**Сравнителен анализ на „Прелюд**“ **из Три пиеси - „Прелюд, Ноктюрно и Етюд**“ **на Веселин Стоянов и „Прелюд**“ **на Филип Павлов**

**Пресечни точки между двамата композитори**

Филип Павлов започва обучението си по композиция в клас на проф. Веселин Стоянов, но тъй като именитият композитор приключва земния си път през 1969 година, 20-годишният Филип продължава обучението си в Българската Държавна Консерватория при проф. Александър Райчев.

„Не съм избирал по величина при кого да уча, а отидох при композиторите, които най-много ми импонираха по един или друг начин“ – разказва самият Филип Павлов за своите преподаватели и духовни учители в света на композиторското изкуство в интервю за Българското Национално Радио.[[1]](#footnote-1)

Не са малко допирните точки на двамата български композитори Веселин Стоянов (1902 – 1969) и Филип Павлов (1949) – представители на различни творчески поколения. В творчестото и на двамата можем да открием афинитет към гротеската и хумора. Веселин Стоянов създава Гротескната сюита „Бай Ганьо“ (1941) по едноименното произведение на Алеко Константинов, както и комичните опери „Женско царство“ и „Хитър Петър“. Освен като автор на хумористични стихове, Филип Павлов успява да създаде това настроение и в своите музикални произведения. Ето как той обяснява идеята за написването на две от своите детски пиеси за пиано – „Моето ехо фантазира“ и „Песенчица“: „„Моето ехо фантазира“ е моя любима творба. Посветил съм я на изпълнители, които като натиснат педала, забравят да го пуснат. Това е идеята ми – по двадесет такта пианистът непрекъснато да държи педала и да слушаме какво прави ехото. Що се отнася до пиесата „Песенчица“, аз много рядко пиша в направление, което може да се определи като фолклорно. В нея търсен по-детско и наивно звучене“.

И двамата композитори пишат както клавирна и камерна, така и симфонична музика. Немалка част от творчеството и на двамата е посветено на миниатюрата и по-специално на пиесите за деца.

**Кратък исторически преглед на жанра „прелюд**“

Прелюдът е инструментален жанр, възникнал през 17 век. Неговите корени можем да търсим в импровизациите, които обикновено е правил органистът по време на църковната служба преди встъплението на певците. Това определя свободната композиционна структура, както и обстоятелството, че прелюдията може да бъде с полифонична или хомофонна фактура.

Ако разгледаме развитието на жанра „прелюд“ през различните музикални периоди и в творчеството на композиторите от различни националности ще забележим общата тенденция към оформяне на жанра като самостоятелна творба (а не като встъпление към друга такава). Ако през 17 век прелюдията е служела за подготвяне на вокалните партии в църквата, то в творчеството Бах прелюдът достига своя зрял етап и напълно разгръща своя потенциал като част от инструменталния цикъл Прелюд и фуга. През следващите векове прелюдът придобива все по-голяма самостоятелност, като през епохата на романтизма композиторите създават образци на инструменталното изкуство в този жанр: Фредерик Шопен – 24 прелюда, оп. 28, Сергей Рахманинов – 10 прелюда, оп. 23, 13 прелюда, оп. 32 за пиано, които са във всички 24 мажорни и минорни тоналност, Цезар Франк – Прелюд, Фуга и Вариации за орган и др. Разбира се, през 20 век също не липсват примери за ролята на прелюда. Интерлюдията в „Ludus tonalis“ от Паул Хиндемит е едно своеобразно връщане към традициите на 17 век. Ролята му е на встъпление към „играта на тоналности“ – отново преминаване през 24 мажорни и минорни тоналности с мостове между отделните фуги – интерлюдии.

През 1932 г. Веселин Стоянов пише сюитата за пиано „Прелюд, Сарабанда и Токата“, която по редица параметри би могла да се сравни с творбата на Клод Дебюси „За пианото“, чиито три части имат същите заглавия.[[2]](#footnote-2) На базата на съпоставянето на бърза, бавна, бърза част Стоянов развива всяка част до степен на завършена, самостоятелна пиеса, за да може да бъде изпълнявана самостоятелно. Композицията е издадена от виенското издателство „Унивресал едисион“. През 1956 г. следва нов цикъл – „Прелюд, Ноктюрно и Етюд“, отново на база съпоставяне на бърза (в случая по-умерена), бавна ( с развит по-бърз дял) и бърза част. Тази творба добива далеч по-голяма популярност и влиза трайно в репертоара на пианистите.

