

Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство
„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив



Факултет „Музикална педагогика“
Катедра „Класическо и поп и джаз изпълнителско
изкуство“

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

на дисертационен труд за придобиване
на образователна и научна степен
„Доктор“

на тема:

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

Професионално направление 8. 3.

„Музикално и танцово изкуство“

Докторска програма „Музикознание и музикално изкуство“

Алия Сахл Хансе

Научен ръководител: доц. д-р Пламен Николаев Първанов

Пловдив, 2021 г.

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Катедра „Класическо и поп и джаз изпълнителско изкуство“ към АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, гр. Пловдив, състояло се на 16.03.2021 г.

Дисертационният труд съдържа общо 242 страници, които включват Увод, Четири глави, Заключение, Библиография, Приносни моменти, Приложения и Списък на научните публикации по темата на изследването.

Съдържание на Дисертационния труд

Увод	4
Първа глава. Обзор на литературата	8
1.1. Някои важни процеси и явления в контекста на световната музикална култура от XX в.	8
1.2. Българската музикална култура и композиторите от XX в.	15
1.3. Композитора Иван Спасов в аспекта на музикалната култура на XX в.	20
1.4. Литературен обзор в контекста на вокалната и вокално-инструментална музика в творчеството на Иван Спасов	26
1.4.1. Вокално-инструментално творчество	27
1.4.2. Акапелно духовно творчество	29
1.4.3. Хорово творчество	30
1.4.4. Солови художествени песни	33
Заклучение	34
Изводи	35
Втора глава. Портрет на твореца	37
2.1. Основни житейски позиции и творчески възгледи	37
2.2. Периодизация на творчеството	47
Заклучение и изводи	52
Трета глава. Анализи на поетичния материал в соловите художествени песни на Иван Спасов	54
Заклучение	87
Изводи	88
Четвърта глава. Музикален анализ на песните за глас и акомпанимент в творчеството на Иван Спасов	90
4.1. Солови художествени песни – обзор	90
4.2. Анализи на музикалния строеж	94
4.2.1. Ранни солови художествени песни на Иван Спасов	95

4.2.2. Развитието на жанра през 60-те години	103
4.2.3. Соловите песни от 70-те години	123
4.2.4. Особенности в строежа и тематиката на творбите от 80-те и 90-те години	136
Обобщение и изводи	153
Заключение	161
Приноси на дисертационния труд	163
Библиография	164
Научни публикации по темата на дисертационния труд	171
Приложение 1. Интервю с проф. Василка Спасова	172
Приложение 2. Интервю с проф. Роксана Богданова	175
Приложение 3. Интервю с доц. д-р Зорница Петрова	179
Приложение 4. Нотни партитури	183
Четири песни за сопран и пиано (1957 г.)	183
Четири песни за сопран и пиано (1962 г.)	196
Пет поеми по Аполинер за сопран и камерен оркестър (1968 г.)	205
„За кого бият камбаните“ – Триптих за сопран и пиано (1982 г.)	220
Четири песни за сопран и пиано (1982 г.)	229
Триптих за сопран и пиано (1992 г.)	236

Увод

Вокалните жанрове в творчеството на Иван Спасов представляват мащабен жанров клон. Камерно-вокалните творби на композитора заемат немалко и значимо място в цялостното му творчество. Съществуват множество статии и доклади в сферата на българското музикознание, посветени на творчеството му. Настоящият труд представлява първи опит за по-мащабно научноизследователско проучване върху соловите художествени песни на композитора.

Актуалността на настоящия труд се определя от една страна от нестихващия изследователски интерес към композиторите от ХХ век и в частност на Иван Спасов. От друга страна българското музикознание не изчерпва темата за вокалните произведения на композитора в теоретико-аналитичен план. Необходимостта от представяне на камерния вокален жанр се обуславя също и от личния афинитет на композитора към него, чрез който може да се проникне във възгледите, разбиранията и светоусещането на твореца.

