от втората половина на XX век. В частност до Веберн, към когото Спасов проявява явен афинитет: „...искам да подчертая, че се прекланям и познавам Веберн...“²²⁰ Творческа близост в изграждането на музикалната драматургия се откриват по отношение на музикалния изказ с минимално количество средства – лаконичен, в малки форми, в които тембърът и в частност отделният звук е основен компонент сред останалите изразни елементи, стеснен диапазон от артикулационни и динамични похвати, лиричен характер и пространствено внушение на художествените идеи. В същото време в стила на композитора се наблюдават еkleктичните подходи към творческия акт. Принципът на изграждане на вокалната фактура продължава да запазва максимална близост до говорните интонации. В частност това е една от същностните характеристики, утвърдена като практика още през XVII–XVIII в.

„Три лакримози“ за соло сопран по текст на Емили Дикинсън (1978 г.) – „Казват – лекувало времето“, „Ако векове те чакам“, „Разбирам, но какво от това“ са композирани монофонично. Тези композиции са красноречив пример за еkleктичния подход на Спасов при изграждане на музикалните образи. Съвременните композиционни техники (като серийно организиране на тоновете с характерните за композитора интервалови съотношения, включително интервалът нона, метроритмична и динамична свобода, фрагментарност, съобразена с логиката на словесния текст и т.н.) се впитат с подходи от старинни форми. Цикълът „Три лакримози“ буди асоциации за близост до характеристиките на монодията. Връзката между избраната жанрова идентификация (лакримоза) и монодичния подход към нея е в основата

²²⁰ Спасов, И. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 137.

на възможността за семантичен анализ на музикално-словесния комплекс. Музикалният език на лакримозите е афористичен – изчистване на фактурата до еднолинейна, солово-вокална. Подходът към нея се характеризира с декламативност, която подсилва монологичния характер на творбите. Това придава на цикъла фин и лирично интимен характер в изразяването на идеите, заложен в поезията на Емили Дикинсън на емоционално равнище. Тези опуси, следвайки пътя на развитие на изследвания жанр при Спасов, затвърждават неговата индивидуална художествена концепция. Друг важен момент в разглеждания цикъл е пълната свобода при изпълнение, указана от композитора в интерпретационно отношение. Изразителността в изтъкването на словесното послание в първата лакримоза е изпъстрена чрез използването на глисанди, форшлази, скокове на големи интервали. Неограничените възможности за динамични, темпови и интерпретационни нюанси създават впечателни за многозначност и увеличават възможностите за субективен прочит, който в първата лакримоза е в тесни рамки, положени от конкретиката в поетичния текст. Естетиката в музикалния ѝ облик създава осезаем баланс със семантиката на словесния текст.

Музикалната фактура върху първите две строфи от „Ако векове те чакам“ има повторен строеж. Звуковисочинната крива е твърде динамична, с широк диапазон, богата на украшения и щрихови нюанси. Организацията на тоновете трайности в групи от триоли, квинтоли, секстоли и т.н. създава впечатление за двувременност. Това се дължи на факта, че метроритмичната и интонационната сфера на лакримозите следва логиката на избрания художествен текст. В този ред на мисли, музикалната мисъл е подчинена на словесната в два аспекта, които са неделими един от друг – конструктивен и образно-емоционален. По отношение на конструктивната съгласуваност композиционните методи са съобразени със ритмичната и интонационна структура в избраните стихове, при които възходящите и низходящи интервали, скокове, последователни движения, повторения на един тон, трайностите и паузите разкриват самата поетична прозодия. Следователно изпълнението се доближава до принципите художествената рецитация. В основата на образно-емоционалната сфера стои монофоничното

изграждане на песните, което съответства на състоянието на лирическата героиня от поетичния първоизточник.

Третата лакримоза запазва същия рационален подход като предходните. Мелодичната линия представлява музикален еквивалент на поетичния образ в естествения рисунък на говорната интонация. В този смисъл звуковисочинната организация при движението на вокала има ролята да подчертае логическите ударения в текста, важни за контекста ключови думи и изрази. Крайните тонове от диапазона и скоковете на големи интервали, както е известно, създават напрежение и подсилват внушението. Така например риторичният въпрос от заглавието *„Разбирам – но какво от това?“* при трикратната си проява в музикалната фраза завършва със скок в низходяща посока. Това предизвиква силно емоционално въздействие и размисъл, като подчертава скрития вътрешен диалог в творбата, отново съобразен с емоционалното състояние на героинята. Изразните елементи, които се интерпретират свободно от изпълнителя (динамика, темпо, нюанси), нямат пряка зависимост с поетичната прозодия. Тези подходи разкриват концепцията на композитора по отношение на изразителността, при която компонентите в соловата художествена песен се степенуват в следната последователност: *слово-ритъм-звук*.

4.2.4. Особенности в строежа и тематиката на творбите от 80-те и 90-те години

„За кого бият камбаните“ за сопран и пиано по текст на Иван Здравков (1982 г.) представлява цикъл от три вокални лирики – „Както някога“, „В здрача“ и „За кого бият камбаните“. Триптихът притежава осезаемо единство, което се проявява на структурно–формално равнище. Аналогията помежду им се основава на единния принцип на изграждане словесните първоизточници от поета. В основата на емоционално–образната сфера в тези опуси лежи духовното изживяване на лирическия герой в художествената действителност. В първата лирика пианото встъпва върху октавово дублирано съзвучие си, до диес – до, ре. Внушението на съзвучието създава усещане за статика и

пространственост. Този верикален комплекс периодично се явява като обединяващ „център“. В същото време буди асоциации за безтегловност и несигурност в образно-емоционалната сфера. Балансът по вертикал между взаимоотношенията пиано–вокал е постигнат чрез редуване. Ясната творческа мисъл се разкрива от синхрона между нотния и словесния текст в линията на вокала. Вокалната фактура се изгражда върху ясно структуриран ритъм в условия на квинтово–септимови звуковисочинни построения. Основният градивен елемент представлява мотивът от три тона – фа диез–си–ла. При взаимодействието му с поетичния текст се получава период с повторен строеж, съставен от мотив, разгърнат в полуизречение. Поетичната перспектива за това е трикратната проява на водещия израз „*още чувам*“. Като че ли пианото от своя страна пресъздава състоянието на съзнанието, което безвъзвратно се върти около една и съща мисъл. Тази мисловност в творбата обуславя лиричния ѝ характер.

Във втората лирика е художествената реалност е изразена чрез равностоен диалог между пианото и сопрана. Основният формообразуващ елемент още във встъплението при пианото ($b-a^1-d^2-cis^2-g-Fis$) е опозицията между октавовите групи. По този начин се постига пространствена широта, създаваща аналог с дуализма в образната сфера. Първата тонова редица, построена мелодично, се трансформира в клъстер. В следващия мотив композиторът използва идейния замисъл като го развива по вертикал. Предвид значението на обертоновете в търсения звуков ефект, не е изненадващо използването на терцови построения по вертикал в атонални условия. Интерес буди ярката емоционална изразителност в творбата – *con anima*, която още в началото протича в динамика *f*, което само по себе си е рядко явление в соловите опуси на композитора. Двueleментната фактура запазва диалогичния характер – клавирната партия участва в драматургията по време на диханията във вокалната. Встъплението на сопрановата партия протича в динамика *tr*, която декламира състоянието на художествения образ в създадената от пианото атмосфера. Отново се открива формална триделност, подчинена на стихотворението.

По отношение на баланса в триптиха прави впечатление градацията в клавирната фактура, която достига връх в третата лирика

(клавирната аколада обхваща 5 петолиния). Процесите във въведението се развиват по вертикал върху акорди с големи нотни трайности в динамика *pp*. За разлика от тази широта, речитативната вокална партия е изградена с твърде плавна интонационна линия. Регистровата пластичност се осъществява на макроравнище – подобно на въпрос–отговор, инспирирана от словесния текст.



Нотен пример 12 от песента „За кого бият камбаните“

Три поеми по Ан дей за сопран и камерен оркестър (1982 г.) – „Монотонност“, „Очаквала съм те“ и „Между редовете“. В този цикъл прави впечатление сходството в избора на инструменти с този на по-горе разгледаните „Три малки елегии“ – флейта, валдхорна, виолончело и контрабас. Указанието *abbandono* във въстъплението на вокалната партия е съпоставено с *con moto* при духовите инструменти, които се включват в края на първата вокална фраза. Проявява се дуалистичност и чрез своеобразна диминуция в инструменталната фактура спрямо вокалната. Динамичните и щрихово–артикулационни нюанси са експресивни. На фона на общия звук в динамика *p-mp*, флейтата се разгръща до *f*. Налице е неразривност между трите песни от разглеждания цикъл. Всеки отделен инструмент притежава определена самостоятелност, не само по отношение на алеаторното изграждане. Безспорно всеки интервал, всяка интонация и дори всеки тон притежава ключово значение при развитието на формата. Артикулацията в инструментите е също твърде многозначна – *flatterzunge* при флейтата, която в края на първата песен се заменя от „ла“ камбанка (*muta in Campana in La*). Единството в цикъла се дължи до голяма степен и на фактурната връзка в редуването на посочените тембри (*muta in Fl.* във втората песен от цикъла). Струнните инструменти от своя страна също участват активно в изграждането на художествения образ. Изразителността при виолончелото и контрабаса се характеризира с

многообразието от артикулационни средства (*con legno, pizz., sul ponticello*) и тяхното динамично преплитане. В интонационната сфера на вокалната линия е запазена декламативността – повторения на един тон, скокове и глисанди на големи интервали (квинта, септима). Тези композиционни решения разкриват калейдоскопичността на идеите в изграждането на цикъла. По този начин художественият свят претворява посланията в мащабите на материалния и духовния свят с тяхната непредсказуемост и многозначност. Композиторът проявява майсторство в реализирането творческите си търсения чрез вниманието над детайла, окрупняването на музикалната тъкан в дълбочина като се придържа към присъщия лаконизъм в изказа по мащаб и форма.

В примера по-долу е представена авторова легенда за някои особености в нотописа, валидни за разглежданата творба. Тези указания разкриват важни специфики от нотния почерк на композитора и са приложими за много творби в различни инструментални и вокално-инструментални жанрове от творчеството му.

Symbols and Abbreviations

	A relatively long note
	Относително дълга нотна трайност
	Entrance at different times and playing on or finishing
	Ееодновременно започване и свирене или завършване
	Entrance at one beat and in the same time
	Едновременно започване
	Many times repetitions
	Многократни повторения
	Like a forschlag
	Като форшлаг
	The same sounds
	Същите тонове
s.p.	Sul ponticello
c.l.	Col legno
ord.	Ordinario

Duration about 6' (1'50" - 1'30" - 2'40")
Приблизително времетраене

Пример 13

Четири песни по Пол Елюар за сопран и пиано (1982 г.) „Добър ден, тъга“, „Дни и нощи“, „Очи и самота“, „О, ти, премахваща забравата“ са сред непубликуваните до момента в печатно издание солови песни на Спасов. Първата песен се изгражда под формата на диалог между сопрана и пианото. И двете притежават самостоятелна роля в образната сфера и формообразуването – пианото внася атмосфера, съответстваща на душевното състояние на лирическия герой, което придобива материализиран облик чрез вокалната трактовка на словесното съдържание. Пестеливостта и декламационната структура на вокалната фактура се обуславя от поетичната драматургия. Художественото слово само по себе си е твърде интимно и лично във внушителността на емоционалното и психологическо състояние. Въведението в клавиричната партия е изградено върху две структурно самостоятелни групи. Въстъпителните осмини в пианото пресъздават усещане за меланхолия, указано от самия автор (*malinconico*). Хоризонталното изграждане на формата се осъществява чрез свободно третиране на октавовите групи. Характерно за стила на композитора, това средство продължава да подчертава изразителната роля и качества на тембъра. В следващата структурна група процесите се съгъстват по вертикал. Интерес предизвиква отделянето на интервал м3 (ми–сол) от съзвучието, подсилено с темпово отклонение (*rit.*) в края на въведението. Интервалът отстоява ролята си на изразител емоциите на тъга и страдание, макар и в атонални условия.

Втората песен „Дни и нощи“ притежава далеч по-експресивен характер. Художествените образи се изграждат в условията на динамични процеси. За разлика от първата песен, в която лирическият герой по-скоро е погълнат от вътрешния си свят, тук дава гласност на чувствата и емоциите си. Богата гама от изразни средства във встъплението на пианото претворява поетичното съдържание в съответствие с мярката на самотния свят („мярката на своята самотност“) на лирическия герой. Композиторът използва интервали в далечни регистри, динамични нюанси до *f* и различни звукови ефекти като т. нар. „безгласен“ клъстер, чрез който се обогатяват тембровите клъстери в *sf* в дясна ръка. Вокалната партия още във встъплението си задава динамика *f*, което задава емоционалното състояние.

