



**ПЕДАГОГИЧЕСКИ
ФУНДАЦИЯ**

ИЗКУСТВОЗНАНИЕ

ПОЛИФОНИЧНИ ПОХВАТИ И ТЕХНИКИ В КЪСНОТО КЛАВИРНО ТВОРЧЕСТВО НА ЛЮБОМИР ПИПКОВ

Бинка Караиванова

Клавираната музика за много от композиторите е творческа лаборатория, в която се раждат и кристализират музикални идеи. Това до голяма степен е естествено предпоставено. Значителна част от композиторите са блестящи пианисти, т.е. най-импулсивно, най-спонтанно “изливат” своите идеи на и чрез пианото. Самият музикален инструмент благоприятства творческия акт – пианото е хармоничен инструмент с достатъчно големи възможности: регистри, динамически, темброви и пр. Не на последно място клавираната музика със своите камерни мащаби предпоставя както процесите на раждане и узряване на творчески идеи, така и реализирането на вече утвърдени такива. Конкретна реализация в сферата на клавираната музика всеки композитор търси индивидуално според своите потребности.

Какво е клавираната музика за Пипков можем да съдим като проследим интереса и вниманието на композитора към инструмента в различните етапи от неговия житейски и творчески път. Хронологията в създаването на клавирните творби, както и мястото и значението на този жанр в цялостното творчество на композитора са изчерпателно проследени от И. Хлебаров – големият изследовател на Пипковото творчество (Хлебаров, И., 1996, 2000, 2001). Изследвайки тази жанрова сфера в творческия живот на Пипков, Хлебаров бележи своеобразието на изминатия от твореца път, на неговата творческа еволюция, като поставя ограничителните жалони чрез лаконичната

фраза: “от началото – към равносметката” (Хлеббаров, И., 2000, с. 18). Пианото е инструментът, чрез който Пипков навлиза в музикалния свят. То е и първият стимул за творческа работа, за този инструмент той пише и първите си творби. Интересът на Пипков към клавирната музика преминава през различни фази, които по един или друг начин са обвързани с формирането му като творец, обособяването на самостоятелни творчески идеи и с чисто житейски основания (Хлеббаров, И., 2000, с. 17–40).

Специален интерес за нас предизвиква късното клавирно творчество на Пипков – от края на 60-те години до кончината му. То обхваща четири цикъла: “Метроритмични картини и студии” ор. 69, “Пролетни приумици” ор. 78, “От 1 до 15 деветнадесет метроритмични пиеси за пиано” ор. 81 и незавършения – “Детски радости” ор. 82. В тях се “синтезира целият му опит като композитор и педагог” (Хлеббаров, И., 2000, с. 40). Самият композитор афишира и поставя приоритетно тяхната **дидактическа насоченост**. Започвайки формирането си като творец чрез студийна “работа по модел” (вж. Хлеббаров, И., 1996, с. 61) в края на творческия си път Пипков сам създава модел за развиване на метроритмичното чувство на пианистите на основата на усвояване на постепенно усложняваща се метрика. Така, именно в клавирната музика, се утвърждава **дидактичната функция на твореца**.

Големите творци чрез своите реализирани идеи изпращат много послания към поколенията напред, независимо дали тези послания са вербално изразени. Но когато това е на лице се улеснява задачата на изследователите на тяхното творчество да мотивират своите обобщения. Като отправна точка за нашите обобщения ще ползваме предговора към клавирния цикъл “Пролетни приумици” (Пипков, Л., 1983).

Посланията, които Пипков ни завещава в него, могат да се обобщят в две насоки: дидактически основания и естетически възгледи. Тяхната взаимообусловеност разкрива същината на тези послания.

Идеята за мисията на твореца е многократно третирана в общирното като обем публицистично наследство на Пипков. Тя присъства и в разглеждания Предговор в своите **дидактически аспекти**. Сам авторът посочва мотивите за създаването на клавирните цикли като плод на “дългогодишни наблюдения върху оформени пианисти и млади изпълнители”, от които “един значителен процент не притежават стабилна ритмична устойчивост”. Това е акт на творческа равносметка, в която Пипков паралелно отчита и нарасналия интерес в произведенията от

началото на XX век към ритъма като “активен елемент на музикалното мислене”. В отговор на тази заявка на времето той създава четирите клавирни цикъла, които сам определя като “игра на метроритми”¹. Това определение, съдържащо в себе си присъщите на Пипков лаконичност и сгъстена информативност, е изключително показателно за нагласата на композитора към тази сфера от музикалната реалност. В игровия подход се залага на непосредствеността и интуицията в овладяването на материята. В този смисъл, **игровият подход като проявление на дидактичното**, разкрива творческо отношение към поставената задача.

Пипков пише този Предговор, когато вече е започнал работа върху третия от “метроритмичните” цикли – “От 1 до 15” – време, в което вече е узрял и рационално осмислен основния замисъл, обединяващ и четирите цикъла. В този смисъл идеите, формулирани в Предговора са общи и валидни за цялото късно клавирно творчество на композитора.

Основен фактор в структурирането на цикъла е следването на закономерностите на аритметичната прогресия в размерите на пиесите. В подкрепа на своята идея, към предговора на “Пролетни приумици” Пипков съставя таблица на основните метроритмични структури, която образно определя като “Менделеева таблица на метроритмите”. По аналогия с таблицата на химичните елементи композиторът си поставя за цел чрез нея “да покаже развитието на метроритмиката в нейната последователност и взаимна връзка, да открие въпроса за нейното непрестанно попълване и обогатяване”. В това прозира стремеж да облекче своите дидактически намерения в стройна, логична система, която функционира с пълния си капацитет именно като система, а не като съвкупност от пиеси, изчерпващи определено метроритмично разнообразие.

Пипков представя своите дидактически възгледи през призмата на дълбинно проектираната в съзнанието му музикална материя, изразена в пределно обобщените понятия фолклор и съвременност. Няма да бъде преувеличено, ако кажем, че тези две субстанциални понятия присъстват в определена корелационна зависимост неизменно в неговите изказвания. Естетиката на Пипковото музикално мислене, прекосяващо огромни времеви музикални пластове, прозира с мощните си очертания дори в този кратък и непретенциозен Предговор. Той отчита “непрестанното появяване на нови метроритмични структури от фолклорен произход” в произведенията на Дебюси, Равел, Стравински, Барток, Прокофиев като “една от тенденциите в развитието на съвременната музика”. Убеден е, че всички метроритмични структури “всъщност идват от

музикалният фолклор на народите”. Осъзнава дълбоко архаичния произход на българския музикален фолклор и същевременно разчупва рамките на неговото функциониране в сферата на тясно националното. Поставя родния фолклор в семейството на останалите европейски култури, като отчита приноса му за общоевропейската музика (вж. Пипков, Л., 1983, Предговор).

Конкретиката на ясно формулирана дидактическа цел, съпроводена от стройна и непоколебима в своята логика системност, е условие за успех в следваната посока. Същевременно, формулираните от автора дидактически задачи: да се “доразвият ритмичните рефлексии” и да се подпомогне “утвърждаването и обособяването на чувството за ритъм, като непрестанно обогатяваща се художествена възможност” не може да бъдат отделени от цялата звукова визия за музиката. Следвайки аритметичната прогресия в размерите на метрума клавирните пиеси реално функционират като “модели” на съчетаването на архаика и съвременност в музикалното звукотворчество (чрез оживяването на фолклорни архетипи в съвременна звукова среда), на индивидуалния авторски избор и съчетаване на полифонични похвати, на различните тонови родове и техните ладови проекции, различни типове логическа организация, различни форми на свързване на вертикалните единици, на силно полифонизирана клавирна фактура и пр. **Целта на нашата разработка е разкриване на архаичните корени на музиката на Пипков и претворяването им в съвременна звукова среда чрез използваните полифонични похвати и техники.**

Клавираната музика на Пипков, като част от цялостното му музикално творчество, се отличава с необятно многообразие на художествената палитра. Неговото музикално съзнание следва свой път на развитие, показващ удивителна реактивност както към отминалите епохи, така и към съвременната художествена реалност. Различните извори, които захранват музикалното му съзнание и от които черпи творчески импулси имат своите обозрими проекции в разнообразния по типология музикален материал в неговото творчество. Но не тяхното многообразие и историческа дистанцираност правят музиката на Пипков уникална и самобитна, а способността на композитора да ги интегрира чрез и в своето единно, органично музикално съзнание. В това отношение творчеството на Пипков не е изолирано явление, то е емблематично за времето, в което е създадено. Както великолепно се изразява М. Булева в изследването си “Хармонията на Любомир Пипков” в българската музикална култура през XX век “фолклорни архетипи и европейски културни кодове се сплавяват в нажежената атмосфера на духовния взрив, реализиран от големите личности на националната ни култура” (Булева, М., 2004, с. 3).