През седемдесетте години на 20 век, малко след смъртта на проф. Веселин Стоянов, неговият ученик Филип Павлов посвещава на неговата памет свой прелюд за пиано.

 В следващото изложение ще бъде направен опит за съпоставка на двете пиеси въз основа на жанрови, стилистични, музикално-изразни и дори философско-естетически белези на двете творби.

**Композиционни решения в „Прелюд**“ **от Веселин Стоянов и „Прелюд**“ **от Филип Павлов[[3]](#footnote-3)**

П1 на Веселин Стоянов в до диез минор е композиран в проста триделна форма с развиващ среден дял. Опростена и неизменна, равномерната осминова пулсация от етюден тип оформя кратка, но значима кулминация преди съкратената реприза.

Широко развитият период с повторен строеж, в който е композиран първият дял, крие опасност от еднообразие, което композиторът избягва не само посредством структурното количествено неравенство на полуизреченията (първото е 13 такта, а второто – 11), но и по пътя на умелото използване на хармоничните средства: първоначално темата се явява в до диез минор – дорийски лад (вж. Пример 1а), а при повторното изложение – в едноименния мажор, миксолидийски лад (вж. Пример 1б) с модулация в ми минор. Тематичното развитие на първия дял се характеризира с мотивна вариантност, присъща на фолклорните инструментални образци от хороводен тип.

**Пример 1**

**а) Веселин Стоянов – „Прелюд“, т. 1 – 2**



**б) Веселин Стоянов – „Прелюд“, т. 14 – 15**



П2 е композиран също в диезна минорна тоналност – фа диез минор. Формата е доста по-свободна, но с добре забележима триделност, ясно изразена репризност (която по подобие на прелюда от Стоянов е съкратена) и кратък, но доста разгърнат в динамическо отношение развиващ среден дял.

Първият дял на П2 е с хомофонна фактура, а темата се експонира в рамките на период. Отново, както при П1, първото изложение на темата е в дорийски минор, като дорийската секста се появява още в първия такт (вж. Пример 2а). Не след дълго прозвучава и паралелният мажор – ла мажор (такт 9 – вж. Пример 2б). Темпото е Grave, движението е в четвъртини и осмини, сякаш напомнящи отмерени стъпки или неизменното тиктакане на часовников механизъм. Цялостното настроение на експозиционния дял е носталгично.

**Пример 2**

**а) Филип Павлов – „Прелюд“, т. 1 – 2**



**б) Филип Павлов – „Прелюд“, т. 9 - 10**



Вторият дял на П1 съдържа относително нов тематичен материал. Докато развитието на първия дял протича спокойно, новата фаза донася общо повишение на тонуса и (независимо от новия материал) има развиваща функция. Налице са относителна смяна на фактурата и характера на мелодическото движение. Докато в първия дял тъканта е двуслойна, а мелодията съдържа постèпенни ходове, почти ненарушавани от скокове, още в началото на втория дял фактурата се усложнява, появяват се вътрешни гласове, които я насищат с напрежение. Мелодичната линия рязко изменя профила си чрез широки интервали, като с особена активност се отличава септимовият скок, който настойчиво се повтаря в първите три такта. Това придава по-развълнуван и неспокоен характер на музиката.

**Пример 3. Веселин Стоянов – „Прелюд“, т. 25 – 27**

****

Отделните фази на средния дял не са еднакви по своята драматургична интензивност. Началната фаза протича значително по-спокойно, запазвайки в общи линии регистровото разположение на гласовете. Втората фаза внася просветление в колорита чрез смяна на регистъра. Тя съдържа нови фактурни елементи с октавови скокове.

Третата фаза е най-интензивна. В нея композиционното развитие е най-усложнено, хармоничното напражение е изострено, създавайки устременост към доминантата на основната тоналност.