Звуковисочинната и ритмическа организация на музикалния материал се придържа към речитативния стил. Тоновите трайности – предимно в шестнадесетини, подсилват настроението от текста. По отношение на интонационното изграждане още в първата фраза ключовото значение на „мярката“ („*цял свят*“, „*дни и нощи*“) е изтъкнато със септимов скок (c^2-h^2). Между първите две фрази на сопрана прозвучава клъстер в *sf* при пианото като своеобразен отзвук от първоначалното внушение. Клавирната партия изпълнява особено важна роля като равностоеен партньор на гласа във формообразуването и образността. Формата на песента може да се определи като двуделна. Във втория дял пианото задава образната атмосфера чрез своеобразна развиваща реприза на въведението. Застъпва вокалната емисия с група от три осмини, последвани от акцентирани клъстери, които продължават до естественото им отзвучаване. Клавирната партия задава осминков ритъм, създаващ впечатление за кръговрат чрез многократното си повторение. Звуковисочинната му организация е регистрово разгърната. Вокалната партия се присъединява алеаторно по вертикал. В края на творбата експресивността отслабва чрез динамика *p*, фактурата на пианото се състои от акорди и клъстери, върху които се изгражда вокалната фраза. В контекста на съвременните серийни, алеаторно–сонорни, атонални условия интерес предизвиква предпочетеният от композитора (подобно на терцовия интервал в първата песен) минорен акорд в широко разположение – Es–B–ges, който рамкира последната вокална фраза („*и мерени от миглите ти дни и нощи*“). Въпреки самостоятелната си проява, освободена от функционалност, минорното съзвучие не губи изразителните си качества като дава ясен ориентир за образно–емоционалния заряд в художествената творба.

В третата песен композиторът използва метрума като водещ елемент в изграждането на драматургията. Клавирната партия е тази, която извежда метроритмичното многообразие в творбата на преден план. Променливите равноделни и неравноделни тактове организират пространствено–времевите граници чрез два основни компонента в строежа си – ритмическата организация и хармоничните структури (клъстери). Във въстъплението се експонира вълнение чрез темпо *allegro a passionato*, акцентирани шестнадесетини в клъстери и редуване на

равноделни и неравноделни размери – 2/4, 6/8, 5/16 и т.н. В същото време е запазен характерният широкопластов регистров рисунък. Динамичното развитие достига до *ff*. В песента се очертават два структурно оформени, самостоятелни дяла, отделени с генерална пауза. В аспекта на смисловото съдържание на текста, първият дял притежава по-оптимистичен характер („озариха“, „надариха“), отвеждайки съзнанието в спомените на лирическия герой от миналото. Докато вторият дял разкрива равносметката в настоящето на самотната личност. За разлика от първия дял, в който художествената образност е пресъздадена чрез редуването на двете партниращи си партии, във втория дял вертикалът се съчетава, обичайно за Спасов, в алеаторно структурирана фактура. Пианото повтаря тритактово построение в 7/8, 6/8 и 7/8 от акорди и секундови съзвучия. Самотата представлява водещо и дори обединяващо песните в цикъла състояние. Във финала на третата песен думата „самота“ е отделена с паузи и прозвучава а капела в сопрана. Това подсилва художествената образност след динамичния метроритмичен рисунък в пианото през цялата творба. Формата се затваря с обобщаващи, акцентирани клъстери в шестнадесетини в духа на драматургичното внушение за *безкрайност*.

„О, ти, премахваща забравата“ притежава богата на динамични нюанси фактура, съгласувана с поетичния текст. Започва в динамика *f* в пианото, с което се очертава безграничен регистров обем ($F-e^4$), организиран в сериализиран пасаж. Не след дълго клавирият фактура се съгъстява в акцентирани клъстерни съзвучия. Декламационният характер на вокалната партия в разглежданата песен придобива оживени интонационни очертания, които изпълнява а капела. Диапазонът на вокалната партия обхваща интервал терцдецима (c^1-a^2). Всяка отделна фраза притежава самостоятелност по отношение на динамика, темпо и характер на изпълнение. Въпреки свободата (*ad libitum* и неустановен метроритмичен порядък), диханията са отбелязани с паузи. Съобразно поетичния контекст, вокалната фраза върху текста „невинността да те познавам“ започва с шестнадесетина пауза. Всички тези детайли в композицията създават усещане за безпокойство в света на художествения образ. След съзвучие в пианото, гласът продължава в динамика *f*, *pesante* изпълнението върху текста от

заглавието на песента. Генералната пауза след вокалния завършек предшества своеобразния *отзвук* в пианото, с което свършва творбата.

В следващите опуси се забелязва нарастващият интерес на композитора към по-крупните вокално–инструментални жанрове със сакрална тематика. Следвайки линията на темата за самотата, Спасов разширява нейния смисъл със състоянията на съдбовността и примирението. Наред с крупните произведения за хор и оркестър на духовна тематика, следващите песни за соло сопран и инструментален ансамбъл (или оркестър) са сред най-ярките образци от творчеството на композитора. Повечето от тях са написани по повод смъртта на негови близки. Интересът към тези по-мощни творби в настоящия труд се обосновава от ролята на сопрановия глас при пресъздаване на съкровени художествени образи, в резултат на вглъбяването на автора в себе си и в извънчовешкото. *„Друго, което обличава всички тези творби е наличието на текст и то на поезия от най-висша проба.“*²²¹

„Песни на мъртвите“ („Canti dei morti“) за сопран и симфоничен оркестър по староегипетски погребални текстове (1983 г.) е завладяваща високохудожествена творба от зрелия период на композитора. Композиторът изящно проектира собствените си мисли и чувства върху избраните текстове на древните египтяни по повод смъртта на майка си. Конструкцията ѝ притежава вътрешен идейно-емоционален баланс, чието музикално превъплъщение дава перспективи за богата изразителност и многостранност. Ако може да се асоциира изкуството като мост между материалния и духовния свят на човека, то тази творба неминуемо е един образец за майсторски претворен художествен адекват. Композиторът пресъздава Божествен образ, който отправя поглед към Вечното. Звучите са играни сякаш по подобие на представите и усещанията на напусналата тялото си душа в новото си съществуване. Би било уместно да се цитира следното впечатление от живото изпълнение на творбата през 1984 г.: *„Представя ни се една тънка, филигранна работа с текста във вокалното му осмисляне, една чистота на звука в соловата партия, чиято символика сякаш се мултиплицира обемно-пространствено чрез*

²²¹ Ангелов, А. 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив: 1994, с. 187.

движението на оркестровата материя със своеобразната ѝ имитационна полифоничност на звуковите наслаждания.“²²²

Фактурата е многослойна и се реструктурира поэтапно, което до известна степен създава впечатление за фрагментарност. На структурно равнище се наблюдават чести динамични промени при развитието на формата – фактурата е нахъсана, всеки фрагмент е изграден на различен принцип. Композиционната структура на творбата може да се определи като едночастна, като отделните структурно–самостоятелни фрагменти са номерирани от автора. Формата се развива чрез постепенно напластяване и разреждане по вертикал, съобразно образната драматургия. Инструментите са групирани по тембри и разделени на пластове в изпълнение на драматургичните си роли. В първия пласт прозвучава въвеждащата тема от си бемол в първи виолончели и басы върху ритмизиран оргелпункт в *divisi*. (цифра 1 и 2) Във втория пласт същата тема прозвучава в цигулки и виоли от фа дисз. След трикратното провеждане (последното от които във висок регистър от тона ре в цигулки и виоли в *divisi*) темата преминава в тропети и тромбони над повтарящо се като фон изпълнение на струнните инструменти. (цифра 5) Валдохорните изпълняват в унисон „темата на смъртта“, с която се внушава авторовата идея за безвъзвратност и предопределеност.



Нотен пример 14: „Темата на смъртта“ от Песни на мъртвите

След прозвучалата тема епизодът се разрушава и остава флейтата с изпълнение на продължителен печален тон (*lunga*) „в самота“. Струнните инструменти продължават да повтарят установения модел, наред с духовите – групово съгласувани по вертикал. При периодичното разреждане на вертикала прозвучава продължителен „самотен“ тон в различен инструмент (съответно и регистър; напр. флейта (цифра 5),

²²² Япова, Н. Симфонични и вокално-инструментални произведения – естетика, идея и художествен акт.//Българска музика, 1984, №7, с.23.

камбана (цифра 7), контрабас (цифра 10). Образната сфера буди асоциации за диференциация на пространствено–времевите параметри, като своеобразно самотно изживяване на реалността и докосване до небесата, претворени с богата палитра от изразни средства. Многообразието при изграждането на музикалната тъкан включва специфични подходи към различните (колористични, сонорни и фонични) характеристики на звука. Щрайхът изпълнява кратък фрагмент, освободен от метроритмична организация, който извежда на преден план звуковисочинните взаимоотношения и динамични нюанси, съгласувани с избраните текстове за живота след смъртта. Групата на духовите инструменти въвежда нов тематичен материал в размер $\frac{3}{4}$. Дървените духови образуват хорален пласт с фактурно–сонорна функция, докато медните духови създават скръбна, самотна асоциация в солови епизоди. Прави впечатление, че често отделните кратки сонорни комплекси между фрагментите са номерирани самостоятелно от композитора. Това подчертава недвусмислено тяхната структурна значимост в изграждането на образната драматургия (напр. цифри 12, 14, 26). Като основен носител на смисловото съдържание на творбата вокалната партия е наситена с интензивна драматургична роля, съчетаваща лирична и драматична изразност. Въвеждането ѝ очертава втория етап от развитието на творбата, в който фактурата се изчиства до едногласна – вокална. Фразите са изградени в молитвен характер с меки и плавни движения, фина нюансировка на дъховете, изградени в идейно-естетическия замисъл на личната изповед на душата, поела пътя към Вечното.

Централният епизод обхваща №18-22, в който композиторът подготвя кулминативната зона с динамична трансформация на състоянието. Характеризира се с алеаторна структура с участието на всички тембри в изпълнение на хроматични пасажи с ярки динамични контрасти (*ff-sub. p-sub. ff*) в свободна полифонизация по отношение на пространствено–времевото разгръщане. Общият характер на епизода е указан от автора – *Affettuoso*. Вокалната партия е експресивна, изразяваща емоционалното състояние с нахъсана фактурна линия, продължителни фермати, широк регистров обхват в динамика *f*. Струнните инструменти завършват своя модел в сонорен комплекс от

тонове с неопределена височина във *ff.* (цифра 23), на фона на които контрабасът, следван от тромпети, възвръща ритмическата фигура от началото на творбата. Мястото на кулминацията е обозначено от автора с указнието *Furioso*. Цифра 27 може да се посочи като начало на третия етап, в който се внушават състояния на смирение и духовна извисеност, контрастиращи на предхождащата емоционално наситена звукова тъкан. Щрайховата група изпълнява многократно повтарящ се модел в 4/4 с характер на предопределеност в темпо *Lento funebre* и динамика *p.* Вторият пласт в този раздел е соловото изпълнение в цигулка в свободен метроритъм, висок регистър, темпо *Lento ad libitum*, обозначение за несъответствие между еднаквите нотни трайности във фактурата на щрайха и солото. Композиторът извисява цигулката над останалите като своеобразен символ на красотата и необятното на небесните сфери. Изборът на цигулковия тембър е свързан с душата на неговата майка, която приживе е била цигуларка. Общото драматургично развитие се структурира в съгласуваност по отношение на изразните елементи (размер 4/4, в същото темпо и динамика) между духовите инструменти и щрайховата група, с което обогатява цветово музикалната картина в своеобразен имитационен диалог. В края на творбата музикалната тъкан в струнните инструменти провокира усещане за загубване на представа за време и материя и поглед към небесните сфери. На фона на създаденото свободно художествено пространство вокалната партия пресъздава състоянието на душата пред образа на Вечното като своеобразен ангелски глас от висините. Творбата завършва (*morendo*) с повтарящи се сонорни вертикални съзвучия в щрайха, клъстери в *divisi* при контрабасите и соло-цигулка, в които се внушават състояния, които могат да се асоциират със съзерцателност, примирение и създават усещане за съвършенство, просветление и извисеност.

От тези наблюдения става ясно, че творческите подходи към произведението могат да се тълкуват като съвкупност от множество възможни гледни точки към художествения образ, довеждащ до многопластовост на техническо равнище и многозначност по отношение на семантиката. Със силен дух творецът превъзможва трагичността на повода за написването на творбата. Създавайки

абсолютен баланс и единство между музикалната идея и средствата, с които ги реализира, Спасов насочва творческата си енергия всеотдайно към красотата и съвършенството в изкуството си.