Отношението на Пипков към българския музикален фолклор е рожба на осъзнаването на фолклорните явления като естествена предпоставка за развитие на професионалната музикална култура. То е не само творчески преживяно, но и естетически формулирано. Това се потвърждава по неоспорим начин както от неговата музика, така и от значимото по обем публицистично наследство, което той ни завещава. Темата за българската народна музика неизменно присъства в изразените от него по различен повод мисли. Много са изказванията в тази насока, от които можем да се отгласнем, но в конкретния случай ще вземем като повод коментирания по-горе Предговор към клавирния цикъл “Пролетни приумици”, където Пипков казва: “И симетричните и асиметричните метроритмични структури в същност идват от музикалния фолклор на народите” (Пипков, Л., 1983). Ако излезем от конкретния повод, по който е писан Предговора и се обосновем със синкретичното единство на елементите на музикалния език можем да перифразираме думите му в общия смисъл, че в основата на професионалната музика стои музикалният фолклор на народите. Всъщност, такова е становището и на съвременната музикална историография. В своя труд “Български народен двуглас” С. Абрашева излага тезата за произхода на професионалното средновековно многогласие от народната практика: “Сега се възприема становището, че многогласната техника е проникнала в средновековната професионална практика под влияние на народното многогласие, а в последствие, вече на професионална основа, се осъществява по-нататъшното развитие, достигащо до съвременните сложни принципи на вертикална организация (Абрашева, Св., 1974, с. 8).

Макар, че Пипков пише въпросния Предговор в края на творческия си път, естетическите възгледи, изложени в него, кристализират в музикалното му съзнание и са изповядвани от твореца още по времето на утвърждаването му като композитор. Това прави още по-осезаеми изпреварващото развитие и приносът на творческото съзнание, което по интуитивен път решава редица проблеми, формулирани и узаконени от музикалната теория впоследствие.

Последователен в своите търсения Пипков и в клавирната си музика следва поетия път на фолклорното претворяване. Той създава своя мелодичен тематизъм, изхождайки от спецификата на фолклорната мелодика. Афинитетът му към дълбоко архаичните пластове на българската народна песен предопределя търсенето на адекватни средства за музикално изразяване. В процеса на търсене на съответствие между мелодичния фолклорен

тематизъм (цитиран или съчинен по фолклорен образец) и неговата многогласна реализация в духа на актуалните идеи на съвременното Пипков възражда принципи на архаични полифонични похвати и форми, свързани с типичните ефекти на контрастната полифония. Това обяснява представителното присъствие в клавирната му музика на **бурдонната техника, остинатото, паралелизмът и кантус-фирмусната техника**. Сред тях трябва да отбележим специалното отношение на Пипков към бурдонната техника и остинатото, които използва като стилизация на народното многогласие.

При стилизация на отдалечени от съвременността явления проблемът за взаимодействието на средствата, възникнали в различни епохи в една художествено оправдана форма е основен. Въпросът за стилизацията на полифоничните похвати, заимствани от фолклора, е разработен от Н. Кръстева в “Музикално-теоретични изследвания” том I. Тя разглежда като условие за художествената ценност на творбата постигането на единство между тематизма и усвоените отвън форми и средства. Като нов етап в процеса на стилизация за българската професионална музика тя определя “проникването на процеса на стилизация по-дълбоко от повърхностния мелодико-интонационен пласт, стремеж към архаизация, а не към осъвременяване, реагирането на всички важни закономерности и взаимни съответствия в модела, в който са програмирани всички особености на многогласната фактура и перипетиите на формата” (Кръстева, Н. Т. I, 2002, с. 40).

Дълбочината на проникване в същината на фолклора е предмет на нашите търсения в клавирната музика на Пипков.

В изследваните пиеси полифоничните похвати, заимствани от фолклора, присъстват по начин, отразяващ спецификата, динамиката и концентрацията на тяхната изява и функциониране в българската народна музика. Това изпъква по неоспорим начин при анализирането им, при което се пораждаат преки аналогии с многогласните явления в народната музика. Отново ще се позовем на вече цитираното изследване на С. Абрашева: “Най-важното обстоятелство, което слага дълбок отпечатък върху цялата българска двугласна система е *ранният произход на двугласа спрямо общото ниво на музикалния език* (к.м. Б. К.). Това основно обстоятелство се оказва определящо както за обособяването на външния облик на двугласа, така и за пътищата на неговото по-нататъшно развитие” (Абрашева, С., 1974, с. 62). В тези думи е заключена квинтесенцията на изследването, свързана с тезата, че явленията в българската диафония “се пречупват през призмата на бурдонното мислене и носят неговия печат” (пак там, с. 17). Авторката разглежда бурдон-

ността в българската диафония като “творчески принцип”, определящ спецификата на нейните проявления и господството ѝ над другите двугласни форми. Тя подчертава, че бурдонната форма е “единствения тип двугласно съотношение, който е цялостно застъпен и последователно проведен като начин на организация и съотношение на гласовете в двугласния комплекс. В народната практика не се срещат такива двугласни образци, които да са изградени изцяло в друг тип двугласна форма освен бурдон”. Присъствието на други форми – хетерофония и паралелизъм – “засяга само отделни откъси на песента” и се “проявяват само във връзка и подчинение на бурдона” (пак там, с. 17).

С цялата си същност на творец Пипков се отнася към фолклора като извънвременен носител на националното. Затова не предизвиква изненада фактът, че сред ползваните полифонични похвати най-голям дял в клавираната му музика се пада на най-същностната за българската диафония форма – бурдонната. **В “метроритмичните” цикли бурдонната техника е най-широко и пространно застъпеният полифоничен похват и като музикално време и като разнообразие.** Аналогично на неговото функциониране в българската диафония, този похват заляга в основата на изграждането на цели дялове от структурата на пиесите и дори на цели пиеси.

Прави впечатление, че присъствието на бурдона в пиесите на Пипков в неговия класически вид – като лежащ оргелпункт – е най-слабо представено. По този начин Пипков го използва най-вече в самия край на пиесите (в заключителните тактове), като например: във вид на еднугласен оргелпункт, както е в “Кукувица” ор. 69 № 4 (тт 72–77) и “Жалба” ор. 81 № 3 (тт 54–60); като двоен квинтов оргелпункт, както е в “Светло и тъмно” ор. 78 № 12 (тт 70–72) и в “Пролетни свирки” ор. 81 № 5 (тт 63–66); във вид на троен оргелпункт, както е в “Малка балада” ор. 81 № 11 (тт 46–47).

В клавираните пиеси Пипков показва явно предпочитание към различни разновидности на бурдонната техника, което оформя специфичния облик на пиесите и става белег на стила му. Типична за него е употребата на **скрит оргелпункт** (под формата на скрит двуглас, чиито долен глас възпроизвежда един и същи тон). Като такъв композиторият обичайно го използва в началото на пиесите. По този начин е оформено противосложението на темата в пиесите “Жалба” ор. 81 № 3 (тт 1–5) и “Размисъл” ор. 81 № 13 (тт 1–6), такова е и изложението на съпровода

на темата в пиесата “По коловоза” ор. 81 № 1 (тт 1–8) (*Пример 1*). В тази си разновидност бурдонът се вписва в скрития двуглас като типичен похват на присъщата на Пипков фактурна “пестеливост”. Така с минимум средства композиторът полифонизира тъканта и постига ефект на “олекотена” клавирна фактура.

Същият похват Пипков използва, макар и по-рядко, и в развиващия и заключителен дял на пиесите, но в по-малки структури (фраза, мотив), когато търси промяна, вариантност на съпровождащите гласове в сферата на фактурата. В тези случаи обикновено в скрит двуглас са вплетени оргелпункт и ярка контрапунктична мелодия. Такова е напр. приложението на похвата в пиесата “Празник в селото” ор. 81 № 17 (тт 25–28, 33–36).