Мотивацията за избора на темата „Теоретико-аналитични аспекти на единството между поезия и музика в соловите художествени песни на Иван Спасов“ се основава на личните ми интереси към развитието на камерните вокални жанрове в българската музика. Фокусът върху соловото творчество на Спасов се дължи на два основни мотива. Първият е свързан с личността на Иван Спасов, чието изучаване дава широка перспектива за развитие на абстрактното мислене и проява на аналитични умения в научното писане. Вторият мотив е свързан с достиженията и белезите на творческия индивидуализъм, проявени в един от най-кратките по форма и изпълнителски състав вокални жанрове – художествената песен.

В интерес на целите на изследването са разгледани нововъведенията в музиката на ХХ в. към литературния обзор на дисертационния труд. Към него принадлежат и някои основни характеристики на композиционните методи и техники в световната, европейска и българска музика от миналия век.

Обзорът разглежда и някои общи характеристики на цялостното творчество на Иван Спасов.

Обект на анализ са соловите художествени песни за глас и акомпанимент в творчеството на Иван Спасов.

Предмет на изследването е спецификата в словесните, драматургични и технологични особености при изграждането на песенните партитури от Иван Спасов. Неразривното единство на поезията и музиката в жанра на вокалната лирика, проявени през личния светоглед на композитора.

Целите на труда са да се систематизира жанрът на соловата художествена песен в творчеството на Спасов. Да се съставят теоретични разработки, свързани с проблематиката и спецификите при изграждане на творбите. Да бъдат отпечатани някои от непубликуваните до момента солови песни, за да имат практическа приложимост и да се увеличи изпълнителският интерес към тях.

Задачите се определят от поставените цели:

– изследване мястото и значението на соловите вокални творби в творчеството на Иван Спасов;

– хронологично извеждане на соловия вокален жанр в творчеството на Спасов;

– опит за периодизация на творчеството;

– анализи на поетичния материал в песните;

– музикални анализи на соловите художествени песни на Иван Спасов.

Методите на изследване са дедуктивни и диагностични. Подходите към тях са в теоретико-познавателен, аналитичен аспект, основаващ се на синтеза между поезия и музика. Трудът няма за цел да въведе нови термини и понятия, съответно са използвани утвърдени такива. Изследването представя соловите песни, изхождайки от словесните инспиратори за тяхното

музикално изграждане. В този контекст са заимствани и термини, присъщи за литературата. Подходът при тълкуването им е обоснован от гледна точка на смисловото съдържание на текстовете. Разгледани са някои аспекти на взаимодействие между вокал и акомпаниращ инструмент (най-често пиано или камерен ансамбъл), както и подчинението им на поетичния материал.

Трудът не изчерпва всички възможни изследователски аспекти по отношение на избрания обект.

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 в. и творчеството на Иван Спасов като част от нея. Фактологично са представени някои важни явления и предпоставки от началото на XX в. 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 композитора с отделните поети, са аргументирани изборите, които прави Иван Спасов за своите вокални лирики. Предпоставките за отделяне на поетичния текст от вокалните лирики на композитора 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 композитора.

Приложенията към дисертационния труд включват:

1. Интервю с проф. Василка Спасова
2. Интервю с проф. Роксана Богдадова
3. Интервю с доц. д-р Зорница Петрова
4. Нотни партитури на непубликувани солови песни на композитора, любезно предоставени от личния архив на проф. Василка Спасова.

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 в. 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 авангард. 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.

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 еkleктичния 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“*¹. 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 композиторият си поставя. Тенденцията към наситени и изразителни форми представлява важен и продължителен процес в музикалната култура на XX в. 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

¹ Нейчева, С. Постмодерната музикална композиция. София: 2013, с. 160.

заличаване на националистичния белег в творчеството на композиторите, свързван основно с фолклора и неговата ладо-тонална природа. Тази „рамка“, поставена от обществото, довежда до неподчинението на композиторите, които чрез своята лична 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 в.

1.2. Българската музикална култура и композиторите от XX век

Годините между двете световни войни представляват кръстопът както за световната музикална култура, така и за 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 индивидуалното изкуството и най-ярък носител на белезите на националното.