Трите фази на средния дял предстaвняват три вълни на нарастване, които постепенно изострят напрежението и логично насочват развитието към главната кулминация, разположена непосредствено преди репризата. Подобно развитие със значително нарастване и подготовка на главната кулминация от дълбочина показва несъмнено влиянието на симфоничното мислене на Веселин Стоянов в неговите крупни симфонични произведения.

**Пример 4. Веселин Стоянов – „Прелюд“ – кулминационна фаза**



По мащаб средният дял на П1 е най-разгърнатият в произведението, докато при П2 средният и репризният дял са сходни като развитие и драматургично напрежение.

Условно можем да разделим средния дял на П2 отново на три фази, както беше и в П1. В първата се появява нов тематичен материал, нотните стойности се сгъстяват, има ускоряване на темпото, нарастване на напрежението чрез теситурно изкачване на мелодията, която от напевна в експозиционния дял става инструментално-виртуозна.Освен теситурното изкачване, за изграждането спомага и динамическото нарастване до фортисимо в такт 22.

**Пример 5. Филип Павлов – „Прелюд“, т. 20 – 22**



Във втората фаза отново се появява нов тематичен материал, което придава на формата характер на интензивно разгръщане. В такт 27 композиторът поставя агогическото означение Rubato, като допълнително има и забавяне в края на първата фраза. Мелодията е с интервалов строеж от секунда до секста, а октавово дублираният бассе разгръща на интервал умалена квинта.

**Пример 6. Филип Павлов – „Прелюд“, т. 27 – 28**



Напрежението нараства, за да ни доведе до третата фаза, която е вариант на първата, но в друга тоналност. Също както и в П1, тук третата фаза ни води до доминантовата тоналност, но при Филип Павлов сякаш няма толкова ясно изразена главна кулминация – водещ е по-скоро принципът на вариационността.

Репризата и в двата прелюда се характеризира с връщане в основната тоналност, репризиране на темите от експозицията и създаване на усещане за арка, завършеност и цялостност на музикалната форма. Ако при Веселин Стоянов репризата е буквална (темата е в същата теситура и тонални съотношения, а темпото – като в експозицията), то при Филип Павлов репризният дял е с друга натовареност – темата е претърпяла катарзис, тя се е преобразила, за да достигне до ново измерение. В репризата на П2 тоналността е основната, темата звучи непроменена, но в нисък регистър и с юбилативен акомпанимент в дясната ръка, след което мелодията се прехвърля в дясната ръка (такт 47), а красивият изваян акомпанимент – в лява. Стигайки до Adagio в такт 52 на П2, фактурата отново става изчистена, акордова и композиторът буквално повтаря втората половина на експозиционния дял, но октава по-ниско и с малки изменения в преходния такт между двете финални фрази. По същия начин и Веселин Стоянов разполага второто явяване на темата в репризата – в до диез мажор октава по-ниско от експозиционното излагане.

Финалната тоника и на двете произведения е в едноименния мажор и прозвучава във висок регистър, сякаш за да ни пренесе в един по-извисен, „ангелски“ свят.

**Пример 7. Финални каденци на двата прелюда**

****

Случайност или не, и двете произведения се превръщат в емблематични за творчеството на своите композитори. Разделени от по-малко от половин век, двата прелюда сякаш принадлежат на една и съща емоционалност, един и същ усет към най-тънките струни на човешката душевност, с която е пропита българската музика и която можем да усетим в най-голямата й пълнота само ние-българите.

**Използвана литература:**

*Коларова,Е.* Диалогът традиция – съвременност в българското музикално творчество на ХХ век. С., 2013

*Крачева, Л.* Творби и творци. С., 2006

*Стоянов, П.* Българска музика. С., 1962

1. Интервю на проф. д.и. Филип Павлов пред БНР [↑](#footnote-ref-1)
2. Този паралел между двете творби се разработва по-подробно от Емилия Коларова в нейната книга „Диалогът традиция-съвременност в българското музикално творчество на ХХ век”, с.65 [↑](#footnote-ref-2)
3. В хода на анализа прелюдите на Веселин Стоянов и на Филип Павлов ще бъдат обозначавани с П1 и П2 за улеснение на сравнителния метод и за облекчаване на изложението. [↑](#footnote-ref-3)