Като усложнение на бурдонната техника в музиката на Пипков наблюдаваме превърналия се в характерен белег на стила му организиран в метроритмични модуси оргелпункт, който за улеснение ще наричаме **ритмизиран оргелпункт**. Звуковият ефект от ритмизирането на бурдонният глас (или пласт) е не само психологически, но и физиологичен. Освен чисто психологическото внушение, което този похват носи (свързано с първичността на ритъма в музиката), посредством остинатното възпроизвеждане на дадена метроритмична фигура в бурдонирания глас се преодолява и естественото заглъхване на тоновете на пианото. Ритмизираният бурдон в пиесите на Пипков почти винаги е многогласен – дву-, три-, четири- и дори петгласен и най-често в състава му е включена голяма секунда, като стилизация на национално-специфична звучност. Обичайно Пипков поставя I, IV или VII степен в основата на многогласния оргелпункт като ладовоспецифични за българската народна песен степени. В пиесата “Размисъл” ор. 81 № 13 са използвани терцов (тт 12–17) и секундов (тт 18–21) оргелпункт върху I степен, с което се създава тоническа основа на иначе доста свободното движение на тематичния глас (*Пример 1*). В “Пролетни свирки” ор. 81 № 5 темата при заключителното си провеждане се съчетава със секундов оргелпункт върху IV степен (тт 50–57) (*Пример 2б*). В “Мечкар с мечка” ор. 81 № 12 тригласният оргелпункт (тт 5–14) вертикализира типичния за народните песни ход VII–I степен, който присъства в инициумната фаза на темата. Тригласен оргелпункт (VII–I–VIII степени) в хоморитмично движение с темата звучи и в “Ръченица” ор. 78 № 6 (тт 27–32). В “Шарена гайда, писана” ор. 81 № 9 тригласният оргелпункт върху V степен вертикализира

опорните тонове в мелодията (тт 45–48), след което (от такт 49), едновременно с ладовата транспозиция на темата кварта по-високо, оргелпунктът преминава в четиригласен квартов акорд, състоящ се от две вписани една в друга кварта (сол-до, ла-ре). Във финалните тактове на пиесата “Празник в селото” ор. 81 № 17 Пипков съчетава лежащ оргелпункт с четиригласен ритмизиран оргелпункт (със VII степен в най-ниския глас). Пипков обича да си играе с ладовете, като често темата или част от нея е съпроводена от различно позициониран оргелпункт (напр. “Пролетни свирки” ор. 81 № 5, тт 11–18 и 50–57).

Дидактичните цели на композитора изпъкват в най-оголен вид в клавирият цикъл, предназначен за най-малките пианисти “Детски радости”. Особеното отношение на Пипков към бурдонната техника се изразява в изключително широкото приложение на този похват. Четири от пиесите са изградени почти изцяло върху оргелпункт: № 3, 8, 9 и 11, а в редица други пиеси този похват заема представително място сред използваните полифонични похвати. Както в другите три клавирни цикъла и тук най-слабо е представен лежащият оргелпункт (в пиеса № 5, тт 16–23, 48–57). Широко приложение намира употребата на бурдонна техника под формата на скрит двуглас. В едни случаи в скрит двуглас се съчетават оргелпункт и уплътняване на водещия мелодически глас, най-вече в сексти или терци, както е в № 2 (тт 1–7) и в № 4 (тт 9–15) (*Пример 3*); в други – оргелпункт и контрапунктична мелодия, както е в пиеса № 3 (тт 1–11); а в трети се съчетават двата подхода (в пиеса № 8).

Афинитетът на Пипков към ритмизирания оргелпункт също е ясно проявен. Едногласен ритмизиран оргелпункт е използван в пиеса № 8 (тт 41–48), в пиеса № 9 (тт 41–48), в пиеса № 11 (тт 1–10). В последната пиеса бурдониращият глас преминава неколкостранно от басовия в теноровия глас и обратно. Двугласен ритмизиран оргелпункт в квинта е използван в пиеса № 9 (тт 5–40), а макар и за кратко, в същата пиеса звучи и двоен секундов оргелпункт (тт 63–72).

Разгледаните по-горе примери ни дават основание да оценим богатото разнообразие в реализациите на бурдонността и широкото разгръщане на бурдонните съотношения в музиката на Пипков като проекция на принципите на формообразуване в българската диафония.

Наред с бурдона, другият, също много широко застъпен полифоничен похват в клавириятно творчество на Пипков е **остинатото**. Най-общо неговата употреба може да се определи в две насоки: остинато от

бурдонен тип и остинато от небурдонен тип. В музиката на Пипков определено преимущество има остинатото от бурдонен тип. В тази си разновидност то може да се разглежда като следваща (след ритмизирания оргелпункт) по-висока степен в усложнението на бурдонната техника. Употребата му по този начин е още едно от многобройните доказателства за дълбокото проникване на Пипков в същността на българската диафония, изразяваща се в “органическо родство и приемственост между формите, от една страна, и тяхната всеобща подчиненост на бурдонните принципи, от друга” (Абрашева, С., 1974, с. 20).

Типична изява на този тип техника са остинатните фигури, съдържащи в себе си бурдониращ глас. В “Пролетни свирки” ор. 81 № 5 две паралелни сексти, отстоящи на g^2 “ограждат” лежащ Т оргелпункт (тт 28–36) (*Пример 2а*). В “Жалба” ор. 81 № 3 върху лежащ оргелпункт (първо на VI, а после на I степен) се редуват в симетрична последователност $ч5$ и $м3$ (тт 18–20). В “Ръченица” ор. 81 № 7 остинатната фигура е изградена на основата на стереотипно редуване на бурдонираща квинта и бурдонираща секунда върху октавовата транспозиция на IV степен (тт 1–5).

Разнообразни идеи Пипков реализира, когато остинатна фигура прелива в бурдон или обратно – бурдон прелива в остинато. Напр. в “Размисъл” ор. 81 № 13 редуването на паралелни терци върху I и II степени естествено преминава в терцов ритмизиран оргелпункт върху I степен (тт 10–12) (*Пример 1*). В “Празник в селото” ор. 81 № 17 композиторът редува скрит двуглас от бурдонен тип (с оргелпункт върху I степен, тт 25–28) с остинатна фигура, съдържаща характерното за фолклорната музика опяване на I степен (тт 29–32).

Макар и много по-рядко Пипков използва остинатни похвати, които не са свързани с бурдонната техника. Напр. в пиесите “Пролетни свирки” ор. 81 № 5 (тт 58–63) и “Шарена гайда, писана” ор. 81 № 9 (тт 37–44) под формата на остинато звучи в акомпаниращия пласт характерно за западноевропейската музика хармонично последование, известно под наименованието “валдхорнов ред”. Семантичната натовареност на тази фигура, “инкрустирана” в пиеси, чиито заглавия оживяват образи на духови народни инструменти, е повод да се коментира съчетаването на фолклорната и западноевропейската музикални системи, т.е. на националното и универсалното в музиката.

Друг тип семантична натовареност носи остинатната фигура, която “пронизва” пиесата “Жерави отлитат” ор. 69 № 7 (тт 13–15, 20–26, 41–43)

(Пример 4). Това е един от случаите, в които Пипков пресъздава в музика звуци от природата (по този въпрос вж. Хлеббаров, И., 2001). Композиторът задвижва в съзнанието асоциации, възбудени от наименованието на пиесата, посредством звукоподражание, основано на остродисонантно контрапунктично съпоставяне на двата фактурни пласта, изграждащи остинатната фигура.

На базата на анализирания примери можем да обобщим, че употребата на остинатна техника при Пипков е свързана главно с идеята за фолклорна стилизация. Изключенията са породени от търсенето на специални семантични внушения.