Формира се национална школа от Второ поколение композитори, които без да рушат традициите на основоположниците, успяват да внесат нов модел на музикалното възприятие. 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“².

Условията на предварително поставени изисквания от метода на социалистическия реализъм към стила и функцията на изкуството ограничават творческата свобода на композиторите и провокират предпоставки за възникването на българския авангард. Като реакция срещу процесите на идеологизация и унификация 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.“³ 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“⁴. 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.

² Бояджиева-Луизова, М. Аспекти на модерната българска културна идентичност.//Българско музикознание, 2003, бр. 4, с. 220.

³ Хлебаров, И. Между двете столетия (сборник статии). София: 2002, с. 11.

⁴ Христов, А. В плен на безстилието.//Отечествен глас, 1967, №6987.

В България в началото на ХХ в. 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 идеологемии. Тя по-скоро е симптом на подготвена промяна. (...) Безусловно обаче тя представлява част от европейската еволюция на музикалния език.“*⁵ 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...“*⁶ Според Светлана Нейчева *„паралели с европейската музика“* могат да се търсят още от *„периода на експерименти с тоналността в Европа (1905–1935)“*⁷, което отново потвърждава *„подготвената почва“* за естествения ход на новостите.

⁵ Божикова, М. Българската музика (чрез стила на Васил Казанджиев) в разреза на „осовото време“ в музикалния ХХ век.//По стъпките на един нов музикален изказ. София: 2004, с. 29.

⁶ Япова, Н. Българският авангард – реално явление, метафорично понятие.//Академични пролетни четения 2014 Посветени на българския музикален авангард. София: 2014, с. 23.

⁷ Нейчева, С. Лазар Николов, авангардът и българската традиция.//Академични пролетни четения 2014 Посветени на българския музикален авангард. София: 2014, с. 37–38.

Българският авангард се посреща и протича в условия на осезаемо тенденциозно отрицание. 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“⁸ (1988 г.). Разбира се, всяка 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, те, за щастие, не се отклоняват от своя път на развитие. Чрез интуитивно проявения стремеж към свобода в изразяване на личните виждания, музиката на българските композитори постига своето развитие и представя българската култура като такава в Европа и в цял свят.

1.3. Композиторият Иван Спасов в аспекта на музикалната култура на ХХ в.

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

⁸ Хлеббаров, И. Най-новата българска музикална култура – митове и реалност 1944–1989. София: 1997, с. 59.

Иван Спасов за неговия живот и музика, които са в силна взаимовръзка, представляват база, която дава ясна представа за философията и творческите процеси, вълнували композитора.

Гласъкът, 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.*“⁹ Изграждането на професионализма, спонтанността на творческия акт, подбора на точния изказ и много други фактори, които младият Спасов развива и усъвършенства, са в резултат на основите, положени от учителя Панчо Владигеров, а във Варшава е неговият досег с конкретните измерения на композирането. 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 полската композиторска традиция от средата на миналия век се зараждат и тенденции по отношение на организацията на музикалния материал, свързани с т. нар. *соноризъм*¹⁰. 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*.

⁹ Славинска, Р. Хронология и характеристика на жанра „песен за народен хор“. Пловдив: Акт мюзик, 2009, с. 94

¹⁰ Терминът принадлежи на Й. Хомински. Вж. Путилова, С. Соноризм как художественно явление в польской музике второй половины XX века. Москва, 2011.

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. 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. Един от най-характерните формообразуващи принципи при композитора е техниката на алеаториката, която намира своето място за пръв път в българската музика през 1965 г. в „Епизоди за четири групи тембри“ от Иван Спасов. Съчетанието на алеаториката със сонорна техника е типичен белег за стила на композитора.

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, композиторият ясно заявява особения си афинитет към сопрановия глас. 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 са неотделими – съдържанието е оформено, а формата е съдържателна.

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.“¹¹ – Иван Спасов

¹¹ Спасов, И. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 40.