Следващите опуси от жанра на соловата песен на композитора Иван Спасов са по текстове на Емили Дикинсън. „*Самотната поезия*“²²³ на американската поетеса е изключително близка до душевността на композитора. Творбата „**23 строфи по Емили Дикинсън**“ е написана през 1989 г. за сопран и камерен ансамбъл в състав: обой, пиано и щрайх. Състои се от три самостоятелни части. В началото на творбата композиторът пояснява символите и съкращенията на обозначенията в нотната партитура. Заглавията на частите указват общия характер: I – *Abbandono*; II – *Affettuoso* и III – *Dolente*. Фактурата е осезаемо накъсана. В същото време участието на пианото като част от инструменталния ансамбъл разкрива пестеливостта при постигане на плътна и богата по отношение на тембрите и регистрите звучност. Фактурата на пианото е акордова, като е структурирана както в едновременното възпроизвеждане, така и в последователното наслагване на тоновете по вертикал. В аспекта на организацията на музикалното пространство педализацията също играе важна роля в неговото обогатяване като рефлектира и върху увеличаването изразните качества на „тишината“ като значим фактор, свойствен за композитора при изграждането на художествените образи. Логиката от поетичния текст предрешава цялостния облик на музикалната форма. В първата част на произведението фактурата е изтънена по вертикал и по хоризонтал. Различни тембри самостоятелно или обогатени с цветовата окраска на друг инструмент изпълняват кратки структури, които са отделени (накъсани) от продължителни паузи с фермата. Авторът дава подробни указания за темброфонични, щрихови и динамични нюансировки при изпълнение на моделите. В случаите, в които формата се изгражда от недоизказани, пестеливи модели в инструментариума, вокалната партия притежава еднотонна фактура в нерегламентиран метрум и гъвкав динамичен профил, следвайки смисъла от поетичния текст. Този начин на структуриране на

²²³ Спасов, И. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 13.

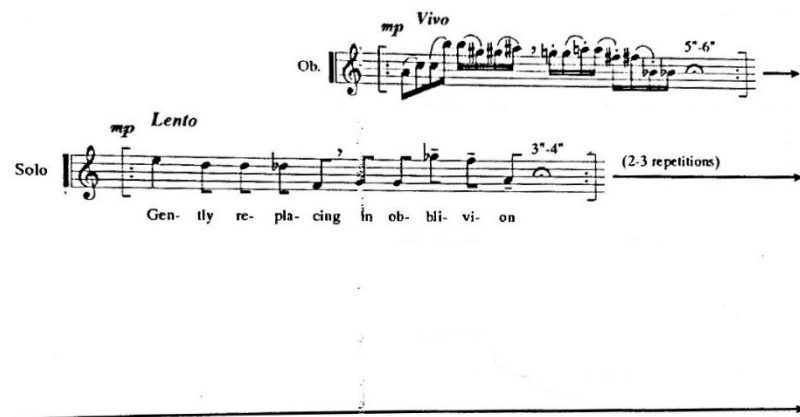
музикалната тъкан, срещан в много други солови песни, неминуемо поражда определянето му като формула, която много често се премоделира в полифонична структура на принципите на контролираната алеаторика. Хоризонталите се подлагат на многократни повторения, които в процеса на развитие естествено се разместват по вертикал. Тази гъвкавост на музикалната материя поражда усещане за загуба на представата за времето и пространството в състояние на вгълбеност и уединение. Пресъздадената музикална образност осмисля проникновеността в избраната от автора богата на внушения поезия.

Наблюдава се стремителното нарастване на лаконизма в композиционния изказ на композитора, който се изразява в пестеливостта на използваните средства при пространствено–времевата организация. В този контекст се създава изключителен баланс между общата продължителност и вътрешния интензитет на творбите в дълбочина. Същевременно композиторът е изключително акуратен по отношение избора на тембри, които също се редуцират до крайност в условията на свободно протичаща музикална драматургия.

Втората част от „23 строфи по Емили Дикинсън“ създава смислов контраст спрямо първата. Пианото не участва в състава инструменталния ансамбъл в тази част, с което запазва установената си роля при изграждането на художествения образ в цялата творба. Общото емоционално състояние на частта е постигната с множество изразни средства. Фактурата е изградена на имитационен принцип в алеаторно съчение на многогласа при темпо *vivo* и указание за изпълнение в *ad libitum*. Многозначността в общото звуково пространство е подчертано с фактурните различия при отделните пластове, като противопоставящо се на общия характер темпо *lento* във виолончелото и по-машабни динамични параметри при соловата партия (*p–f*) за разлика от инструментариума (*mp–mf*). Имитационните елементи в звуковото поле се изразяват в използването на низходящи хроматизирани пасажии в шестнадесетини, прекъсвани от цезури, чести смени на щрихи и начини на звукоизвличане, подбуждащи асоциации за тревожност. Интонационните, звуковисочинни и щрихови нюанси в инструменталната фактура превъплъщават множество образно–емоционални внушения за човешкото страдание и самота. Вокалната

партия придобива характер на вгълбеност в себе си и отчуждение от обкръжаващата среда. Фактурата ѝ изобилства от малки нотни трайности; осмини, отделени с цезури; глисанди; форшлази; скокове на големи интервали (умалена и увеличена октава), свободно разположени в пространството, лишени от метроритмични и темпови указания. Кулминацията на частта е постигната чрез прекъсване на звука и спиране на движението при инструментите във върхната точка от емисията на сопрановия глас върху тона b^2 в динамика *f*. Нарасналото напрежение се сменя от авторовото указание *sostenuto*. Частта завършва с лайт-конструкцията от низходящо хроматично движение в партията на обоя – своеобразен отзвук, прекъсван от дъхове, на фона на дълго съзвучие по вертикал в останалите тембри.

Третата част започва в пианото в динамика *f*. Фактурата ѝ е акордова с регистрово разгърната структура, усложнени форшлази към съзвучията, често в секундово–септимов строеж и дублиране през октава. Стремителното обхващане на пространството от клавирия израз се уплътнява чрез активното участие на педализацията през цялата част. Своеобразна двойственост на художествения образ се проявява в последната 3-та цифра на частта, в която алеаторно–сонорните наслагвания по вертикал протичат в две противопоставящи се темпа, сходни на идеите от втората част – *Lento* във фактурата на солото и останалите инструменти, с изключение на обоя и контрабаса, които протичат в темпо *Vivo*. „Живият“ характер в крайните инструменти рамкира „вътрешната“ спокойно протичаща музикална мисъл. Всички тембри, заедно със солото повтарят моделите два-три пъти, прекъснати от последното „самотно доизказване“ на сопрана. Композиционен похват, който Спасов прилага по-рано в „Песни на една жена“.



Нотен пример 15

До изчерпването на вокалната емисия прозвучава малка терца, последователно построена в контрабас и виолончело (В – des). Финалът на творбата създава усещане за примирение пред неизбежната забрава („*in oblivion*“).

Композиторът продължава да следва утвърдения индивидуален подход при изграждане на музикалната драматургия в следващите опуси като споделя, че целият му професионализъм „*е работил подсъзнателно*“²²⁴. Това се отнася за творбите, написани след трагичната загуба на единствената му дъщеря, на чиято душа са посветени творбите след 1991 г.

„**Песни на една душа, отлитаща към Рая**“ за сопран, магнетофонна лента и оркестър по текст на Емили Дикинсън – I част: „Когато удари камбаната“, II част: „Живот и вечност“, III част: „Казват, лекувало времето“, IV част: „Ела и в моя дом се настани“, V част „Ела полека – Рай“. Това представлява единна творба, всяка част от която е върху самостоятелен поетичен текст. „*Считам тази пиеса за една от*

²²⁴ Ангелов, А. 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив: 1994, с. 188.

най-съкровените, които съм написал.“²²⁵ В този късен период трансценденталният начин на мислене у композитора става все по-осезаем. В аспекта на художествения синтез между духа и материята, превес взимат интересите към теми, отвъд човешкото познание, усещания за единение с Небесния всемир. Разглежданата творба е ярък пример за подобна спонтанна творческа инвенция.

Първата част от творбата се характеризира с хорален тип инструментална фактура, групирана по тембри. Хоралите внушават състояние на молитвена вгълбеност, напомняща за погребалните хорали от „Песни на мъртвите“. Още с първия тон (си бемол) и фактурното развитие по хоризонтал (напомнящи за „темата на смъртта“ от „Песни на мъртвите“) се открива сходството в елементите, с които композиторът разкрива личното си отношение към темата за смъртта. Цялостното изграждане на музикалната драматургия се отличава с редуциране на контрастните елементи в образната сфера, изчистване на драматизма, внушение за смиреност и покой. За встъпителните хорали композиторът използва три тромбона, които изпълняват 8-тактово построение в указан тривременен метрум в темпо *Lento*. След тях се въвеждат виола, виолончело и контрабас, които стабилизират състоянието с изящна мекота в ниския регистър и динамика *p*. Акордите се образуват от поэтапното встъпване на гласовете с тихи и бавни „стъпки“, напомнящи за олтарни творби за орган. В следващия самостоятелен фактурен пласт е претворен образът на „душата, отлитаща към Рая“ от камбаната и сопрановия тембър, които встъпват от тона фа диес. Тази родствена на по-горе споменатите „Песни на мъртвите“ последователност по отношение на звуковисочинните параметри се утвърждава като своеобразна фактурна формула с ясно драматургично значение, разкриващо най-точно авторовата мисъл. Кулминацията е изградена плавно от вокалната емисия в *crescendo* до динамика *f*, в която прозвучават тромбоните в секундови отношения по вертикал („Това е начинът най-подходящ...“). След прекъсването на инструменталния пласт гласът пресъздава дълбокото философско обобщение на поетичната мисъл („...да известиш добрата новина...“),

²²⁵ Пак там.

внушаваща Божествено просветление. Образът на небесните висини и вечността е поверен на соло цигулка, подкрепена от хорали в щрайха и след това в тромбоните. Частта завършва с до диез в камбаната и ми–сол диез в контрабаса и виолончелото – „*Божественият до-диез минорен акорд, (...) акордът на великата хармония на небесните сфери*“²²⁶.

Втората част „Живот и вечност“ е дискретно отделена от предходната в създадената пространствената тишина и статика, в която се въвежда спокойно и свободно вокалния израз (*Abbandono – ad libitum*) от тона фа диез. Последвалото инструментално изложение във втора цигулка, виола и виолончело е изградено от кратък хорал с мека звучност (*con sordina*) в динамика *p*, над което се извисява отново соло цигулка. Асоциацията за стремежа е пресъздадена с метричната определеност на повтарящи се тонове в кратки трайности във възходяща интонационна и динамична градация в самотния „глас“ на цигулката. Сякаш в диалог със „звучащата“ равносметка за живота във вокалната партия, цигулката пресъздава образа на вечното. Във финалния епизод инструменталната фактурата е моделирана от накъсани „трептящи“ ходове. След многократно повторение на моделите в непостоянен вертикал инструментите завършват самостоятелно, което създава впечатление за „безкрайност“. Забележими са както визуално в нотния текст, така и слухово множество сходства в изграждането на драматургията чрез музикалната форма, която подобно на предходни опуси, първоначално редува вокалното и инструментално начало в звуковото пространство, след което ги обединява в алеаторно–сонорна среда. С други думи, фактурата непрекъснато се разрежда и уплънява. Фактът, че кръгът от теми и състояния са изцяло отдадени на усещането за вечността, небитието, духовния свят на човека, смиренито пред съдбовността, предопределят сходствата в характера на творбите и подходите в музикалното им осмисляне. Според авторите бележки в нотната партитура²²⁷ третата част е добавена впоследствие върху текста от Първата лакримоза на композитора от 1978 г. по Емили Дикинсън. Фактурата запазва

²²⁶ Спасов, И. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 17.

²²⁷ Спасов, И. Манускрипт. Пловдив: Фондация Иван Спасов, 1991.

едногласния си декламационен строеж в темпо *ad libitum* с разширяване на звуковисочинния диапазон и повишаване внушението в кулминативния момент („болка няма“).

В четвърта част е пресъздаден диалог между „душата на детето“ (сопран) и Исус. Въвеждащата партия на теноровия глас (Исус) и съпровождащия го орган са предварително записани и звучат „отвън“, „отгоре“. „Ела и в моя дом се настани“ е част от една творческа изповед с изключително откровен музикален израз на „тъжната красота на страданието“²²⁸. Гласът на „душата“ е подкрепен от хорали в тромбони, виолончело и контрабас. В завършека на теноровата партия в ролята на Исус прозвучава до диез минорният акорд, който авторът определя още като „тоналността на Исус. (...) Този до диез минорен акорд не звучи чуждо в контекста на цялата сериално-алеаторна музика, колкото и да изглежда чудно това.“²²⁹ Остава да звучи „самотно“ соло в цигулката от терцовия тон на „Божествения акорд“ с указание *dolcissimo*, подкрепено от кратки хорали в щрайха. В края на частта прозвучава камбана върху продължителен акорд в щрайха и тромбоните.