В идеята за фолклорна стилизация Пипков достига до там, че изгражда цели пиеси на основата на бурдолираша и остинатна техника. Такива пиеси са “Ръченица” ор. 81 № 7 и “Малка балада” ор. 81 № 11. Първата от тях е кратка и се излива сякаш на един дъх, за което спомага и абсолютното ѝ темпо. В триделната куплетна форма от типа аа,а естествено се редуват остинатен акомпанимент с ритмизиран бурдон. Оригинално решение в тази насока е потърсил композиторът в пиесата “Малка балада”. Сравнително широко разгърната (изградена в сложна двуделна форма), пиесата е построена върху една тема, която почти през цялото време звучи на фона на пределно лаконична остинатна фигура, състояща се от непълнен секундакорд и неговото разрешение в секстакорд. Отсъствието на тематичен и фактурен контраст в пиесата се компенсира от контраст в метроритмично и темпово отношение. В двата дяла на пиесата са съпоставени *Moderato cantabile* и *Vivo*, като дял А е в размер 9/16, а дял В в 5/16 и 9/16. С тази пиеса Пипков демонстрира колко неизчерпаемо разнообразен може да бъде на фона на стабилното, инвариантното. Различното темпо и различната метроритмична организация отключват различни аспекти на звуковото възприятие. При бавно темпо се озвучават различните тактови времена, хронос-протоса, а при бързо – основната метрична схема. При промяна на метрума се сменят местата на метричните акценти, с което се осмисля по различен начин акордовата връзка (като DT или TD).

В процеса на търсене на съответствие между мелодичния фолклорен тематизъм и неговата съвременна многогласна реализация Пипков се обръща към типични за западно-европейската музикална практика полифонични похвати и техники. Конкретният им избор носи печата на специфичния почерк на автора. Както отбелязва Н. Кръстева: “На първо място прави впечатление принципният отказ от романтичните модификации на традиционните полифонични форми и обръщане поглед към по-архаичните похвати, които

запазват формообразуващата функция на експонирания мелодичен тематизъм (к.м. Б. К.). Подобно полифонично третиране може да бъде обобщено под понятието **кантус-фирмусна техника...** (Кръстева, Н., Т I, 2002, с. 124). По повод на възраждането на тази техника авторката пояснява, че през 30-те години на миналия век в българската хорова музика (преди всичко в хоровата музика на Пипков) бива “спонтанно” открита музикална форма с типично ренесансова драматургия, която се “основава на особено третиране на фолклорния цитат или съчинен по фолклорен образец мелодичен тематизъм (цит. съч., с. 101). В наличието на тази техника у Пипков Н. Кръстева вижда свидетелство за живите традиции на “арс нова”, но и за “острото усещане за актуалността на архаичната форма, в която може да бъде изграден фолклорният кантус-фирмус...” (цит. съч., с. 130).

Още по-тесни връзки между кантус-фирмусната техника и принципите на работа с фолклорни мелодии извежда И. Хлебаров при изследване на хоровата музика на Пипков. Според него чрез актуализиране на техниката на кантус-фирмус (в хоровите песни ор. 23) Пипков утвърждава жанра хорова обработка на народна песен (Хлебаров, И., 2000, с. 132). Хлебаров подчертава изоморфността в структурата на двете явления: “Това вече не е само външна аналогия, но и съдържателна, вътрешна близост в структурата им” (цит. съч., с. 126).

В разглежданите клавирни цикли пиесите, изградени с техниката на кантус-фирмус свидетелстват за вече отработен, устойчив в основните си белези модел на работа с тази техника:

1. В основната си същност това са обобщени жанрови картини свързани с фолклора. Пиеси с нефолклорен тематизъм са по-скоро изключение (вж. “Тъга за дома” ор. 69 № 2).

2. Пиесите са изградени предимно на принципа на сопрано остинато, като е демонстрирано разнообразие в броя на провежданията на кантус-фирмуса (съответно от три до осем).

3. В пиесите с по-голям брой провеждания в рамките на кантус-фирмусната форма се оформя на втори план триделна структура².

4. Структурата на темите при тяхното експониране е обикновено усложнена: посредством секвентно уширение (“Лазарки” ор. 69 № 6) (*Пример 5*, тт 7–8), вариантено повторение на метрични тактове (“Размисъл” ор. 81 № 13), вмъкнати моменти (“Пролетни свирки” ор. 81 № 5). Това е характерен за Пипков похват, на който той остава верен дори в кантус-фирмусната форма.

5. Моментите на значими изменения в кантус-фирмуса се съчетават с устойчиви противосложения: остинатно-бурдонни фигури, обикновено подготвени в преходните структури (“Лазарки” ор. 69 № 6 (тт 19–26), “Размисъл” ор. 81 № 13 (*Пример 1*, тт 12–13), “Пролетни свирки” ор. 81 № 5) (*Пример 2а*, тт 28–32) или вече прозвучали противосложения (“Жалба” ор. 81 № 3).

6. Ладова устойчивост, предпочитание към дорийски и еолийски лад. Рядко вмъква хроматизирани моменти (“Жалба” ор. 81 № 3).

Кантус-фирмусната техника в клавирната музика на Пипков е представена в няколко разновидности.

Пиесата “Старобългарски хорал” ор. 78 № 2 е от типа “линеен канон” (по Файнингер, вж. Кръстева, Н., Т II, 2002, с. 68–69). Темата се провежда трикратно като сопрано остинато. Представлява дорийски тетраход от ла с подосновен тон (*Пример ба*). Изградена е като осемтактов период със симетрична структура, състоящ се от две фрази. Пиесата е издържана в строга хорална фактура, в хоморитмично единство на изграждащите я гласове. Тоналният план напомня фугова експозиция: трите провеждания на темата (дорийски от ла, еолийски от ми, дорийски от ла) наподобяват фуговите *dux* и *comes* по схемата ТДТ. Второто провеждане на темата носи предимно регистров контраст: ладовата транспозиция на кантус-фирмуса е съпроводена с позициониране на противосложението в по-високия (т.е. средния) регистър. Оригинална находка представлява изработването на кулминационния момент на пиесата, разположен в рамките на третото провеждане на кантус-фирмуса (*Пример бб*). То носи динамизация на формата, постигната от композитора чрез типичния за него маниер на съчетаване на различни похвати. В резултат на две последователно проведени секвенции (тт 18–20 и 21–23) се уширява структурно темата. Модел на първата секвенция е метричен такт от самата тема (вж. т 2), а на втората – динамизиран вариант на първия модел (ритмичен вариант на възходящата секундова интонация). Структурното уширение (тт 21–23), което е резултат от втората секвенция е мотивирано и чрез още два полифонични похвата: аугментация на метричен такт от вътрешността на темата, представен в троен контрапункт (сравни т 4 с тт 21–23). Така уширението се реализира като съпоставяне на вписана аугментация и секвенционно развитие. Посредством оформилите се в кулминационния момент два пласта – акордов и мелодически (секвенционен) се преодолява монолитността на хоралната фактура. За да постигне тяхната пространствена и динамическа равностойност Пипков използва друг похват: фактурно уплътняване на секвенционния пласт посредством регистровото му дублиране. След

тази “игра” с различните похвати в пиесата се възстановява първоначалното изложение.

Друго интересно решение на кантус-фирмусната техника, свързано с активни изменения в сферата на кантуса в противовес на подчертана стабилност в противосложенията, откриваме в “Жалба” ор. 81 № 3. Пиесата е изградена на основата на осем провеждания на кантус-фирмуса като сопрано остинато. Първите четири провеждания имат експозиционен характер. Темата е със силно изявено архаично звучене, постигнато чрез стилизация на характерни фолклорни черти: малък тонов обем (дорийски тетрахорд от ла), низходящо развитие, опяване на опорните тонове (IV, III, I). Асиметричната структура на темата (7-тактов период), смяната на метрума в началото и дългите “отпяващи” тонове в края ѝ, различното ритмично оформяне на всеки един от тактовете (в рамките на темата не се повтаря нито една ритмична фигура) в съчетание с тесните интонационни ходове (секундови и терцови) създават асоциации със свободно организирана, немерена реч и усилват семантичните внушения, идващи от заглавието на пиесата, в посока на архаичните фолклорни песни за оплакване и погребение. Още след първите две провеждания на темата започва процес на нейното изменение. То започва със структурни промени, които засягат броя на тактовете ѝ (съответно: 6, 6, 9, 7, 6, 6 такта). Следват три провеждания (V–VII), които носят активни изменения, свързани с: ладова транспозиция на темата секунда нагоре (в която темата се развива за кратко – тт 27–29 – и още в т 30 се възстановява основният лад); увеличаване броя на фактурните гласове (V–VI); “разсейване” на темата в различни гласове на фактурата (съответно в сопран и алт (V) и бас и сопран (VI)). Съществени мелодически изменения в кантуса внася Пипков, ползвайки техниката на колориране (V и VII). В противовес на центробежните сили, владеещи тематичния пласт, в развиващия дял на пиесата Пипков противопоставя устойчивостта на противосложенията: част от V и VI кантус звучат едновременно с първото противосложение (съответно тт 27–28 (V) и тт 37–41 (VI), а VII кантус – с третото противосложение. Композиторият завършва процеса на центростремителност на формата с последното – VIII провеждане, което изпълнява роля на своеобразна реприза: то буквално повтаря четвъртото провеждане на кантус-фирмуса заедно с противосложението му.