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

1.4.1. Вокално–инструментално творчество

Наблюдава се забележителен интерес към духовните жанрове в творчеството на Спасов (най-активно след 90-те години на XX в.), както и изследователски интерес към тях от страна на Анда Палиева, Нина Бинчарова, Юлиан Куюмджиев и др. Към кантатно-ораториалния жанр спадат едни от най-крупните по форма и съдържание творби на композитора в сферата на вокално-инструменталната музика – „Български пасион“, „Малка великденска музика за страданията, смъртта и възкресението на Исус“, „Miserere“ и др., разкриващи отношението на композитора към духовната тематика. Свободното интерпретиране на словесните източници, сред които и авторска поезия, поражда сходства в избирането на текстове както за соловите песни, така и за духовните произведения. Това предизвиква противоречиви мнения у музиколозите.

1.4.2. Акапелно духовно творчество

Към този жанров клон принадлежат творбите „Света Българска литургия“, „Молитва“ и др., получили сериозно изследователско внимание от страна на Георги Еленков. С олтарните си произведения и духовните песни творецът разкрива душата, вярата и смирението си в изкуство, придобило нови стойности.

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 на фолклорна основа нареждат Спасов сред композиторите, които имат значителен принос в развитието на жанра. Още от създаването си и първите си изпълнения предизвикват единомислие и висока оценка от критици и музиколози. Със своята уникалност и завладяващо звучене продължават до днес да се изпълняват и получават признателност в световен мащаб.

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 композиторият започва творческия си път. В същото време той се оказва един от най-малко изследваните 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 музиковеда полага важна основа за бъдещи проучвания и изследвания в областта на соловото вокално творчество на композитора.

Заклучение

Вследствие на направения обзор на вокалните и вокално-инструментални творби от 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. В по-големите 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.).

Изводи

- Вокалната музика, обединявайки различните си жанрови прояви, заема централно място в творчеството на Иван 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 му 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 от творчеството на Спасов.

- 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 разнопосочни аспекти на художественото изразяване. Българската музикална култура наследява както значителна по количество, така и наситена с новаторство

авторска музика. Твори не само с изразните средства на необятното музикално изкуство, а 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.

2.1. Основни житейски позиции и творчески възгледи

Преди всичко водеща категория в творческия и съответно житейския път на композитора представлява *свободата*. Творчески = житейски, тъй като самият композитор свързва „*житейското си битие*“¹² с творчеството, живеейки живот, отдаден на изкуството. Почти всяка емоция, изживяване, спомен са претворени в музика. Търсейки смисъла и тайната на живота, Спасов не спира да живее, а напротив – творческата му дейност със своите мащаби и дълбочина е показател за един пълноценен и осмислен житейски/творчески път. Ценностите (необходимостите) за твореца стават част от света на неговото изкуство. От другата страна на творческия процес можем да проследим основните теми, които вълнуват композитора. Водещото място заема темата за *самотата* както в творчеството, така и в живота на твореца. Самотата е едно вътрешно състояние, върху което композиторият съзнателно прави своя избор. Така вътрешният свят на личността се превръща в по-ярка действителност и разкрива истини, които външният свят не познава. Същевременно състоянията на субекта могат да се универсализират, като се пречупят през множество човешки животи и съдби предвид същността им на общочовешки духовни прозрения. 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

¹² Спасов, И. Животът ми – опит за реконструкция на една разпиляна мозайка. Пловдив: 1993, с. 197.

староегипетски погребални текстове през 1983 г. в памет на неговата майка, са считани за емблематични дори от самия композитор¹³. 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 единствената му дъщеря. Посочените произведения представляват ярки образци на идеите за самотата, смисъла на живота и за съдбата на човека.

Спасов несъмнено е сериозен, мислещ и развиващ се творец. По един пронизателен и впечатляващ начин самият композитор 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. 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, 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. 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. Качествата на

¹³ Вж Спасов, И. Животът ми – опит за реконструкция на една разпиляна мозайка. Пловдив: 1993, с. 66.

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.

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. 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.