Последната част – „Ела полека – Рай“ се въвежда от клавирият партия. Фактурата ѝ се характеризира с разчупеност по хоризонтал и вертикал от усложнени форшлази, които се напластват в сонорни съзвучия, разгърнати в пространството от широк регистров обхват. Началният тон е ми, който е встъпителен и за последвалите цигулка и глас. До диез и сол диез продължават да изпълняват функция на опорни точки в състоянието на докосване до Божествената сладост. В средния епизод процесите се съгъстват в алеаторно–сонорното изграждане на фактурата – широко регистрови акордови комплекси в клавирият партия върху оживени хоризонтални в щрайха с богати интонационни и щрихови нюанси, над които сопрановата партия свободно изгражда семантиката от поетичния текст в звуковисочинната сфера на опорните „до диез – ми – сол диез“. Финалът претворява пространствено–времевата необятност чрез регистровия диалог между тромбони и

²²⁸ Ангелов, А. 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив: 1994, с. 195.

²²⁹ Пак там, с. 189.

щрайх, който застива с повторението на съзвучията. Творбата завършва с до диез минорен акорд в тромбони и ла минорен акорд в щрайха, обединени около камбаната от „ми“, създаващи усещане за сливане на *душата* с небесното и безкрая.

Триптих за сопран и пиано по текст на Емили Дикинсън – „Преди към светлината да отида“, „Ако не съм вече жива“ и „Да издържим своя дял от нощта“, създадена през 1992 г., е последната солова художествена творба от Иван Спасов. Триптихът очертава облика на утвърждаващи се художествени решения в изграждането на формата, подчинени на общата драматургична линия в късните творби. В първата песен въведението в клавирната партия се изгражда в *abbandono* с непринудено движение по регистрите, далечни скокове в усложнени форшлази, разпределени между двете ръце и активна употреба на десния педал, чрез което се напластяват секундово–септимовите съзвучия в звуковото пространство. В диалога с вокалната партия пианото обогатява образа с продължителни сонорни комплекси, последвани от генерална пауза. Не е изненадващо алеаторното съвместяване на двете партии в средния епизод от творбата, в който осезаемо нараства интензитетът в развитието на драматургията. Клавирният израз придобива оживен характер в темпо *vivo*, богат щрихов и звуковисочинен обхват, постепенно нарастваща заедно с вокалната линия динамика *mp–cresc.–mf*. След „извисяването“ на образа пространственото усещане в клавирната партия „утихва“ в дълги съзвучия с указание *lunga*, отзвучавайки до мястото на следващата генерална пауза. Вокалната партия създава „мрачното“ усещане в самота (а капела) с авторовото указание – *lento doloroso*, нахъсан израз с чести паузи–фермати и отслабване на напрежението в динамика *p* и темпо *rit.–adagio cantabile*. Финалните построения в пианото имат обобщаващ характер на внушенията за духовно напрежение и примирение.

Втората песен недвусмислено заема централно място в творбата предвид алеаторната структура, която в крупен план играе водеща роля в изграждането на Триптиха в сходство с развитието на средните дялове или епизоди в предходни опуси. В разглежданата песен вертикалът съпоставя метроритмично организирана клавирна фактура със свободно

протичаща вокална „мисъл“. Солото избилства от щрихови и артикулационни нюансировки, чести дъхове, нахъсани фрази. Линията на гласа активно запълва пространството с широк регистров диапазон. Съобразно смисловото съдържание се оформят две вокални конструкции, втората от които се отличава с по-напевна линия като намалява напрежението и придава по-мисловен характер на образа. Двете са отделени с генерална пауза, която сама по себе си е значим структурен елемент в творческия процес. Вокалното и инструментално начало непрекъснато се преливат едно в друго при създаването на цялостния художествен образ – комплекс от размисли, противоречия и богата палитра от състояния в идейното развитие, лишени от многосоловност. Фактурата на пианото е изградена от комплементарен шестнадесетинков ритъм, скокове на големи интервали, най-често през октава в темпо *Vivo* и динамичен обхват *mf-mp*, вариращ по преценка на изпълнителя. Вертикалът е съставен от единични тонове до акорди, размерите се променят на всеки такт (7/16, 9/16, 8/16 и т. н.) в условията на постоянна замяна и взаимно допълване на двете ръце. Всички тези фактурни белези създават усещане за задъханост на образа, който в синтез с вокалната партия разкрива калейдоскопичността на творческите идеи на композитора. Предвид яркото присъствие на инструменталното начало в късните творби на композитора неминуемо се откриват принципни похвати, утвърдени в клавирното му творчество. Изследванията върху тях разкриват черти от стила на композитора в осезаемо съответствие с конкретни примери на произведения от същите години. Пример за това са създадените през 1990-1992 г. „24 етюда за пиано“, в които композиторът претворява теми и идеи „с поглед към Вечното“²³⁰. „Начупената линия, „разхвърляните“ по клавиатурата комплекси са едни от най-характерните белези на клавирното изложение при Спасов. Разнообразни варианти на отскок, пренасяне, широки отстояния и далечни мелодически връзки могат да се посочат във всеки етюд.“²³¹

В началото на третата песен гласът „изговаря“ словесния текст върху многократно повторение на един тон (с²), сякаш времето е спряло,

²³⁰ Андреева, Ц., Р. Смилков. Клавирната музика на Иван Спасов. Пловдив: 2000, с. 42.

²³¹ Пак там, с. 45.

а пространството е застинало между приглушените $\downarrow B - des$ в пианото. Вокалната партия пресъздава мисловния, вгълбен характер на образа със задълбочена философска същност на фона на ефирни сонорни комплекси в клавирното изложение. Основен градивен елемент на общата структура са тоновете с неопределена продължителност (*lunga*), свободно разположени в музикалното пространство. Нюансите на различни паузи и цезури в музикалния тъкан са друг важен фактурен елемент, който подчертава драматургичния смисъл на смиреното съзерцание. Творбата завършва с постепенно утихващите $\downarrow B - des$ върху последния сонорен комплекс в пианото. Заглавието на тази последна песен от Триптиха – „Да издържим своя дял от нощта“ е знаково, както като завършек на жанра на соловата художествена песен в творчеството на композитора, така и в аспекта на житейския път на композитора от последните години: „*Какво друго ми остава? – да издържа своя дял от настъпилата нощ!*“²³²

Обобщение и изводи

Соловата художествена песен е достоен жанров клон в творчеството на Спасов. Пресъздаването на художествения свят в органично единство с природните закономерности, човешката природа и душевност обуславя вокалните творчески решения. В аспекта на техническото им постигане те се коренят в характеристиките на речта като средство за общуване. Придържайки се максимално до тези характеристики с изразните средства на музикалното изкуство, лириците придобиват най-чистите форми на човешката емоционалност. Този аналог при вокалното претворяване на говорната реч се откроява най-ярко в интонационен и ритмичен план. Предвид логиката на словесните първообрази, поетичните послания водят творческата мисъл в определена посока. Соловите песни на Спасов очертават единен, високохудожествен и неподражаем стил в изграждането на музикалния облик на словото. Резултатите от изследваните и анализирани творби са продиктувани от прозодията на широка гама поетични творби от най-

²³² Спасов, И. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 13.

висша проба, някои от които – в оригинал. На емоционално равнище музикалният образ има за цел единствено да изведе онова, което композиторът предварително търси и открива при избора на художествен текст.

Въз основа направените словесни и музикално–теоретични анализи на творбите, могат да се обобщят следните характеристики в различни аспекти на творческата проява:

Композиционни средства и техники

В интервю на проф. д-р Анда Палиева с композитора Иван Спасов от 1984 г., публикувано в сп. „Българска музика“, той говори за сериалната техника като за свой роден език, тъй като утвърждаването му като композитор съвпада с явлението „нова“, „модерна“ музика. Творецът от времето на авангардизма в музиката и част от българския музикален авангард приема за естествено да бъде „закърмен“ с актуалните композиционни техники и да ги използва пълноценно като балансира внушителността и емоционалната съдържателност в музикалните творби. Слушайки музиката на Спасов и четейки публицистичното наследство, което е оставил след себе си, стигаме до извода, че привидно ограничаващите закони и норми, които поставят серийната и сериалната техника, всъщност освобождават твореца. *„Все повече 12-тоновата система се превръща в една широка платформа, която никого не ограничава, а служи на композитора като база за творчески полети“*²³³. Сякаш за него отказът от тонално мислене, направен още през първото творческо десетилетие, е едно отърсване от ненужни окови, акт, на чиято база равнопоставеността на 12-те тона се възприема като своеобразна либерализация в претворяването на композиционните средства.

Трудно се теоретизира творчеството на композитора Иван Спасов. Въпреки множеството сходства в избора на тематика и изразни средства по отношение на художествено–образните характеристики,

²³³ Спасов, Ив. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 133

творчеството му се характеризира с богата съдържателност и многозначност. Композиторът използва различни подходи и техни вариации при изграждане на музикалната конструкция. Ако трябва да се посочи принципно явление на формално-структурно равнище, би било подхождането към художествения материал, изхождайки от идейния замисъл и образност в словесните първоизточници, които вдъхновяват музикалната мисъл.

Многозначността на музикалната материя мотивира различия при възприемането и интерпретирането ѝ. В структурен план алеаториката създава мобилност във взаимодействието на елементите. Еклектичните подходи на автора се обосновават на съзнателна селекция на елементи, богати на изразителни качества. От гледна точка на материализиране на художествените образи в музикалната тъкан, Спасов именно чрез средствата на изграден индивидуален стил, съумява да изведе абстрактните качества на художественото съдържание.

Търсенията за образност и нови звукови ефекти са предпоставка за естествената проява на иновативни начини при тяхното изписване. Свободата като необходимост при естетиката на Спасов се проявява както при създаване на музикална творба, така и при нейното онагледяване. Творбите му в песенния жанр пресъздават емоциите, които текстът предизвиква – не „разказват“, а предават определено душевно състояние. Така например чувство на тъга могат да предизвикат множество събития. В основата на изкуството е да бъде претворено и подчертано чувството, а не конкретната ситуация. Строго индивидуалният нотопис от своя страна показва специалното отношение на композитора към детайла.

Както се забелязва, Спасов поетапно развива и трансформира принципите и похватите, които въвежда в творческия процес. В този смисъл технологично могат да се изведат някои обичайни композиционни прийоми, които по отношение на естетиката и образно-емоционалната сфера притежават различни качества. Колкото и парадоксално да звучи и обратната теория е валидна. Съобразно търсенията за изразителност и емоционално въздействие на творбите се оформят различни етапи в приложението на определени (обичайни)

технологични средства. Неслучайно композиторът е казал: „*Иван Спасов през 1989 г. е същият както през 1974 г. или почти същият както през 1965 или 1956...*“²³⁴ Всъщност това не е парадокс. Като аргумент може да се посочи аналогичен пример със следната „*изглеждаща абсурдна мисъл: има ли деформиращи фактори и деформираща функционалност?! Може ли формата да се гради като се разрушава и обратното?! (...) на пръв поглед [формата] се руши, а се оказва, че... това е начинът, по който формата се реализира.*“²³⁵ Осъзната позиция, вяра в интуицията и подготвен разум.

Драматургията в песните

Жанрът на соловата художествена песен претворява музикално художествените образи в поетичния първоизточник. В резултат на музикалното претворяване на идеите нараства драматургичното им значение. Предизвикването на определени състояния, създаване на образи и дори сюжети в съзнанието главно се постига чрез гласа, чрез женския глас. „*Жената се ражда, за да изпълни главната роля, която самата природа ѝ е отредила...*“²³⁶ Спасов интуитивно доверява тази отговорност единствено на сопрановия тембър. Женският глас придобива ролята на носител на смисъла и съдържанието в творбите. Композиторът вярва, че „*ако на този свят не съществуваше жената, човек не би се занимавал нито с изкуство, нито с поезия...*“²³⁷ Богатството на творческите идеи при Спасов представлява художествен адекват на разнообразията в живота.

В различните етапи от развитието на жанра се наблюдават множество подходи в изграждането на музикалната драматургия. В ранните песни на композитора пианото допълва вокалния израз и характера на творбите. Постепенно нараства ролята на клавирната партия в изграждането на образите с ярка самостоятелна драматургична

²³⁴ Спасов, И. Небесносино утро, пладне и път след пладне. София: 1989, с. 105.

²³⁵ Ангелов, А. 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив: 1994, с. 203–204.

²³⁶ Спасов, И. Небесносино утро, пладне и път след пладне. София: 1989, с. 69.