Подобно решение на кантус-фирмусната форма откриваме в пиесата “Размисъл” ор. 81 № 13. Тя е изградена като линеен канон, на базата на шест провеждания на кантус-фирмуса като сопрано остинато. И тук развитието на формата подсказва на втори план своеобразна триделна структура. Първите две провеждания на кантуса имат експозиционен характер. Темата (в еолийски

лад от до) носи типичните белези на “Ганкино хоро”: размер 11/16 от типа 2 3 2 2, умерено бързо темпо, характерна фолклорна мелизматика. Представлява 4-тактов период с разширение (получено от повторението на последните два такта) (*Пример 1*, тт 1-6). В оформилите се две двутактови фрази се стилизира характерния за фолклорните мелодии принцип на рамкиране (мелодията започва и завършва на първа степен). В последващото провеждане на темата уширението отпада и се възпроизвежда устойчива 4-тактова структура (*Пример 1*, тт 14–17, 18–21). Пиесата е изпълнена с полифонични похвати. Първото противосложение представлява скрит двуглас от бурдонен тип, а второто – акордов съпровод, в чиито вътрешен (теноров) глас е вписан стилизиран тематичен мотив (тт 7–9). Още в рамките на това провеждане се подсказва в синтезиран вид идеята на бъдещото развитие, свързана с активни изменения в сферата на кантуса, които протичат на основата на стабилни, неизменни структури в противосложението: моментът на мелодийни изменения (тт 10–11) се съчетава с остинатна фигура в паралелни терци, която прелива в терцов ритмизиран оргелпункт. Върху него са построени двутактовият преход (тт 12–13) и следващият кантус (III). Развиващият дял на пиесата (III–V), аналогично на развитието в “Жалба” оп. 81 № 3, носи съществени изменения в кантуса: звуковисочинни промени (транспозиция на темата от сол (III) и от фа (IV), като още в такт 19 се възстановява основният лад (еолийски от до), но оцветен от дорийска VI и фригийска II степен) и силно начупена, релефна мелодическа линия, с нетипични за фолклорната музика интонационни ходове. Същевременно темата остава непроменена в ритмическо и мелизматично отношение. Усещането за стабилност се усилва допълнително от неизменния ритмизиран двугласен оргелпункт върху до, първоначално в терци (III), а по-късно в секунди (IV). Следващото провеждане (V) ни връща към началото (II), но обогатено в кантуса със секвенция. Последното провеждане играе роля на синтетична реприза: възвръща началото на темата, но в съчетание с други полифонични похвати. Темата се излага двугласно в съчетание с бурдониращата VII степен; в рамките на това кратко построение (тт 26–27) Пипков само загатва за техниката на разсейване, след което развитието прелива в двусегментна секвенция, отвеждаща в заключителната каденца. Секвенционното развитие се основава на редуването на D и T лежащ октавов оргелпункт.

Изобилието от полифонични похвати е характерен белег на стила на Пипков. Наред с широката употреба на бурдонната и остинатната техника

клавирната фактура в разглежданите пиеси е наситена с множество **паралелизми**. Корените на този похват в музиката на Пипков следва да търсим в две насоки: във възродените от западно-европейската професионална музика традиции на готическия органум и отчасти във фолклорната диафония. Сред източниците на паралелизма в музиката на Пипков специално трябва да отбележим линейното мислене на композитора и като следствие от него – мелодийния тип свързване на вертикалните единици. Във вече цитираното изследване на М. Булева “Хармонията на Любомир Пипков” този процес е описан образно: “Ако две съседни партии попаднат в хармонически свършен консонанс те внезапно се заразяват от дълбинно проектираната в съзнанието на твореца идея за лентовото гласоводене” (Булева, М., 2004, с. 34). Направените наблюдения над късния клавирен стил и цитираното изследване ни дават основание да твърдим, че паралелизмите в музиката на Пипков са както съзнателно търсени, така и спонтанно възникващи. В първия случай те владее оформени структурни единици (мотив, фраза, цяла тема), а във втория – по-кратки или по-дълги нерегламентирани участъци от цялостни структури, в които се реализира свободно преливане от един вид движение в друг (право, паралелно, странично, противоположно). Паралелизмите владее значителен дял от звуковото пространство в музиката на Пипков. Композиторът ги използва както за уплътняване на водеща мелодическа линия, така и за усилване фонизма на акомпаниращия слой. Верен на стила си и по отношение на този похват Пипков проявява афинитет към разбуждащите дълбоко архаични пластове квартово-квинтови паралелизми: така напр. редуване на две паралелни кварта, оформящи различни ритмични комплекси, изгражда съпровождащия пласт в пиесата “Жерави отлитат” ор. 69 № 7 (тт 8–12) (*Пример 4*), противопоставен на целеустременото разгъване на широка мелодична вълна в най-ниския фактурен глас; квинтов паралелизъм със силно изразен релеф, преливащ временно в едноглас или паралелни терци, владее акомпаниращия слой, съпровождащ изложената в ниския глас тема в пиесата “Змейови дупки” ор. 81 № 6 (тт 13–18); насложени във вертикал една над друга две квинти с вилетена секвенция в най-горния глас срещаме в пиесата “Мечкар с мечка” ор. 81 № 12 (тт 27–28) и т.н. Макар че паралелизъмът като похват сам по себе си не е типичен за фолклорната ни диафония Пипков намира пътища към приобщаването му към национално-специфичната звучност. Извличайки импулси от своето дълбоко органично музикално съзнание той поставя похвата в контекста на жанрово-битовите пиеси като го осмисля през призмата на характерни за българския музикален фолклор черти, като двусловния квартов и квинтов бурдон или чрез вертикализиране на квартово коор-

динираните мелодически опори в българската народна музика и пр. По-различно стои въпросът със стилизацията на секундовия паралелизъм в музиката на Пипков. По въпроса за паралелизма в българския народен двуглас С. Абрашева пише следното: “Лентовият паралелизъм в своята най-дълбока същност се оказва чужд на българската диафония с нейния подчертано бурдонен характер. Като изключение могат да се посочат песните, в които се среща секундов паралелизъм” (Абрашева, С., 1974, с. 55). В същото изследване авторката посочва, че основен белег на секундовият паралелизъм е неговият бурдонен характер (“вторият глас се движи само върху два тона – VII подтонична степен и I степен на звукореда”), откъдето произтича и другата главна характеристика: “паралелните секунди не са никога повече от две в една посока” (пак там, с. 58–59). Пипков не използва широко секундовия паралелизъм, но употребата му в клавирните пиеси в повечето случаи представлява фолклорна стилизация на похвата, т.е. запазват се основните белези, отбелязани от С. Абрашева. Така напр. в пиесата “Овчарче и гълъби” ор. 69 № 1 фолклорната тема при последното ѝ провеждане (тт 69–85) е изложена двугласно и протича като редуване на паралелизъм (квартов – в тт 69 и 73 и секундов – в тт 76–77) и бурдониращ двуглас (тт 70–72, 74–79) (Пример 7). В тт 76–77 композиторият стилизира както бурдонната същност, така и поредността от две последователни секунди в една посока. По-често секундов паралелизъм срещахме в състава на паралелно движещи се вертикални комплекси (обръщения на квартови акорди или терцови съзвучия с прибавени тонове), както е в пиесите “Лазарки” ор. 69 № 5 (тт 19–22), “Ръченица” ор. 69 № 3 (т 19), “Пролетни свирки” ор. 81 № 5 (тт 6–7) и отново секундовият паралелизъм не надхвърля поредността от две секунди в една посока.