2.1. Периодизация на творчеството

Етапите, през които композиторът преминава както в житейски, така и в творчески план, 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. 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 Ясенев, Димчо Дебелянов и др.) с голям успех. 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 научно до тогава през новите техники и средства, които в най-широк смисъл освобождават композиторското му мислене.

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. 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.

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“) дава начало на един качествено нов етап в творчеството на Спасов. 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. Това се открива и в творбите му на фолклорна основа, които нарастват значително по численост предимно в жанра на хоровата песен. През този период се появява жанрът на инструменталния концерт за пръв път в творчеството на Спасов. Подобно на разгърнатия човешкия глас в песните му, солирацията 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.

Последният период от творчеството на Спасов обхваща 80-те, 90-те години до смъртта на композитора – етап на предопределено страдание и смирение. 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). Темите,

които са вълнували композитора през целия му живот – като темата за самотата, съдбата, живота, смъртта и най-вече за 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.

Заклучение и изводи

- Творчеството на Спасов, подложено на периодизация, разкрива максимално единство, баланс, поетапност и подреденост във всеки аспект.

- При съотношението 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.¹⁴

- В съотношението между реалната и абстрактна действителност (видим и невидим свят) 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 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.

- Не на последно място е значението на стремежа към съвършен баланс между форма и съдържание в изкуството.

¹⁴ Вж Спасов, И. Небесносино утро, пладне и път след пладне. София: 1989, с. 65.

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*“¹⁵. 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...“*“¹⁶

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 за своите вокални творби. Синтезът между изкуството на поезията и авторската музика са сериозна предпоставка за размисли, съждения и анализи. 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.

¹⁵ Спасов, И. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 155.

¹⁶ 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.

Предпоставка за по-детайлния поглед към словесния източник на творчеството представлява 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. 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 композитора; 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.

Подходът към изборния от композитора поетичен текст често е селективен. В много от творбите си той използва само няколко стиха от дадена поетична творба. През първите години от творчеството си Спасов все още максимално се придържа към първообраза на изборния 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 следващите му вокални опуси от тези години текстовете на песните му са поверени на български поетически символисти като Димчо Дебелянов, Христо Ясенев, Николай Лилиев и др. Естетиката на символизма създава нова художествена реалност чрез изкуството. Символизмът е тясно свързан с т. нар. втора реалност – духовната. Идейната платформа на това направление в изкуството изглежда близка до Иван Спасов. Важни характеристики, които разкриват

общото между естетиката на символизма и художествените търсения на Спасов, са стремежът към постигане на красота, хармония и съвършенство; мелодичността на стиховете; 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 свят на човека. 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.

Заглавието от своя страна играе важна роля при създаване на художествена творба от композитория Иван Спасов. Още със самото заглавие авторът ни потапя в контекста на произведението. В някои случаи заглавието на музикалната творба е различно от това на избрания поетичен текст. Кръгът от теми в полезрението на младия Спасов засяга творческото интерпретиране на *тишината, скръбта и самотата. Нощта* е най-яркият символ на скръбта, самотата, тъгата и очакването в творбите на Спасов. Единните принципи на творческо пресъздаване на внимателно подобранияте 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. Често в соловите си вокални творби названието песен Спасов заменя с лирика, литания, елегия, миниатюра, поема, лакримоза, ноктюрно 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. 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 субект, най-често в първо лице, е максимално дискретен в своето себеизразяване.