²³⁷ Пак там., с. 39.

линия. В алеаторни условия се постига едновременно „вглеждане“ в образа от различни ракурси. В творбите за глас и камерен ансамбъл композиторът включва акуратно подбрани инструменти в различен състав, които най-точно разкриват идейно–естетическото внушение в драматургията. Музикалната тъкан се театрализира чрез самостоятелно инструментално развитие благодарение на изразителните възможности на различните тембри. В по-късните години художествените състояния придобиват по-съзерцателен, вглъбен характер с философски поглед към трансцендентални въпроси. Кръгът от теми претворява душевното състояние на отделната личност през художествения свят на героя (самота, скръб, тишина). Своевременно тембровата характеристика придобива първостепенно значение при подчертаване на лиричния характер на камерните вокални творби.

Ролята и значението на тембъра

Множеството композиционни техники на XX век, намерили място в песните на Иван Спасов, следват единен принцип на творчески решения. Както става ясно от направените анализи, тези решения се определят от музикалния аналог на психологическите характеристики на избраните текстове. Основното, обединяващо целия жанр в творчеството на Спасов, е подходът към звука. Мелодичните линии в музикалната материя се мотивират от сонорните качества на звука. Тембърът се превръща в основен параметър, който се допълва и дообогатява от останалите изразни елементи в зависимост от творческите търсения. Вследствие на това музикалната тъкан на немалко от композициите включва в състава си камерен ансамбъл в различен състав. Първоначалният тласък на композитора към творческия акт в камерния вокален жанр е последван от избора на подходящи инструментални тембри, които най-точно пресъздават идейно-естетическото съдържание на текста. Може да се каже, че един от основните мотиви, тясно свързан с тембровото осмисляне на творбите от жанра е предварителната авторова нагласа за създаване на лирична вокална творба за сопран. Композиторът пресъздава богата

палитра от душевни състояния, извисявайки гласа като съвършен инструмент над музикалната материя. При художествения акт инструменталното начало в творбата придобива значение на необходим елемент за художествено–образна завършеност. Тук може да се отбележи единството между вокалното и инструментално начало в музикалните композиции.

Единството на вокалната и клавирна партия

Творбите от песенния жанр за глас и пиано в определен етап от творческия път на Спасов го поставят сред композиторите, които третират равноправно клавирната и вокалната партия. Техните отношения придобиват ансамбловост в условията на дуетно партньорство. Словесният материал с богато многообразие от художествени идеи и образи разширява възможностите на изпълнителите при изразяването им. В условията на камерното музициране важно значение придобива детайлът. Всеки звук, мотив или друг микроелемент са фундаментални при изграждането на цялостния художествен образ. Преднамерено избегнатата от композитора ненужна прочувственост в тези съкровени слогови творби мотивира в някои от тях минимализиране ролята на пианото. Сопрановият глас се превръща във водеща звукова субстанция като пряк изразител на поетичната идея.

Синтезът текст-вокал

Художественото ниво, до което Спасов издига музикалната интерпретация на поетичния текст в соловите си песни, е забележително. Линията на гласа изхожда от естествения говор като обогатява изразителността на словото с тънък усет към детайлите. Организацията на музикалните изразни средства фиксира интонации и дъхове, съобразно образно–емоционалното състояние в избрания художествен текст. Ритмичната организация също е продиктувана от логическата бързина на изказа и съответстващата енергия. Благодарение на конструктивните качества на вокалната партия,

смисълът и посланието от текста неминуемо излизат на преден план и кристализират образа. Подобна симбиоза не се постига лесно. Композиторият успява да облекчи работата на изпълнителите дотолкова, доколкото музикантът интуитивно следва логиката на словото. В условията на добре изградените навици за дикция и артикулация, вокалните лирики на Спасов предоставят възможност за биологично–съобразена, естествена творческа себеизява на изпълнителите.

Музиката пресъздава емоциите, които текстът предизвиква като подсилва тяхното влияние. Така например множество различни събития могат да предизвикат определено чувство, а в основата на изкуството е да бъде споделено чувството, а не конкретната ситуация. Именно това мотивира в определени моменти селективния подход на композитора към избраната поезия. Някои ключови думи и изрази се подчертават с различни средства *„Но текстът трябва според мен да бъде ясно чуто от слушателя. Както в един инструментален концерт трябва да се чува солото.“*²³⁸ Тази важна концепция е системно следвана в речитативно–декламационния строеж на сопрановата партия. В основата на строежа в песните на Спасов това се постига чрез композиционния похват – мелика, характеризираща се със силабо–метрически стихотворни форми и използване на речитативно–декламационни музикални построения при тяхното претворяване. Вокалната партия следва логиката на поетичния първообраз и на формално–структурно равнище. Взаимодействието им придобива неразривно единство, продиктувано от семантиката и прозодията на словесния текст.

Фонетичните особености на избраните текстове неминуемо имат роля в общата звукова материя. При различните начини на музикализация на текста във вокалната партия (като шепот, говор, провиквания и т.н.), фонетиката допринася за звуковия колорит при претворяване на множество душевни състояния. Трябва да се отбележи обаче, че фонетичните свойства на звука не са сред основните фактори в реализирането художествените идеи от композитора. По-скоро

²³⁸ Палиева, А. Анкета.//Българска музика, 1984, №1, с. 60.

авторът ги разглежда като обстоятелства, чието наличие не позволява да засенчи внушението от поетичната мисъл.

Стилови белези

В жанра на соловата художествена песен един от основните белези в изграждането на художествените образи във вокалната партия при Спасов е речитативно–декламационният стил. Предвид селективния му подход към поетичните текстове, композиторът изтъква есенцията от образно–емоционалния свят на творбите. До голяма степен песните му притежават афористичен характер. В резултат на това песенното му творчество се характеризира с лаконичност в изразяването на художествените идеи. В същото време процесите в тях се развиват в широк диапазон от нюанси и внушения при изграждането на образно–емоционалната драматургия. Симетрията в съотношението между кратките форми, присъщи за жанра, и моделирането им в дълбочина, засилваща внушението, е логично. Изказът е комплекс от взаимодействието на композиционните техники на XX век – атоналният строеж, додекафонията, принципите на сериализма, алеаториката и сонориката. Краткостта по отношение съдържанието на музикални и словесни изрази средства при ясна творческа идея и откровен изказ би могла да бъде достатъчно изразителна. Разширяват се изразителните възможности на звука при инструменталната и вокална партия. Декламативността на вокалната партия подчертава равностойното значение и органично единство между поетичния и музикалния текст в творбите. При инструментите се търсят различни начини на звукоизвличане за постигане определен ефект в образната сфера. По същия начин и вокалната линия се експонира често чрез говор, шепот и т.н.

Стилет на композитора се характеризира със субективизъм и ярка индивидуалност, разкриваща най-съкровените и лични идеали в светоусещането, произлизащи от обвързаността между неговия житейски и творчески път. Музиката му е калейдоскоп от светли и тъмни нюанси, от движение и статика, от вълнение и спокойствие. С

оригиналните си идеи, нестандартни средства, премерена чувственост и философска задълбоченост, големият композитор вдъхва живот на творбите си.

В резултат на теоретичните съждения, могат да се изведат следните изводи:

- Личният сантимент и високите познания на Иван Спасов в сферата на поетичното изкуство дават тласък за отреждането на ценно място на солово-песенния жанр в творчеството му;
- Соловите вокални песни и цикли на композитора заемат важно място в цялостното му творчество като обединяват множество идеи и подходи, присъщи на стила на композитора;
- Композиторът неуморно следва пътя на осъвременяване на музикалния си изказ при разкриване идеите, претворяващи богатата душевност на личността;
- Триединството слово–вокал–акомпанимент се характеризира с вътрешно единство при пресъздаване на идейното съдържание в творбите, вследствие на което може да се твърди, че словото „звучи“ и чрез двете – вокално и инструментално начало;
- Вокалното му творчество се отличава с личния афинитет на композитора към сопрановия тембър като значим фактор на художествения му почерк;
- Чрез лаконизма на музикалния изказ образите в соловите художествени песни на Иван Спасов придобиват мисловен характер с философска задълбоченост на художествената идея.

Заклучение

Настоящото изследване акцентира върху художествените песни за сопран и акомпанимент на композитора Иван Спасов. Трудът съдържа увод, четири глави, заключение и приложения, в които са разглеждат и представят аспектите на триединството между слово, вокал и акомпанимент. В увода са изложени обектът, предметът, целите, задачите и методите на изследването. Обектът на изследване разкрива богата палитра от идеи и средства за тяхното претворяване.

Първа глава представлява кратък обзор на литературата по отношение на нововъведенията в световната и българската музика през XX век. Текстът се формира от няколко подраздела, в които е направен обзор на научните публикации за композиционните техники от XX в., отношението към авангардизма в музиката, творчеството на композитора Иван Спасов във вокалните и вокално-инструментални жанрове. Във втора глава е направен опит за портрет на твореца и периодизация на творчеството му. Текстът е изграден, уповавайки се на публицистиката, която притежава стойност на лична изповед на автора от първо лице. Трета глава отделя по-специално внимание върху поетичните първоизточници за творбите на Спасов в разглеждания жанр, вследствие на които се разкриват подходът и отношението на композитора към словесното изкуство. Четвърта глава съдържа анализи на музикалните средства и начините на тяхното творческо осмисляне.

Направените теоретични анализи разкриват богатството от идеи и пътя на развитие в тяхната художествена реализация. Подходът при структурирането на анализите е хронологичен. Всяка глава съдържа основни изводи и заключения. В приложенията към труда са поместени интервюта с проф. Василка Спасова, проф. Роксана Богданова и доц. д-р Зорница Петрова и нотни партитури на непубликувани песенни творби – „Четири песни за сопран и пиано“ по стихове на Димчо Дебелянов; „Четири песни за сопран и пиано“ по стихове на Николай Лилиев; „Пет поеми по Аполинер“; „За кого бият камбаните“ по Иван Здравков; „Четири песни за сопран и пиано“ по Пол Елюар и „Триптих по Емили Дикинсън“.

Трудът дава перспектива за по-нататъшни изпълнителски, художествено-творчески и теоретични разработки в различни аспекти. Използваната литература съдържа 112 заглавия на книги, научни статии, доклади, публицистика и интернет-източници, на базата на които се изграждат теоретико–методологичните съждения.

В заключение може да се изтъкне, че развитието, което се проследява през аспекта на соловите художествени песни на композитора, се характеризира с постоянство, последователност и многообразност на идеите. Същевременно вокалните творби заемат централно място в творчеството му. Достиженията на Спасов се обуславят от търсенията на съвършенство в изкуството. Синтезът между богатството от музикални идеи, претворени в индивидуален и неподражаем стил, подходът към словесните инспиратори, благодарение на интереса и познанията на композитора в областта на българската и световна поезия, са приноси за културното ни наследство.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Адорно, Теодор. Философия на новата музика. Прев. М. Вермут. София: Наука и изкуство, 1990.
2. Акшаров, Кирил. Иван Спасов.//Пиринско дело, 1969, с. 4.
3. Александрова, Ана. Философска проникновеност и поетическа висота.//Дума, 1994, №148, с. 13.
4. Алексиева, Юлиана. Тихи и шумни вълнения.//Народна култура, 1989, №8, с. 1, 3.
5. Ангелов, Ангел. Оркестрацията като формообразуващ фактор в произведенията на Иван Спасов. Автореферат. Пловдив: 1987.
6. Ангелов, Ангел. 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив: 1994.
7. Андерсен, Мартин. Иван Спасов – Песни на мъртвите.//Глас, 1995, №142, с. 7.
8. Андреева, Цанка., Ромео Смилков. Клавирната музика на Иван Спасов. Пловдив: 2000.
9. Арнаутов, Георги. Бележки към разбирането на понятието стил в музиката от края на XX и началото на XXI век.//Българско музикознание, 2013, №3–4, с. 182–200.
10. Атанасов, Георги. Към широкия свят на човешките души.//Септемврийско знаме, 1975, №28, с. 4.
11. Бакалов, Иван. Творчески търсения.//Народна младеж, 1966, №4, с. 3.
12. Беливанова, Киприана. Вълнуваща изповед на композитора.//Макове, 1981, №51, с. 3.
13. Беливанова, Киприана. Иван Спасов – черти от един портрет.//Музикални хоризонти, 1976, №10, с. 74–82.
14. Бикс, Розалия. Соловата песен на прегледа.//Българска музика, 1972, №2, с. 16–20.
15. Бинчарова, Нина. За духовното начало във вокално-инструменталното творчество на Иван Спасов от 90-те години на XX век.//Музикални хоризонти, 2004, №2, с. 22–26.
16. Бинчарова, Нина. За православната духовност в творчеството на Иван Спасов от 90-те години.//Българско музикознание, 2003, №1, с. 3–11.
17. Бинчарова, Нина. Начални наблюдения върху смисловата и композиционната структура на „Света българска литургия“, „Miserere“ и „Малка великденска музика за страданията, смъртта и възкресението на Иисус“ от Иван Спасов.//Българско музикознание, 1999, №3, с. 28–35.