Още по-силен фоничен ефект от паралелното гласоводене постига Пипков като изгражда акомпаниращия пласт в паралелни тризвучия: като пример можем да посочим паралелните квинтакорди в тясно разположение в пиесата “Здрач” ор. 69 № 5 (тт 27–36) или паралелните сексакорди в широко разположение в пиесата “Лазарки” ор. 69 № 5 (тт 51–57). Във вид на паралелни тризвучия понякога Пипков представя и водещата мелодическа линия: т.напр. в паралелни квинтакорди е построена заключителната тема в пиесата “Здрач” (тт 45–53); в паралелни квинтакорди е изложен и почти целият тематичен пласт в средния дял на пиесата “Лазарки”, а заключението на същата пиеса, построено върху тематичен мотив е изградено изцяло в паралелни сексакорди.

По-специално внимание изисква въпросът за паралелизма като похват в музиката на Пипков в цикъла “Детски радости”. Тук композиторият запазва

идеята за паралелното движение, но я съобразява с общото ниво на детското музикално мислене като заменя архаичното звучене на квартово-квинтовите паралелизми с присъщото на функционалната хармония терцово-секстово паралелно движение. Освен това, с цел техническо облекчаване на изпълнението, Пипков разпределя паралелното гласоводене в партиите на двете ръце. В последователното овладяване на пиесите се набелязва тенденция към постепенно фактурно (респ. техническо) усложняване. Така в пиеса ор. 82 № 4 се реализира паралелно гласоводене в сексти между главния мелодически глас и скритата мелодия в партията на лявата ръка, изпълняваща скрит двуглас от бурдонен тип (тт 9–16, 26–320) (*Пример 3*). Аналогичен случай е представен в пиесата “Мечешки танц” № 9, но там паралелизмът е в октави, а двугласът в партията на лявата ръка е явен (тт 41–48).

Друга разновидност на паралелното движение ни представя Пипков в пиеса № 11: Тук в партията на лявата ръка композиторът съчетава ритмизиран Т оргелпункт и уплътнява водещата мелодия ту в паралелни сексти, ту в паралелни терци; едновременно с това оргелпунктът постоянно мени мястото си, преминавайки от басовата в теноровата партия и обратно (тт 1–16). Тенденцията към постепенно фактурно усложняване се изразява в натрупване на полифонични похвати: в пиеса № 12 (*Пример 8*, тт 9–12) в партията на дясната ръка в скрит двуглас се съчетават водещият мелодически глас и S оргелпункт, а в партията на лявата ръка се редуват в реален двуглас уплътнението на темата в терци и сексти върху S ритмизиран оргелпункт и явен терцов паралелизъм.

Едва в № 12 и 13 (тт 12–18) Пипков използва терцов паралелизъм в партията на лявата ръка в рамките на една значителна като продължителност част от акомпанимента.

Друг полифоничен похват от сферата на контрастната полифония, използван от Пипков, са **секвенциите**. Най-наситена е тяхната употреба в клавирния цикъл “От 1 до 15”: от общо 19 пиеси този похват присъства в седем от тях. Композиторът използва предимно дву- и тричленни секвенции; в основата им стои кратък мотив, нехарактерен в интонационно и ритмическо отношение, поради което секвенциите се вписват плавно и ненатрапчиво в общото мелодийно развитие; често протичат върху оргелпункт или остинатна фигура (“Здрач” ор. 69 № 5, тт 17–19; “Жалба” ор. 81 № 3, тт 46–47; “Размисъл” ор. 81 № 13, тт 28–31). В двата последни цикъла: “От 1 до 15” и “Детски радости”, в които дидактичните задачи присъстват в по-открит вид, Пипков посвещава по една пиеса на този

похват, като в рамките на цял дял демонстрира характерна игра с тоновете: В “Малка балада” ор. 81 № 11 във втория дял на пиесата (Vivo) (тт 22–36) композиторият разгръща музикалното развитие върху три поредни секвенции, като първата е върху тематичен мотив, а всяка следваща е вариантна на предходната. А в “Балада за един злощастен цар” ор. 82 № 6 (обръщаме внимание, че и двете пиеси носят наименованието “балада”) Пипков играе с броя на секвентните провеждания: еднотактов мотив стои в основата на двучленна (тт 9–10), тричленна (тт 15–17, 26–28) и петчленна секвенции (тт 33–37). От същия този модел произлиза и друга секвенция (двучленна), в която Пипков прилага друг типичен за него похват – разместване на метрични тактове (тт 11–12, 18–19).

Силното полифонизиране на клавирната фактура се дължи и на употребата на множество други, характерни за контрастната полифония похвати. Често композиторият противопоставя на мелодия с ясно членене на структурата неразчленимо на мотиви и фрази противосложение, включително и в експозиционни дялове. Подобно явление наблюдаваме в пиесите “Здрач” и “Жерави отлитат” ор. 69 (*Пример 9*); “По коловоза”, “Есенна мъгла” и “Размисъл” ор. 81. Макар и рядко, Пипков използва и антифонни похвати. Напр. в пиесата “Жалба” ор. 81 се застъпват две последователни провеждания на кантус-фирмуса, съответно във високия и ниския фактурен глас (т 35), при което се създава антифонен ефект; а в пиесата “Тежка ръченица” ор. 81 (*Пример 10*, т 18), малко преди ясно изразения в мелодическия пласт цезурен момент между първия и втория дял, в акомпаниращата партия започва постепенно низходящо движение в паралелни терци, образуващо верижен синкоп – така отзвучаването (отпяването) на главният мелодически глас в края на първия дял съвпада с началото на контрапунктичната мелодия. Други похвати, допринасящи за полифонизиране на клавирната фактура са: контрапунктични мелодии, вплетени или не в скрит двуглас (“Здрач” ор. 69 № 5, тт 9–16; “Есенна мъгла” ор. 81 № 2, тт 1–15; “Шарена гайда писана” ор. 81 № 9, тт 29–32; “Празник в селото” ор. 81 № 17, тт 25–28 и 33–36); множеството задържания в акомпаниращия пласт (“Овчарче и гълъби” ор. 69, “Змейови дупки” и “Тежка ръченица” ор. 81); верижни синкопи (“Овчарче и гълъби” и “Лазарки” ор. 69, “Тежка ръченица” ор. 81); установяване на комплементарност (“Змейови дупки” ор. 81).

Направените наблюдения над късния клавирен стил на Пипков показват изобилие от полифонични похвати, които насищат клавирната фактура. Тези похвати, както и линейното мислене, характерно за целия

творчески път на композитора, ни дават основание да определим клавирната фактура на пиесите като **силно полифонизирана**.

Проследяването на отделните конкретни полифонични средства в клавирната музика на Пипков не е достатъчно за да се разкрие в дълбочина същността и спецификата на полифоничния стил на композитора. Това става възможно, когато приложените полифонични и неполифонични похвати се видят в тяхната органична драматургично-обусловена зависимост в контекста на творбата. Специфичният “почерк” на композитора е закодиран в комбинациите на полифонични похвати най-вече от сферата на контрастната полифония. Разглежданите клавирни цикли ни дават множество образци, които разкриват невероятното разнообразие от съчетания и комбинации, изграждащи единната музикална идея във всяка от пиесите.