Не е изненадваща и нарастващата склонност на Иван Спасов към сюрреалистични поетични творби през 70-те години („Пет поеми по Аполинер“, „Четири песни по Пол Елюар“ и др.). Полярните два свята на съня и действителността представляват аспект, на който композиторият отделя специално внимание в живота и творчеството си. Творбите на сюрреализма са рефлексии от определени форми на асоциация, силата на мечтите, спомените, сънищата и др. състояния на съзнанието, в които разумът не участва. Подсъзнанието, въображението и фантазиите имат превес над разума и възприеманата реалност. Сюрреалистичните творби, спонтанни и интуитивни по характер, естествено намират своето място в творческия свят на Иван Спасов. Сред големия брой български и чуждестранни поети в полезрението на композитория се откроява особената му привързаност към творчеството и личността на Емили Дикинсън. През последните години от творчеството си авторият използва единствено поезията на американската поетеса за своите камерни вокални лирики („23 строфи по Емили Дикинсън“, „Песни на една душа, отлитаща към Рая“, „Триптих за сопран и пиано“ и др.) В песните по текст на Емили Дикинсън тематиката също е свързана предимно с живота след смъртта, безсмъртието, самотата. Поетесата разкрива най-искрено и хармонично богатия свят на своите мисли, чувства, въображение и интуиция чрез естетиката на свободните стихове. Очевидно за нея също свободата не е нищо повече от необходимост за изява на творческата рефлексия. Предвид необятната интуиция на Дикинсън за рецепция и пресъздаване на невидимия свят, лаконизмът в творческия ѝ изказ е показателен освен за високо майсторство, така и за убедителност в нейната правота и откровеност. Налице са множество сходства в творческите разбириания 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.

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. Стремещът 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 неподатливи на обяснение с 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 Иван 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.
- Подчертана сложна и богата духовност на една чувствителна, страдаща, изпълнена с очаквания персона в лицето на лирически герой в избраните поетични извори, както и богатия вътрешен свят на личността на композитора Иван Спасов.
- По отношение на литературните инспиратори на вокалните си лирики Иван Спасов създава адекватни музикални 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 инвенции, Спасов защитава богата палитра от творчески подходи.
- Добрият вкус и усет към поезията стават предпоставка за появата на един нов художествен свят, който, като неотменима част от музикалната култура на XX в., продължава да вдъхновява и буди основателен интерес и днес, през XXI в.

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 ХХ в., които придават нов индивидуален облик на творбите.

Към настоящото изследване върху творчеството за сопран и акомпанимент на Иван Спасов в хронологичен ред принадлежат произведенията: „Минавам като всички минавачи“ за сопран и пиано; текст: Иван Радоев (1953); „Раждане на зората“ за сопран и пиано; текст: Христо Ясенев (1956); „Обичам тишината“ за сопран и пиано; текст: Христо Ясенев (1956); Четири песни за сопран и пиано; текст: Димчо Дебелянов (1957) – „Сложи ръка на моите устни“, „Утро“, „Отдих“, „Молитва“, „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) – „Czy dzień ten dzisiaj rzeczywisty“, „Padam pod ciężarem gwiazd“, „Choć wzrok mój cieni“, „Kilka słów o Księżycu“; Четири песни за сопран и пиано; текст: Николай Лилиев (1962) – „Самата нощ се е отразила“, „И в шеметна забрава гасна“, „Светло утро“, „Тихият пролетен дъжд“, „Пет миниатюри“ за сопран, бонгоси и пиано; текст: Станка Пенчева (1964); „Триптих“ за сопран и пиано; текст: Весна Парун (1964) – „Връщане от погребение“, „Срещи“, „Нощ“, „Песни на една жена“ за глас и камерен оркестър; текст: Лиана Даскалова (1964) – „Една роза“, „Вживяване“, „Бели карамфили“, „Пет поеми по Аполинер“ за сопран, флейта, китара, виола и тромбон (1968) – „L'amour est mort“, „En roeme“, „L'adieu“, „Et toi mon Coeur“, „Pont Mirabeau“; Четири песни за сопран и пиано; текст: Лангстън Хюз (1971) – „Ела да пеем в нощта“, „Ти“, „Литания“, „Град, в който забравих всичко“, „Литании“ за сопран, магнетофонна лента и пиано; текст: Иван Вълев (1973) – „Зелена вечер и очи зелени“, „Музика на неизвестното“, „Литания“, „Думи, дъжд и трева“, „Чудеса, пространство и време“, „Среднощни песни“ за сопран и пиано (1974) – „Напразно викане“; текст: Дамян Дамянов, „Насаме нощем“; текст: Дамян Дамянов, „Ден на