18. Богданов-Березовски, Валериан. Великата октомврийска социалистическа революция.//Българска музика, 1967, №3, с. 5–14.
19. Божикова, Милена. Аспекти на алеаториката.// Българска музика, 1989, №2, с. 3–6.
20. Ботушаров, Любен. Васил Казанджиев, Иван Спасов и фолклорът.//Българска музика, 1980, №9, с. 9–17.
21. Ботушаров, Любен. Васил Казанджиев, Иван Спасов и фолклорът.//Българска музика, 1980, №10, с. 14–22.
22. Ботушаров, Любен. Докосване до вечността с музиката на Иван Спасов.//Демокрация, 1994, №138, с. 5.
23. Ботушаров, Любен. Та що е то музикална идентичност.//Българско музикознание, 2003, №4, с. 12–19.
24. Бояджиева-Луизова, Мария. Аспекти на модерната българска културна идентичност.//Българско музикознание 2003, №4, с. 215–221.
25. Бояджиева-Луизова, Мария. Панчо Владигеров и Иван Спасов – два пътя.//Български музикални хроники, 2000, №1, с. 32–42.
26. Василева, Дарина. Музика, емблема и културна идентичност.//Българско музикознание, 2003, №4, с. 222–229.
27. Вълчинова-Чендова, Елисавета. Жанрови модели в българското композиторско творчество през последните три десетилетия.//Българско музикознание, 2002, №2, с. 16–43.
28. Ганев, Константин. Музика на нашата съвременност.//Народна култура, 1973, №13, с. 5.
29. Далхауз, Карл. Прогрес и авангард.//Музикални хоризонти, 1978, №9–10, с. 299–308.
30. Данкова, Ирена. Алеаторика и полифония в песните на Иван Спасов.//Музикални хоризонти, 1993, №3, с. 53–61.
31. Джуров, Пламен. Универсалните възрожденци Константин Илиев, Георги Тугев и Иван Спасов.//Академични пролетни научни четения 2014 Посветени на българския музикален авангард. София: Марс 09, 2014, с. 122–130.
32. Диямандиев, Асен. Това е голямата музика.//Глас, 1991, №97, с. 4.
33. Димитрова, Елка. Miserere.//Литературен форум, 1997, №1, с. 4.
34. Димитрова, Зорница. Поглед към светската вокална музика от XVII–XVIII век през призмата на бароковата представа за стил.//Научни трудове на Русенски университет, 2016, том 55, серия 6.3, с. 98–102.
35. Дочева, Екатерина. Айшинко+Мехметьо=Иван Спасов.//Култура, 1996, №51, с. 6.
36. Дочева, Екатерина. Мисъл, горест и самотността. Анотация към компактдиск *Litany*, Пловдив: 2004.

37. Друмева, Киприана. Веселата игра като художествена цел.//Отечествен фронт, 1974, №9108, с. 4.
38. Еленков, Георги. Акапелното духовно творчество на Иван Спасов в контекста на българската многогласна православноцърковна традиция (закономерности на музикалния език).//Ars musica и изкуството на образованието, с. 340–350.
39. Есенски, Иван. Неподредени мигове за майстор Иван Спасов.//Лъч, 1995, №8, с. 5.
40. Икономов, Боян. В Пловдив – нова българска творба.//Българска музика, 1963, №3, с. 54–55.
41. Илиева, Наталия. Спомен за човека с мисия (Из непубликувано интервю с Иван Спасов).//Култура, 2017, №8, с. 9.
42. Илиев, Константин. Нито една излишна нота.//Литературен глас, 1981, №7, с. 3.
43. Илиев, Константин. От „Поема-плакат“ до „Кантата за революцията“. Възходящият път на композитора Иван Спасов.//Отечествен глас, 1970, №8061, с. 4.
44. Илиев, Константин. Спомени за живите.//Музикални хоризонти, 1987, №5, с. 81–102.
45. Йорданова, Цанка. Алхимията на песента.//Българска музика, 1984, №1, с. 48–53.
46. Кавалджиев, Любомир. Камерно-симфоничната музика.//Българска музика, 1980, №5, с. 28–31.
47. Кавалджиев, Любомир. Проблеми в камерния жанр.//Българска музика, 1984, №6, с. 17–20.
48. Карагенов, Светослав. Арнолд Шьонберг и подстъпите към додекафонията.//По стъпките на един нов музикален изказ. Софийски музикални седмици, София: 2004.
49. Карапетров, Константин. Изостава ли соловата песен.//Българска музика, 1974, №4, с. 27–28.
50. Кожухаров, Слав. Дармщадската школа и новите принципи за структуриране на музикалната форма.//Музикални хоризонти, 1978, №4, с. 146–153.
51. Кожухаров, Слав. Музикална теория и критика.//Народна култура, 1968, №6, с. 3.
52. Коралов, Андрей. За някои моменти във взаимоотношенията между музикалното съдържание и форма при художествено-творческия процес.//Българска музика, 1975, №7, с. 24–28.
53. Косачова, Рима. Българската музика – ярка и самобитна.//Народна култура, 1975, №6, с. 1.

54. Кръстев, Венелин. За песента.//Народна култура, 1968, №4, с. 1,7.
55. Кръстев, Венелин. Прегледът на песента.//Народна култура, 1965, №11, с. 3.
56. Куюмджиев, Юлиан. По пътя към вярата и духовността.//Глас, 1992, №125, с. 8.
57. Лада, Олга. Талантлив композитор и диригент.//Народна култура, 1962, №40, с. 3.
58. Лечев, Арсени. За камерната ни музика.//Народна култура, 1968, №6, с. 1.
59. Лютославски, Витолд. За елемента случайност в музиката. Прев. Ц. Калянджиев// Музикални хоризонти, 1978, №9–10, с. 194–199.
60. Начева-Маркова, Нина. Някои иновации в съвременния нотопис.//Педагогически алманах, 2005, №1, 2, с. 157–170.
61. Манкова, Лиляна. Творчески и изпълнителски успехи.//Музикални хоризонти, 1976, №3, с. 25–34.
62. Маринов, Георги. Магьосникът.//Български писател, 1999, №3, с. 4.
63. Маринов, Георги. Мисля си все пак – по-добре е да бъдеш. Въпреки всичко! [Интервю с Иван Спасов]//Тракия, 1992, №2, с. 45–51.
64. Нейчева, Светлана. Постмодерната музикална композиция. София: 2013.
65. Обретенков, Красимир. Стойностите в изкуството се постигат с отказа от привилегии. [Интервю с Иван Спасов]// Демокрация, 1995, №117, с. 8.
66. Павлов, Евгени. Неистов стремеж към хармония и съвършенство.//Дума, 1994, №18, с. 13.
67. Палиева, Анда. Анкета.//Българска музика, 1984, №1, с. 53–69.
68. Палиева, Анда. Развитие на идеи на романтизма в музиката на XX век. София: 2000.
69. Петров, Георги. Верни художествени концепции.//Отечествен глас, 1971, №8163, с. 4.
70. Петрова, Ангелина. Някои теоретични аспекти в концепцията на дванадесеттоновата композиция на Лазар Николов.//Музикални хоризонти, 1993, №1–2, с. 58–62.
71. Петрова, Ангелина. Прочити на свидетелствата.// Култура, 2004, №43.
72. Попова, Маня. Изпитанието композитор.//Култура, 2004, №4, с. 8.
73. Попова, Маня. Иван Спасов – страстите композиторски.//Култура, 2009, №3, с. 7.
74. Попова, Маня. Освобождаване от материята или от хепънинга към молитвата.//По стъпките на един нов музикален изказ. Софийски музикални седмици, София: 2004.
75. Путилова, Светлана. Соноризм как художественное явление в польской музыке второй половины XX века. Москва: 2011.

76. Райчев, Александър. Доклад на Нова българска музика – 78.//Българска музика, 1978, № 4, с. 24–35.
77. Сафиуллина, Лилия. Музыкальный авангард после второй мировой войны.//Музыка XX века. Казань: 2012, с. 29–31.
78. Спасова, Василка, Емилия Николова, Мария Бояджиева-Луизова. Иван Спасов. Творчески хронограф. Пловдив: Фондация Проф. Иван Спасов, 1999.
79. Спасов, Иван. Животът ми – опит за реконструкция на една разпиляна мозайка. Пловдив: 1993.
80. Спасов, Иван. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004.
81. Спасов, Иван. Небесносино утро, пладнe и път след пладнe. София: 1989.
82. Стойков, Николай. За Иван Спасов.//Музикален живот, 1984, №1, с. 2.
83. Стоянова, Светла. Музикалната среда в България (1878–1944).//Българско музиковедие, 1990, №3, с. 72–81.
84. Стоянов, Стоян. През призмата на достъпността.//Българска музика, 1976, №6, с. 9–16.
85. Стоянов, Стоян. Снобизъм и модернизъм в нашата музика.//Народна култура, 1966, №12, с. 1–2.
86. Стоянов, Стоян. Явления, критерии, оценки.//Народна култура, 1968, №28, с. 2.
87. Стоянов, Стоян. Явления, критерии, оценки.//Народна култура, 1968, №29, с. 2.
88. Табаков, Георги. Авторски концерт на Иван Спасов.//Отечествен глас, 1966, №6576, с. 4.
89. Табаков, Георги. Нова творба на Иван Спасов.//Комсомолска искра, 1976, №51, с. 5.
90. Тодоров, Недялко. С почит към Иван Спасов (по повод 75 години от рождението му).//Музикални хоризонти, 2009, №5, с. 32–35.
91. Тончева, Елена. Песните на Иван Спасов.//Българска музика, 1968, №5, с. 11–18.
92. Тошева, Анжела. Изповед на един композитор.//Музикални хоризонти, 2005, №1, с. 40–41.
93. Урумов, Васил. Монолози на една жена.//Септемврийско знаме, 1976, №6, с. 4.
94. Филева, Красимира. Чувства и образи – видеоклип по багатела №24 из 24 багатели за пиано от Иван Спасов.//Международна научна конференция „Изкуство и образование – традиции и съвременност“, Пловдив: 2015, с. 407–415.
95. Хлеббаров, Иван. Между двете столетия (сборник статии). София: 2002.

96. Хлеббаров, Иван. Музиката на XX век. Том първи: Началото на 1890-те – края на 1910-те години. София: 2005.
97. Хлеббаров, Иван. Най-новата българска музикална култура – митове и реалност 1944–1989. София: 1997.
98. Хлеббаров, Иван. С мъдростта на философията, с ритъма на поезията.//Отечествен фронт, 1984, №11811.
99. Христов, Димитър. Монодията и композиторските интенции днес. Менящите се исторически оценки.//Българско музикознание, 2005, №2, с. 71–86.
100. Чамурлийска, Екатерина. Съвременна музика може да се пише и в до мажор.//Отечествен фронт, 1987, №12727, с. 12.
101. Шекерджиева-Новак, Тони. Вокалната лирика на Фредерик Шопен, оп. 74. Фонетични проблеми във връзка с изпълнителството. Дисертация. АМТИИ, Пловдив: 2009.
102. Шурбанова, Олга. Заглавия и образност.//Българска музика, 1980, №4, с. 39–42.
103. Япова, Наташа. Втората виенска школа. Шьонберг. Веберн. Берг. Лекции. София: 2011.
104. Япова, Наташа. Да избереш серията („Изкуството на серията“ от Иван Спасов).//Българско музикознание, 1999, №2, с. 134–135.
105. Япова, Наташа. Симфонични и вокално-инструментални произведения - естетика, идея и художествен акт.// Българска музика, 1984, №7, с. 20–23.
106. McCleery, David. Classical music of the 20th century. EU: Naxos Books, 2008.