Пиесата “Лазарки” ор. 69 № 6 (*Пример 5*) е изградена с помощта на кантус-фирмусна техника, но различните ладови, фактурни и хармонически ситуации, в които се “коментира” кантусът създават на втори план триделна структура. Употребата на верижни синкопи, остинатни фигури, бурдониращи гласове, както и множеството паралелизми, които не само перманентно заразяват акомпаниращия пласт, но засягат и водещия мелодически глас силно полифонизират фактурата на пиесата. Първите две провеждания на темата оформят експозиционния дял на творбата в *cis* еолийски. В темата намират възплъщение характерните за лазарските песни малък амбитус, преобладаващи секундови и терцови интонации, несложни ритми. В началото и в края ѝ се възпроизвежда типичният за фолклорните песни ход: подтоничен – основен тон. Нестандартното мислене на Пипков се проявява чрез характерното за него усложнение на първоначалното представяне на темата, което при последващите провеждания отпада. В случая той вмъква двуктактово секвентно уширение, което рязко нарушава интонационната плавност на движението (тт 7–8). В следващите провеждания Пипков се придържа към 8-тактовата структура. Дори преходът към развиващия дял е 8-тактов. Акомпаниращият глас ту противопоставя на темата верижни синкопи (тт 1–6, 11–13), ту се синхронизира с нея в хоморитмично движение (тт 7–10, 14–18). Едновременно с това той периодично се заразява от лентово движение в терци (тт 1–3, 7–8, 15–16) и квинти (тт 18–19), което е свидетелство за мелодичен тип свързване на вертикалните комплекси. Следващите две провеждания на кантуса III–IV оформят средния дял на пиесата, който внася съществен контраст спрямо началото. Ладовата транспозиция кварта надолу ни отвежда в еолийски лад от *gis*. Темата е представена многогласно: началният бурдониращ двуглас преминава в триглас (тт 27–30) и прелива в

паралелни квинтакорди (тт 31–40). Това става на фона на двуктова остинатна фигура, подготвена в прехода между двата дяла (тт 19–26), представляваща хармонически фигуриран квартов акорд, който вертикализира мелодическите опори в темата. Последното провеждане на кантус-фирмуса (V) изпълнява роля на синтетична реприза: възвръща основния лад и монофоничното звучене на темата. Едновременно с това тук присъстват използваните до момента похвати, макар и в друга (различна) комбинация. Отново композиторът използва структурно уширение, но постигнато по различен начин: в единият случай то бе във вид на секвенция в главния мелодически глас (I), а в другия – на четирикратно ритмическо вариране на метричен такт от темата (т 46), в който се възпроизвежда само съпровождащия пласт (на фона на лежащ D оргелпункт контрапунктично се съпоставят алтовата и теноровата партии) (V, тт 47–50). Възстановяването на мелодическото развитие се съпровожда от паралелно водени във възходяща посока квинтакорди в широко разположение. Вариантната употреба на похватите на паралелизма не се изчерпва с това. Заклчението е построено върху тематичен мотив, представен в паралелни сектакорди в широко разположение, като още едно обобщение, което резюмира в сбит вид цялостното развитие.

Пиесата “Пролетни свирки” ор. 81 № 5 (*Пример 2*) може да бъде използвана като христоматиен пример за съчетаване на най-характерните за Пипков полифонични похвати. Тук откриваме: скрит оргелпункт (тт 11–18), двоен секундов оргелпункт (тт 50–57), двоен квинтов оргелпункт (63–66), остинатни фигури (тт 28–36, 58–63), паралелизъм (тт 6–7), кантус-фирмулна техника.

Пиесата е със силно изявен жанрово-битов характер, което е заявено недвусмислено още с наименованието ѝ. В този контекст полифоничните похвати са използвани като средство за фолклорна стилизация. Те функционират в творбата като обективизация на същностни и специфични за българската диафония форми и разкриват генетичните връзки между професионалната музика и явленията в българския музикален фолклор. Най-ясно това проличава при цялостен анализ на творбата, който дава възможност посочените явления да се видят в тяхната органична драматургично-обусловена зависимост.

Въведението озвучава основния лад на пиесата (еолийски от ла), който с типичния за Пипков лаконичен щрих получава дорийско оцветяване само чрез един ход, посредством вариантната употреба на VI степен (т 5). Тук откриваме и зачатъци на секундов паралелизъм (тт 6–7), който можем да

тълкуваме като фолклорна стилизация, но този въпрос ще бъде коментиран по-долу в контекста на последващото музикално развитие.

Пиесата е изградена с кантус-фирмусна техника, която Пипков възпроизвежда в основните ѝ белези. Темата (кантус-фирмусът) се провежда четирикратно като сопрано остинато. Верен на себе си и тук композиторът търси индивидуално решение, подчинено на драматургичното развитие на творбата. В най-общ план, семантичните внушения, идващи както от заглавието на пиесата, така и от драматургичното ѝ развитие ни отвеждат в атмосфера на настройване и синхронизиране на народните свирачи, които успяват да постигнат хармония (в смисъл на съзвучие) в края на творбата. Връзката на темата с фолклорния мелос е очевидна: след традиционния за народните песни ход подтоничен-основен тон следва възходящ квартов скок и постепенното му запълване, чрез характерното за фолклора опяване на степените. В експозиционното провеждане на темата този плавен и безконфликтен характер се нарушава. Посредством еднотактово уширение (т 16) със скок влиза низходяща квартова интонация, която внася в темата миксолидийски оттенък. След това равновесието отново се възстановява. Противосложението на темата представлява скрит двуглас, съчетаващ оргелпункт и контрапунктична мелодия (изключително семпла със своя тетраходов звукоред, изохронен ритъм и опяващ характер, типично за Пипков). Второто провеждане на темата също има уширение, този път чрез скрита секвенция (тт 25 и 27), възпроизвеждаща отново низходящ квартов скок (като уширението на първия кантус-фирмус). Макар и за кратко в съпровождащия пласт прозвучава двоен секундов оргелпункт върху IV и V степени (тт 19–20), с което се поставя тенденцията към ладова бифункционалност на тези степени. Истинско динамизиране на формата се осъществява при третото провеждане на кантус-фирмуса. В петтактовата интермедия, която го предшества в ниския фактурен пласт звучи неизменно основният лад (еолийски от ла) (тт 28–32). Същевременно, във високия фактурен пласт се подготвя ладовата мутация на темата секунда по-високо. Остинатната фигура продължава да звучи и след транспозицията на темата. Така в тт 31–35 се установява полиладовост. Ефектът от тази остродисонантна звучност (получена от съчетаването на два лада, отстоящи на малка секунда) предизвиква недвусмислено преки асоциации с нестройно свирене. Следва възстановяване на ладовото равновесие чрез връщане на темата в основния лад (от т 36). Тъй като музикалното развитие в съпровождащия кантус-фирмуса пласт е не по-малко инте-

ресно ще спрем вниманието си върху него и по-конкретно върху остинатната фигура в тт 28–36. Тя представлява оргелпункт върху I степен, около който с инерционна симетрия се редуват две паралелни сексти. Според теорията на Тюлин за “контурния двуглас” (вж. Тюлин, 1976, с. 25) позиционирането на I степен като среден глас на вертикалния комплекс тушира нейната чуваемост, а озвучаването на секундовия ход V–IV степени като горен глас ги прави най-чуваеми. Звуковият ефект на контурния двуглас се подсилва допълнително от ритмичната организация на отделните гласове: регулярното осминово редуване на IV и V степени се натрапва на съзнанието, докато звукът на лежащата I степен реално се изчерпва и затихва. Това води до своеобразно изравняване на функционалната йерархия на степените (напомняме общата тенденция към бифункционалност на IV и V степени в пиесата). Тази фина игра със звука има отношение към ладовото възприемане на творбата. При последното си провеждане темата прозвучава в най-изчистен вид – като 8-тактов период (безуширения) и изпълнява синтезираща функция (*Пример 26*). Тя е проведена изцяло върху двоен секундов оргелпункт (отново върху IV и V степени), с което се утвърждава тяхната ладова бифункционалност³. Именно в този контекст можем да коментираме и секундовия паралелизъм във въведението (тт 6–7). Ако осмислим последованието ми/фа – ре/ми като I/II – VII/I степени (на основата на тяхната бифункционалност) тук ще открием стилизация на секундовия паралелизъм в най-типичното му проявление в българската диафония.: свързано с неговия бурдонен характер и редуването на не повече от две паралелни секунди в една посока (вж. Абрашева, С. 1974, с. 58).

С това не се изчерпват интересните моменти в пиесата, свързани с използване на присъщите на Пипковото музикално мислене похвати. Без да се задълбочаваме ще споменем някои от тях. Например, наличието на “арки”, които спояват музикалния текст: секундовият оргелпункт в тт 50–57 е подготвен в тт 19–20, а остинатната фигура от заключителните тактове на пиесата (тт 58–63) се явява предварително в тт 37–39. Друг интересен момент в пиесата е свързан с тоналният контраст, който композиторът внася спрямо модалната организация на творбата (в интермедията, звучаща между трето и четвърто провеждане на кантус-фирмуса, тт 46–49). Той е осъществен посредством специфичен за Пипков похват, който М. Булева определя като феномен в неговото творчество и назовава “ритмизирана тоналност”⁴

Цялото многообразие, взаимоотношеност и взаимопроникване на архаични и съвременни похвати ни дава основание да определим пиесата “Пролетни свирки” като една от находките на Пипков. Тя се излива спонтанно,

на един дъх, като квинтесенция на онова дълбинно проектирано в съзнанието му национално чувство, благодарение на което фолклорни традиции оживяват в съвременна звукова среда.