закъсняло щастие“; текст: Андрей Германов, „Нощ“; текст: Божидар Божилов; Три малки елегии за сопран, флейта, валдхорна, виола и контрабас; текст: Радой Ралин (1977) – „Цветя и чувства“, „Религия“, „Живяно или мнимо щастие“; Три лакримиози за соло сопран; текст: Емили Дикинсън (1978) – „Казват – лекувало времето“, „Ако векове те чакам“, „Разбирам, но какво от това“, „За кого бият камбаните“ за сопран и пиано; текст: Иван Здравков (1982) – „Както някога“, „В здрача“, „За кого бият камбаните“; Три поеми по Ан Дей за сопран, флейта, валдхорна, виолончело и контрабас (1982) – „Монотонност“, „Очаквала съм те“, „Между редовете“; Четири песни по Пол Елюар за сопран и пиано (1982) – „Добър ден, тъга“, „Дни и нощи“, „Очи и самота“, „О, ти, премахваща забравата“; „Песни на мъртвите“ („Canti dei Morti“) за сопран и симфоничен оркестър по староегипетски погребални текстове (1983); 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) – „Когато удари камбаната“, „Живот и вечност“, „Казват, лекувало времето“, „Ела и в моя дом се настани“, „Ела полека, Рай“; „Триптих“ за сопран и пиано; текст: Емили Дикинсън (1992) – „Преди към светлината да отида“, „Ако не съм вече жива“, „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 минавачи“ за сопран и пиано по текст на Иван Радоев. В този първи опус композиторият заявява особен афинитет към високия женски глас. Както беше споменато по-рано, всички опуси от жанра са написани за сопран.

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 от дисертационния труд 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 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. 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 поречитативен и лаконичен изказ. Докато в разглежданата творба вокалната партия все още запазва известна кантиленност.

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 партия все още е предимно акомпанираща 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 минавачи“, „Раждане 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. Композиторът 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). 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“ и др.), което по адекватен начин да отговаря както на художествения замисъл, така и на конкретния резултат.

4.2.2. Развитие 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.¹⁷ 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. Наблюдава се нарастващата роля на клавирната партия като водещ фактор в изграждането на цялостния художествен

¹⁷ Спасов, И. Изповед на един композитор. Пловдив: 2004, с. 155.

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 условията на 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.

След създадените през 1964 г. „Пет миниатюри“ по Станка Пенчева, 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. Четвъртата миниатюра внася за пръв път т. нар. *кълстер* в композиционния език на композитора. 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.

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. Алеаторната техника се основава на независимостта на вокалната и инструментална партия една от друга. При тези условия в песните за глас и пиано идентифицирането на клавирната 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, темброва, ритмическа и артикулационна 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 очертаня краен резултат. Четири песни за сопран и пиано по текст на Лангстън Хюз (1971 г.) представляват красноречив пример за мястото на алеаториката в жанра на соловата художествена песен от 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.

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. Това са характеристики, които се проявяват в цикъла „Литании“ за сопран, магнетофонна лента и пиано по текст на Иван Вълев (1973 г.). 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.

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. 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. При „Три малки елегии“ по текст на Радой Ралин (1977 г.) за сопран и камерен ансамбъл в състав: флейта, валдхорна, виола и контрабас, всеки отделен звуков пласт притежава свое „място“, независимо от времевото съвпадение, предвид алеаторната музикална конструкция. Взаимодействието между времева 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. Музикалният език в „Три лакрими“ по Емили Дикинсън (1978 г.) от своя страна 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, заложи в поезията на Емили Дикинсън на емоционално равнище. Тези опуси, следвайки пътя на развитие на изследвания жанр при Спасов, 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

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 („За кого бият камбаните“, „Песни

на мъртвите“, „Песни на една душа, отлитаща към Рая“ и др.). Повечето от тях са написани по повод смъртта на негови близки. Интересът към тези по-мощни творби в настоящия труд се насочва към ролята на сопрановия глас при пресъздаване на съкровени художествени образи, в резултат на вглъбяването на автора в себе си и в преходността на битието. „Когато удари камбаната“ от „Песни на една душа, отлитаща към Рая“ се характеризира с хорален тип инструментална фактура, групирана по тембри. Хоралите внушават състояние на молитвена вглъбеност, 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 композиторият 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. Наблюдава се стремително нарастване на лаконизма в композиционния изказ на композитория, 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 композиторият е изключително акуратен по отношение избора на тембри, които също се редуцират до крайност в условията на свободно протичаща музикална драматургия. В творбите за глас и пиано 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 многословност.