Интернет източници:

107. <https://bgliteratura.wordpress.com/2011/03/02/%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D1%8A%D0%BC-%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D1%8A%D0%BC-%D0%B8%D0%BD%D0%B4%D0%B8%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D1%83%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B7/> (10.03.2019 г.; 10:00 часа)
108. <http://dictionary.sensagent.com/%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%A1%D0%BF%D0%B0%D1%81%D0%BE%D0%B2/bg-bg/> (14.03.2019 г.; 15:30 часа)
109. https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.558168-69 (03.06.2019 г.; 10:30 часа)

110. <http://www.kultura.bg/bg/article/view/10330> (23.08.2019 г.; 10:10 часа)
111. http://www.litclub.bg/library/prev/cocteau/apolinaire.html?fbclid=IwAR0zOFgiNxpYFddsh9hn7XmJ6ziZS2qidxt7Hwcj_WB2BQSYylBzAxLto-c
(20.03.2020; 17:20 часа)
112. <HTTPS://ALMANAC.NMA.BG/%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%82%D0%B0-%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D0%BF%D1%86%D0%B8%D1%8F-%D0%B7%D0%B0-%D0%B7%D0%B2%D1%83%D0%BA%D0%B0-%D0%B2-%D1%81%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%B0-%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0/> (22.02.2020; 16:10)
113. <https://www.taiji-bg.com/%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B0-%D0%BD%D0%B0-%D0%BC%D1%8A%D1%80%D1%82%D0%B2%D0%B8%D1%82%D0%B5-%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D1%82%D0%B5-%D0%B5%D0%B3%D0%B8%D0%BF%D1%82%D1%8F%D0%BD%D0%B8/> (06.01.2021; 08:50 часа)

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

*Интервю с проф. Василка Спасова,
проведено на 18.10.2019 г.*

Кое от творчеството на Спасов, а в частност от соловите песни, според Вас заслужава най-сериозно внимание при едно научно изследване?

Аз мисля, че всичко! Някои неща се преливат. Застъпването е излязло от малката форма, говорим за алеаториката. Текст, който дава определено състояние, което на него му е нужно и което той пресъздава чрез музиката си. Така го виждам. Аз не съм анализатор, аз си познавам моята работа.

Спасов пише за особеното си отношение към поезията и текстът е водещ във вокалните му творби. Как е избирал стиховете за своите песни?

Той контактуваше с Радой Ралин и много го ценеше. Милчо Левиев е почти връстник на Иван с години разлика. Всички бяха свързани около тази група, около Радой. Ако го погледнеш сега, ще кажеш, текстът е, разбира се много хубаво, красиво написан, създава такава красота на усещане, не текстът вече там излиза, а начинът на изваждане на гласовете, на кулминациите.

Най-вече много следеше кога излиза стихосбирка, той ги купуваше и вече ако нещо го поинтересува – работеше си спокойно, без да търси автора. Работеше това, което му е нужно на него, за да създаде съответно песен – каквато и да е. Това е до живите автори. Понякога взимаше, ако има нови, например на класиците някои нови неща, взимаше ги отново. Той много се интересуваше и много четеше такава литература. Много!

Избира подходящ текст и тогава вече в главата му е цялата песен, ама цялата – както той казваше. Сяда и пише! Той не ползваше и пианото, той обичаше на пианото да свири Бах, хорали много често свиреше, цялата тази полифонична музика. То има много полифонични моменти и в симфоничната му музика, макар съвсем вече друга.

Вие сте човекът, който е имал възможността да проследи зараждането на идеите, пътя на тяхното художествено претворяване и емоциите, които авторът се стреми да предаде с тях. Различаваха ли се вижданията ви по отношение на интерпретацията на творбите с тези на Спасов?

Най-напред когато той написа „Мехметьо“, той я предлагаше на няколко от нашите хорови диригенти – колеги, обаче никой не се наемаше, както и той е пописвал в някои от книгите си. Крикор го направи пръв и беше много сполучливо! Тогава аз започнах да работя с Академичния хор и започнах да искам да бъде направена, аз не посегнах да правя „Мехметьо“ тогава, много по-късно я правих, но исках да направи песен за Академичния хор и тогава той сам се обърна към определения регион, преди всичко на неговия – на Пиринската песен и написа целия този цикъл, който е с Пирински припевки, които посвети и направихме с хора. Той вече беше се обърнал към Родопската фолклорна област с „Мехметьо“, но след това вече направи за фолклорния хор по тези текстове, които той си избираше. Има богат избор от много записани песни на Стоин, на Кауфман, на всички които работеха по това време и направиха голям подбор, така че имаше какво да подбере, но пак търсеше песента да носи определена драматургия, да носи драмата, да извежда драмата... „Мехметьо“ не е весела песен, нищо, че соловата партия пее: „Когато идваше, по многоко поседяваше“, но дотам... и си отиваше после. Тя носи тъгата, носи раздялата, носи всичко такова. Такива образи търсеше, по-нататък са останалите. Последно записахме „Лейлинко, кузъм“. Великолепни са, по същия начин, с такава тематика, с любов много, защото това е регионът, особено на Родопите всяка песен носи своята лирика, носи своя драма, носи всичко, което можеш да намериш и да пресъздадеш. По този път, всъщност, той направи всички тези фолклорни песни, които и останаха! Аз не искам да сравнявам с никой от авторите, всеки автор си носи своя аромат, носи своя талант, всичко, което са направили остава! Но от тогава – от Иван Спасов, по-късно и Стойков и Кауфман и всички останали, аз винаги съм се мъчила, това е мое виждане, да намеря, да чуя и да видя нещо ново, нещо различно. Сега не виждам, не мога да намеря нищо ново – напротив – те се връщат към автентичната народна песен, в която няма нищо лошо, но и едно време я

имаше. Не носят нищо ново, не се обогатява народната песен. Даже по-добре, нека да си остане така автентична, без да я смесват особено много. Блестящият народен глас, блестящият тембър не бива да бъде заглушаван!

Остава едно богатство от творчеството на авторите по това време, от тях нататък... мен ми е интересно, искам да чуя, да усетя някой да намери някакъв начин, както Иван вмъкна съвсем модерната алеаторика. Лично аз, когато правих „Мехметьо“ съм се чудила на момичетата как безпогрешно правеха клъстерите, ама нямаше начин да пропуснат, нямаше! Или когато започне самата алеаторика, по природа те са солистки, те започват да се конкурират, тази алеаторика ги предизвиква да се надпяват, това е едно надпяване. И страшно се увличаха и тази звучност, която се получаваше, защото всяка една носи свой тембър, при нас не са от един регион. Всяка носи своята красота и тази смесица – нещо, което може да се използва – да се смесват регионите, но не мога да кажа, не е моя работа. Зависи как обичат да интерпретират. Момичетата от хора на Крикор по същия начин – безпогрешно, бяха и добри професионалистки, разбира се!

Спасов давал ли е възможност на диригентите или на изпълнителите да правят своя собствена интерпретация?

Да! Винаги! Той не се вмесваше в работата на диригентите. Той гласуваше много доверие. Много пъти съм го викала. И Крикор го е канил и Васко Арнаудов и други колеги. Той може да отиде – идва на репетиция, седи и слуша, не критикува. Един-единствен път – правехме запис в Зала „България“ на „Мехметьо“ и на финала остава клъстера само... и той каза: „Защо не вземеш още една солистка?“ Клъстерът върви в едната солистка и малко след това втората солистка с другия тембър пак, отново сопран. И момичетата много го харесаха и само така го пееха. Това беше единственото, което е казвал и то не е забележка, то е обогатяване и то в момента.

Когато написва партитурата, Иван отдолу пише „Всички права запазени!“, не може да пипаш, не се променя нито фактурата, нито

хармонията... Могат да се направят различни нюансировки, но без да се уврежда самата песен.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

*Интервю с проф. Роксана Богданова,
проведено на 28.03.2020 г.*

Проф. Богданова, Вие сте изпълнили множество клавирни творби на композитора Иван Спасов, една от които е премиерата на първата му соната. Какви специфики бихте отличили в естетиката на тези композиции?

Едно от най-ярките преживявания за мен като изпълнител е свързано с творчеството на Иван Спасов – клавирният концерт, трите сонати, шестте портрета, етюдите, „Сътворение, смърт и примирение“ за два рояла, триото, человата соната и др. Интензивната връзка с творчеството на композитора ме връща към усещането за прилив на творческа и личностна свобода, провокирани от музиката и вливащи се обратно в нея. Авторът внушаваше нуждата от свободен творчески изказ, доверяваше се на музикалната интуиция и потенциала на изпълнители, „отворени“ към новите хоризонти в изкуството. Обичаше да чуе първо какво и как си усетил в творбите му, едва после предлагаше свои варианти. Темата за „свята(та) вътрешна свобода на твореца“ композиторът коментира неведнъж в публицистиката си. За него „творчеството, животът и смъртта... са подчинени на една обща, всеобхватна и велика тема – свободата.“ Ето защо като изпълнител на Спасов поставям на първо място провокацията към освобождения от щампи и клишета творчески потенциал, свободния творец с ярко изразена позиция, допълваща композиционната идея в единство и сътворчество с автора.

Възпитавана в традициите на българските класици Панчо Владигеров, Андрей и Веселин Стоянови, Парашкев Хаджиев, Пипков и т.н., познавах добре различната стилистика в отношението към фолклора. Инструменталната музика на Спасов използва елементи от фолклора в съвършено уникален самобитен стил, оформящ своеобразен естетически феномен. Лаконизмът и краткостта на изказа и преди всичко на формата в творчество му, предпоставят обобщение на фолклорните елементи, колористично изявени чрез регистрови тембри и артикулационни

прийоми. Драгомир Йосифов в коментар към една концертна програма определя това явление като „ферментирал“ фолклор, с дъх на българско, оживяващо светоусещане, символно, дълбоко закодирано. Този естетически ракурс в отношението към фолклора за мен е вторият белег (след изпълнителската свобода), който отличава музиката на Иван Спасов.

Кои солови песни за глас и пиано на композитора сте изпълнявали?

Нямам участие в премиери на солови вокални творби от Иван Спасов, в редица от тях авторът сам партнира на пианото. Изключение прави участието ми в „23 строфи по Емили Дикинсън“ за сопран и камерен ансамбъл, в чиито състав има пиано. Участвах и в записа на магнетофонна лента с Орлин Горанов, един дял от цикъла „Песни на една душа, отлитаща към Рая“. Много вълнуваща бе ролята ми на изпълнител на клавирната партия в ораториалните произведения „Български пасион“ и католическата „Меса“ – две крупни вокално-инструментални творби. Клавирният тембър винаги е имал своята автономност, с особено значение в ансамбловата конструкция, своеобразен тембров акцент в симфоничната картина.

Какво е според Вас съотношението между пиано и глас в соловите песни на Спасов?

В последните години работих с докторанта Димитър Наков, който изпълни някои от вокалните цикли на Спасов за сопран и пиано. Различна е ролята на клавира в ранния и по-късните периоди от вокалното творчество. Ранните песни имат богата клавирна фактура, до голяма степен под влияние на Панчо Владигеров – клавирният звук е равностоеен на вокалната линия, подкрепя и допълва нейния израз и характер. Песните от зрелия и късен период са с по-лаконична, „начупена“ клавирна партия, индивидуализиран клавирен пласт, който понякога контрастно, но винаги целенасочено допълва смисловата линия на текста във вокалната линия.

Каква е ролята на клавирната партия в триединството – слово, вокал и акомпанимент? Как е постигната автономността на клавирната партия?

Протагонист в триединството слово, вокал, акомпанимент, съвсем естествено, е поетичният текст така, както това е във всяка музика върху текст за глас и пиано. В това отношение няма нещо специфично при Спасов. Като изключим диатоничните ранни песни, композиционната техника на следващите е серийна (не винаги строг сериализъм), с алеаторна организация на звуковия материал и сонористика. Дуетът сопран и пиано развива музикалната идея за сливане (преливане) на два тембъра в амалгама, която предава общо характера и смисловото действие (или статика), изразени в текста. Песните на Иван Спасов предават по забележително съвременен, индивидуален начин цялата палитра от настроения, усещания, сензитивност на поетичната идея. Той пише песните си по силна, изразителна поезия – беше познавач и ценител на световното поетично творчество. Музикалният израз на вокала и пианото се допълват и подкрепят в предаване на поетичния смисъл, в неговите песни всеки тон, фраза, акорд имат своето значение. Разбира се, доминира гласът, особено в последните песни, ролята на пианото се минимализира в значителна степен. Не съм убедена, че във всички песни еднакво може да се говори за акомпанимент, или подчиненост на клавира съобразно вокалната партия. Много от тях са с равностойна роля на двете партии, т.е. налице е камерно-ансамблова композиция.

В какво се изразява свободата, която композиторът дава на изпълнителя-интерпретатор на творбите му?

Вече отговорих на този въпрос, но още веднъж бих посочила цитати от композитора, в които отново откривам неговото верую по темата за творческата свобода. Текстът е във връзка с усилията на Иван Спасов в ръководенето на симфоничния оркестър Пазарджик – „От своя страна се постарях да им дам всичко, от което се нуждае един млад музикант: умение за колективно музициране, вяра, свобода на духа, отношение към нашата, българската музика, чувство за музикантска чест, мъжеството да поставяш интересите на изкуството над личните си интереси.“ „Несвободният не може да бъде щастлив... Свободата е гаранция за щастие.“

Иван Спасов изразява красотата и съвършенството на живота като пресъздава единството от многообразието на възприеманата

реалност чрез крайни човешки емоционални състояния често с негативен оттенък (самотата, скръбта...). Откривате ли позитивизъм в музиката на композитора или как най-точно би могъл да се обясни балансът между човешките изпитания и красотата в живота според Вас, изхождайки от творчеството на Спасов?