Музиката на Пипков е едно от великолепните доказателства, че архаичните полифонични похвати и форми намират своето убедително място сред съвременните музикално-конструктивни и музикално-изразни средства. Тръгвайки от недрата на най-дълбоките архаични пластове Пипков издига фолклора до универсалното като мост към авангардната култура.

В късните клавирни цикли Пипков отдава нужното внимание и на похватите на инвенционната полифония. Така например композиторът използва техниката на канона в пиесата “Хоро” ор. 69 № 8; сложен превратен контрапункт е използван в пиесите “Шарена гайда писана” ор. 81 № 9 и “Носталгия” ор. 81 № 14; имитация – в пиесите “Кукувица” ор. 69 № 4 и “Жерави отлитат” ор. 69 № 7. Дори сред пиесите за най-малките пианисти от цикъла “Детски радости ор. 82 Пипков създава една от пиесите на основата на имитационните похвати и на канона (№ 7) и една – като инвенция (№ 10). Изброените пиеси носят не по-малко български (пипковски) дух и заемат трайно място сред репертоара на младите пианисти. Но разгледана в контекста на четирите клавирни цикъла, единичната употреба на похвати от инвенционната полифония ни дава основание тези пиеси да бъдат окачествени като необходимата дидактическа дан, която Пипков отдава на различните видове полифонични техники в създадените именно с дидактическа цел клавирни сборници.

Когато едно творчество се оцени като дидактическо или посветено на дидактическа цел това сякаш отнема от неговия ореол, от реалната му художествена стойност. Но това не се отнася до големите творци. Баховите двугласни и тригласни инвенции, писани именно с дидактическа цел, не стават от това по-неравностойни спрямо останалото му творчество. Така е и с “метроритмичните” цикли на Пипков, на които неговият голям изследовател И. Хлебаров отрежда заслужено място: “Те са уникално явление в музиката и заемат място редом с “Микрокосмос” и “Ludus tonalis” (Хлебаров, И., 2000, с. 40).

БЕЛЕЖКИ

¹ Известно е намерението на Пипков да озаглави клавирния цикъл “Пролетни приумици” “Ludus ritmicus” (Хлебаров, И., 2000, с. 32).

² В случая се позоваваме на вече цитираните изследвания на И. Хлебаров и М. Булева: в анализа на хоровите песни на Л. Пипков, изградени с техниката на кантус-фирмус (“Жълта пеперуда”, “Коньо, коньо ле”, “Горице ле, лилянова”, “Врани конье”) И. Хлебаров коментира последователните провеждания на кантус-фирмуса и очертава в структурата на песните експозиционен дял, развиращ дял и своеобразна кода (вж. Хлебаров, И., 2000, 126–132); в бележки под линия в изследването на М. Булева “Хармонията на Любомир Пипков” по повод на клавирните пиеси на композитора, изградени с кантус-фирмусна техника, е отбелязано, че: “Различните промени (на кантус фирмуса, бел. м. БК) понякога създават на втори план триделна структура” (Булева, М., 2004, бел. 46).

³ Тук е мястото да отбележим нещо, което и визуално и слухово се отчита от възприятието: при всяко следващо явяване на съчетанието IV–V степени (било то в мелодически или хармоничен вид) прогресивно нараства чисто музикалното време, през което те звучат.

⁴ Във вече цитираното изследване “Хармонията на Любомир Пипков” М. Булева описва това явление по следния начин: “Силно обвързана с бинарните отношения музикална организация..., при която под въздействието на метроритмичния фактор възниква постоянно движение на принципа “**гласък – разрешение**”” (цит. съч., с. 23).

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Абрашева, Св.* Български народен двуглас. С., 1974.
2. *Булева, М.* Хармонията на Любомир Пипков. // В: Българско музиковедие, 2004, № 4, с. 3–50.
3. *Булева, М.* За музикално-психологическите изследвания на Иван Хлебаров върху творчеството на Любомир Пипков. // В: Музикално-научен алманах “Киприана Беливанова”, година трета. С., 2005.
4. Българските музикални дейци и проблемът за националния музикален стил, съст. *Аг. Баларева*. С., 1968.
5. *Вълчинова, Ел.* Енциклопедия български композитори. С., 2003.
6. *Ганев, К.* За последните клавирни сборници на Пипков. // В: Българска музика, 1977, № 4, с. 38–50.
7. Кой кой е в българската култура, съст. *Георг Краев*. С., 1997.
8. *Кръстева, Н.* Музикално-теоретични изследвания. Том I. С., 2002.

9. *Кръстева, Н.* Музикално-теоретични изследвания. Том II. С., 2002.
10. *Пипков, Л.* Пролетни приумици. 16 метроритмични пиеси за пиано. Ор. 78. С., 1983.
11. *Тюлин, Ю.* Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. М., 1976.
12. *Хлеббаров, И.* Творческата еволюция на Любомир Пипков. Том I. С., 1996.
13. *Хлеббаров, И.* Творческият свят на Любомир Пипков. Том II, книга първа. С., 2000.
14. *Хлеббаров, И.* Творческият свят на Любомир Пипков. Том II, книга втора. С., 2001.

ПОЛИФОНИЧНИ ПОХВАТИ И ТЕХНИКИ В КЪСНОТО КЛАВИРНО ТВОРЧЕСТВО НА ЛЮБОМИР ПИПКОВ

БИНКА КАРАИВАНОВА

Резюме

Авторът изследва късните клавирни сборници на Любомир Пипков. Целта на разработката е разкриване на архаичните ксрени на музиката на Пипков и претворяването им в съвременна звукова среда чрез използваните полифонични похвати и техники.

POLYPHONIC DEVICES AND TECHNIQUES IN LYUBOMIR
PIPKOV'S LATE PIANO WORKS

BINKA KARAIVANOVA

Summary

The author makes a study of Lyubomir Pipkov's late piano collections. The chief object of the present study is to describe the archaic roots of Pipkov's music and the ways of re-creating them in a modern sound environment by means of the applied polyphonic devices and techniques.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Пример 1 ("Размышления" оп. 81 №13, т. 1-22)

Музыкальный пример 1: "Размышления" (оп. 81 №13, т. 1-22). Музыкальный фрагмент, включающий ноты для правой и левой руки, динамические обозначения (p, f, pp) и ритмические элементы.

Пример 2а ("Пролетты свирли" оп. 81 №5, т. 28-36)

Музыкальный пример 2а: "Пролетты свирли" (оп. 81 №5, т. 28-36). Музыкальный фрагмент, включающий ноты для правой и левой руки, динамические обозначения (f, mf) и ритмические элементы.

Пример 2б ("Пролетты свирли" оп. 81 №5, т. 50-57)

Музыкальный пример 2б: "Пролетты свирли" (оп. 81 №5, т. 50-57). Музыкальный фрагмент, включающий ноты для правой и левой руки, динамическое обозначение (p) и ритмические элементы.

Пример 3 ("Детски радости" ор. 82 №4, т. 9-16)

Пример 4 ("Жеран оланта" ор. 69 №7, т. 8-15)

рече и рече толи

ха ха ха ха ха ха

Пример 5 ("Шагарки" ор. 69 №6, т. 1-18)

Пример 6а ("Старобългарски хорал" ор. 78 №2, т. 1-8)

Пример 6б ("Старобългарски хорал" ор. 78 №2, т. 17-24)

Пример 7 ("Овчарче и гълъби" ор. 69 №1, т.69-79)

mf *sempre staccato*

Пример 8 ("Гетски разбост" ор. 82 №12, т.9-12)

Пример 9 ("З.праз" ор.69 №5, т. 1-8)

mf *p*

Пример 10 ("Тезка ричечница" ор.81 №8, т. 13-21)