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 продукувани от прозодията на широка гама поетични творби от най-висша проба, някои от които – в оригинал. На емоционално равнище музикалният образ има за цел единствено да изведе онова, което композиторият 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

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. 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, творчеството му се характеризира с богата съдържателност и многозначност. Композиторият използва различни подходи и техни вариации при изграждане на музикалната конструкция. 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 основават 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.

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 композиторият е казал: „*Иван Спасов през 1989 г. е същият както през 1974 г. или почти същият както през 1965 или 1956...*“¹⁸ 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 сопрановия тембър. Женският

¹⁸ Спасов, И. Небесносиньо утро, пладнe и път след пладнe. София: 1989, с. 105.

глас придобива ролята на носител на смисъла и съдържанието в творбите. Богатството на творческите идеи при Спасов представлява художествен израз на преживяното.

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 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, вгълбен характер с философски поглед към трансцендентални въпроси. Кръгът от теми претворява душевното състояние на отделната личност през художествения свят на героя. Своевременно тембровата характеристика придобива първостепенно значение при подчертаване на лиричния характер на камерните вокални творби.

Ролята и значението на тембъра

Множеството композиционни техники на ХХ в., намерили място в песните на Иван Спасов, следват единен принцип на творчески решения. От направените анализи става ясно, че 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 гласък 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 авторска 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 третираат 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 въздействие. 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 на художествените идеи от композитора. По-скоро 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, композиторият 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 в. – атоналният строеж, додекафонията, принципите на сериализма, алеаториката и сонориката. Краткостта по отношение съдържанието на музикални и словесни изразни 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.

Стилът 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;

- Авторът 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 в. 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 113 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.

Приноси на Дисертационния труд

1. Първо цялостно и систематизирано представяне на художествените песни на Иван Спасов за сопран и акомпанимент.
2. Отпечатване на нотни ръкописи на непубликувани до момента творби от разглеждания жанр, предоставени любезно от архива, съхранен от проф. Василка Спасова.
3. В резултат на хронологично представяне на жанровия клон и направените словесни и формални анализи се систематизира за пръв път репертоарът за соло сопран в творчеството на композитора.
4. Словесните източници са разгледани в отделна глава от Дисертационния труд, с което се акцентира върху тяхната високохудожествена роля и значение в творбите и личния афинитет на композитора към поетичното изкуство.
5. Голяма част от песните са анализирани и представени за пръв път в музикалната литература, като се подчертава значимото им място в творчеството на Спасов, с цел да се продължи както изследователският, така и изпълнителският интерес към тях.
6. Изследването има практическа приложимост като впоследствие ще бъде отпечатан сборник с неиздадените нотни партитури, приложени в печатен вариант към Дисертационния труд.
7. Приложени са интервюта, които съдържат полезни съвети при интерпретирането на художественото творчество на

Иван Спасов от богатия опит на диригент [проф. Василка Спасова], пианист [проф. Роксана Богданова] и вокален изпълнител [доц. д-р Зорница Петрова].

Научни публикации по темата на дисертационния труд

1. Хансе, А. Характерни композиционни и стилови особености в някои от произведенията на Иван Спасов от периода 1965 – 1970 г. В: Пролетни научни четения 2018 – АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив: 2018, с. 107 – 112.
2. Хансе, А. Соловото вокално творчество на Иван Спасов в периода 1953 – 1963 г. В: Пролетни научни четения 2018 – АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив: 2019, с. 19 – 27.
3. Хансе, А. Индивидуалният подход на композитора Иван Спасов към словесния текст в соловите му песни. В: Сборник с доклади от II Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“, Пловдив: 2019, с. 140 – 147.