За изследователите на Иван Спасов е лесно да открият отговорите на всички въпроси около неговата творческа и житейска позиция на страниците на публицистиката му. За красотата и съвършенството като естетически категории говори още в началото на първата си книга „Небесносиньо утро, пладне и път след пладне“. По отношение на художествения идеал: не може да остане един и същ във всички епохи, новото отрича и загърбва предишното, утвърждава себе си в борба със старото. Всеки творец вярва в силата на избраните от него изразни средства и техника на композиране. И до ден днешен не е ясно защо „тя (сериината техника) се счита за начало на „злото...“ А дали не носи „негативизъм“, например! Доста остаряла концепция! Очевидно е, че самотата и смъртта са важни теми за композитора – „Монолози на една самотна жена“, „Канти ламентози“, „Канти дей морти“ и т.н., посветил е музика на всички починали свои близки, но най-много на дъщеря си. Сам е учуден от факта, че смъртта, неминуемият край на всеки живот, е тема, която го занимава още от малък, а оказва се, до самата кончина на собствения му живот. За мен композиторът напълно защитава с творчеството си своето отношение към живота и света, с убедителна позиция като личност и творчески идеал.

Каква беше реакцията на публиката при премиерните изпълнения на творбите му? Оказваха ли въздействие върху „неподготвената“ публика или действително не бяха „разбираеми“? Какво е въздействието на творчеството на Спасов днес според Вас?

Музиката на Иван Спасов се очакваше с нетърпение от публиката, знаеше се, че ще се появят нови творби в духа на времето. Публиката винаги се оказва неподготвена за Новото, не винаги и задължително може да прозре неговата стойност и значение. Практиката от миналите епохи ни дава безброй доказателства за недооценени творби от Бетховен и Моцарт при първото им изпълнение. Творчеството на Иван Спасов е

вдъхновено от силата и таланта на една голяма личност, която остави свой дял в българското изкуство. Този факт не губи значението си и днес, и в бъдеще време.

Каква е приложимостта на клавиърните му творби в педагогическата дейност?

В клавиърната педагогика произведенията на Иван Спасов са част от репертоара с българска музика и музика на XX век. Например, някои от 24 багатели за пиано, които авторът посвещава на учениците от музикалното училище, често звучат на концертния подиум, или в конкурсни програми. Композициите на Спасов заемат място и в програмите по задължително пиано, съпътствани с анализ на композиционните средства, в помощ на обучението по композиция, дирижиране, музиковедение и др.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

*Интервю с доц. д-р Зорница Петрова,
проведено на 19.12.2020 г.*

Кои творби от соловото вокално творчество на Иван Спасов сте изпълнявали?

В продължение на около десет години съм изпълнила редица, бих ги нарекла – поетични миниатюри от Спасов, сред които „Минавам като всички минувачи“, „Раждаме на зората“, „Обичам тишината“, Триптих по Весна Парун, Пет поеми по Аполинер, Четири песни по Лангстън Хюз, Триптих по Емили Дикинсън. Последното изпълнение на Поемите по Аполинер беше през 2007 г. в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ под диригентството на Кирил Чапликов.

Какви са според Вас спецификите в естетиката и подхода на композитора към соловите песни?

Ако въобще можем да говорим за песенен жанр... Всъщност трябва да изходим от това, че най-малко можем да говорим именно за Иван Спасов като за песенник. Това е по-скоро една симбиоза между слово-поезия-актьорска игра. Някакви тембри, които могат да произтекат от човешкия глас, обаче той ги модифицира, насочва ги към нещо, което по-скоро звучи мистично, отколкото реалистично. Такава е и поезията, която използва. Затова може би и търси високия женски глас като му придава тази мистика, тази нежност, тази извисеност – като на ангелски напеви от висините. Той търси извисеността, някакви други гласови селения. Има изключително извисен поглед специално към жената. Той боготвори майка си – първата фигура в неговия живот, това е майка му! След това жената като любима.

Свободата, която често композиторът указва в интерпретационно отношение, улеснява или затруднява изпълнителите според Вас?

Той пише много трудно интонационно, но изключително удобно за женския глас. То е много удобно, защото произтича от логиката на текста, естествената прозодия. В този случай певецът трябва да премине

през състояния, повече свързани с театъра, с внушенията на играта, на театрализацията. В тези творби има много интелектуален заряд, в който трябва да се влезе в дълбочина – да се познава вкусът на поетите и поетесите, чието творчество той използва, да се чете за тях и тяхната поезия. Както и публицистичните книги на Спасов, които дават много информация за неговата натура.

Какви теоретични познания, изпълнителски техники и нагласа трябва да притежава един вокален изпълнител, преди да пристъпи към изпълнение на солова песен от Спасов?

Много интересен въпрос и е много свързан с нещата, които съм правила чисто в аспекта на гласоводенето с моята майка, защото аз съм пяла единствено с майка ми [Иванка Михайлова]. Когато съм ги представяла пред нея за първи път, тя е искала да се вокализира така, както в оперния спектакъл – белкантовото пеене. Само че това беше един абсурд, който и тя разбираше веднага след като започне реално да се работи върху някакво парченце от неговия свят. Да ги наречем по-скоро поетични миниатюри за глас. Много бързо ми стана ясно, че всъщност това е отново симбиоза между класическото вокализиране, което няма друг аналог – то е само една база, но се видоизменя и модифицира, свързано с текста, с езика и с избора на светлосенки. При Иван Спасов много често се търси именно светлата бледа, тази, която води към небесните селения. И тогава, разбира се, се изсветляват вокалите. Аз никога не съм учила професионално пеене, аз съм продукт на майка ми, но и тя самата смяташе, че тази гласова постановка, в която закръгленият тон е в основата на всичко, при това пеене се видоизменя – в същата позиция на гърлото, устните оформят едни по-светли или потъмни вокали. Освен това изключителна роля играят съгласните! Това натрупване на съскащи съгласни, дори носовият оттенък играят съществена роля като звук, шум, като душевно състояние. Много съществена роля играят генералните паузи, мълчанията. Те са изпълнени с най-голямо напрежение при Иван Спасов. Наблюдава се дори някакво преувеличаване на мълчаливите моменти при пеенето, защото в това време свири пианото. Много рядко има наслагване на глас и пиано едновременно. Клавирът е спътник на гласа. Когато се говори за Спасов, не може да не се насити с асоциативни разсъждения. Няма

как да се остане само в теорията, защото Иван беше нещо извън теорията. Никакви рамки не могат да го характеризират.

Как тълкувате партньорството между вокал и пиано в песните на Спасов?

Между клавириятa и вокалната партия има една ритмична основа, която е много близка, те са свързани. Инструменталното начало в творческия му подход е водещо. В повечето случаи като че ли при него почти непрекъснато е противоборство на тембри. Доколкото инструменталното начало е свързано с идеята за универсума – универсалната личност, универсалната светлина, за вечността, за нещо, което абсолютно съществува извън хуманоида. Докато гласът в повечето случаи носи човешкото начало и поезията го изразява. Личните търсения на Спасов в провикванията, в изправеното пеене, което започва изправено и завършва с леко вибрато, обръщането към струните на пианото – този ефект, който се получава като реверберация, всички те са негови причудливи темброви находки. Те водят също към универсума, но по един друг начин.

Кое според Вас отличава стила му от съвременниците?

В наши дни вече трудно можем да говорим за чисти жанрове. В операта влиза какво ли не. Театърът навлиза все повече. Дори при класическите заглавия, в които преди всичко сме свикнали да слушаме пеенето и музиката в тях, се превръщат в заглавия с най-широка изява на режисьора, т.е. режисьорската опера. При Спасов то е по-скоро като графика. Една линия дава едно състояние и може би тази кинематографичност на състоянията, които той сменя, по-скоро напомнят киното. В театъра състоянията следват логиката на събитията, докато в киното, в модернистичните му прояви, както и в модерната живопис през епохата се проявяват интересни художествени похвати, които Спасов е осмислил. Неговите приятели и съмишленици – Константин Илиев, Лазар Николов и др. виждат в цялото му творчество нещо, което го отделя от тях. Уважават го изключително много. Васил Казанджиев като негов връстник и съвременник по-скоро се доближава до Лазар Николов и Константин Илиев, а в Иван Спасов виждат нещо

съвсем различно. Например за разлика от Лазар Николов, който мисли в цветовете на инструментариума, при Спасов се чува сопрановият глас. Подходът му към соловите творби няма аналог. Той чува музиката в словото, в звукосъчетанията. Дори първата му песен, считана за тонална, подобна на критериите за художествена песен, притежава толкова много театър, диалог. Но сюжетът впоследствие остава на заден план, именно защото поезията на неговото време много се изменя, а той е много четящ човек. За алеаториката в творчеството му, срещана най-вече в песните му за народен хор, той също използва словото като градивна единица за работа върху гласа по алеаторен начин. В същото време е много ясен, при него няма нищо излишно.

Каква е ролята на соловата художествена песен от Спасов за музиката на XX век?

Даже не само за XX век, а ако се върнем по-назад, например в творчеството на Лист, макар че е написал три тома песни, песента стои като една съкровищница, която не е видяла широкия свят. По-скоро тя е една лаборатория, много интимна, за създаване на този език, на тези средства, които след това се разгръщат много успешно в многогласието. Някакви експерименти, нещо много лично, което не е многословно, а е изключително концентрирано, чрез което композиторът намира подходящите средства. След това намереното може да се забележи в цялото му хорово творчество и не само в него. Дори в инструменталното му творчество, например във „Сътворение, смърт и примирение“, създава такъв диалог между двата рояла, които могат да се припокриват със смисъла на определени изречения. Като че ли се чува как музиката се развива в определени абзаци, напомнят на някаква словесна прозодия. С всичките условности и възможности на клавирия звук и техника е толкова графично и изчистено, че можеш да чуеш собствените си мисли. Много интуитивна музика! Това, което Спасов създава и вътрешно му звучи, много бързо те атакува и достига до подсъзнанието, дори не толкова до съзнателните изводи, които човек може да направи. Той е разнообразен, колкото и словото е разнообразно. Не може да се постави в рамки и да се теоретизира.



Родена съм на 16-ти май 1993 г. в гр. Разград. През 2012 г. завърших НУИ „Панайот Пипков“, гр. Плевен. През същата година започнах обучението си по дирижиране в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, където се дипломирах като магистър в специалност ДНС през 2017 г. с професионални квалификации по „Симфонично и оперно дирижиране“ от 2021 г. и „Учител по музика в детска градина и училище“ от 2022 г. През 2021 г. придобих образователна и научна степен „Доктор“.

През есента на 2016 г. започнах своята диригентска практика в Академичен оперен театър на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ под ръководството на проф. г-р Тони Шекерджиева-Новак и гоц. г-р Пламен Първанов. До момента съм участвала в реализацията на следните оперни и оперетни постановки:

- 2017 г. – оп. „Бастиеи и Бастиеиена“ от В. А. Моцарт;
- 2019 г. – оп. „Комарджията“ („Израчът“) от Л. Керубини. Спектакълът взе участие в първото издание на Фестивала на камерната опера в гр. София;
- 2020 г. – Премиера за България на оперетата „Ба-та-клан“ от Ж. Оффенбах. Спектакълът взе участие във Втория фестивал на камерната опера в гр. София. През 2021 г. се реализира в рамките на грандиозния фестивал на изкуствата, организиран от АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив – „Made at the Academy“, включен в Културния календар на Община Пловдив.
- 2022 г. – оп. „Рита“ от Г. Доницети – с участие във Фестивала на камерната опера в гр. София и на сцената на Римски стадион – Пловдив към второто издание на проекта „Made at the Academy“ на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив.

През 2020 г. стартирах педагогическата си дейност в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ към Катедра „Класическо и поп и гжаз изпълнителско изкуство“ по дисциплините „Интерпретация с диригент“, „Вокални ансамбли“ и „Академичен оперен театър“ като асистент на гоц. г-р Пламен Първанов. През годините имах удоволствието да бъда диригент на Мъжки хор „Стефка Благоева“ към едноименната хорова школа на гр. Пловдив и на Мъжки камерен хор „Панагюрци“, гр. Панагюрище. Наред с педагогическата, научноизследователската и художественотворческата си дейност в АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, понастоящем съм диригент на Девическа хорова формация „Евмолпея“ към ЦПЛР ОДК – Пловдив, който ми бе поверен от гоц. г-р Рада Славинска.