

Велислав Заимов – Соната за кларинет и виолончело

„Musica ritrovata“.

Стилови характеристики, интерпретационни идеи

и ансамблови проблеми

Росен Идеалов

1. За композиторския стил

Сонатата за кларинет и виолончело „Musica ritrovata“¹ е завършена през 2007 година. Нейната премиера бе осъществена на 12 октомври 2009 година в залата на СБК от дуото Росен Идеалов – кларинет и Георгита Бояджиева – виолончело. В заглавието на произведението няма предварителен концептуален замисъл, но то отразява една съдбоносна за творбата случка, която разказва самият автор:

...“Нотите (на сонатата – бел. Р.И.) бяха в малка чанта, която завързвах на колелото. На връщане от НМА, някъде последните дни на ноември 2007 г. съм забравил да вържа тази чантичка и съм потеглил. По едно време се усетих, върнах се обратно до НМА, но - нищо. Там ми бяха и ключовете: от къщи, от апартамента на майка ми, от колата и от СБК. В чантичката освен нотите (скиците на сонатата) бях сложил и адресно-телефонния указател на СБК, за да се обаждам на разни хора. Това е било решаващо при откриването ми. Някакъв човек, на моите години, намерил разхвърляни вещите от чантичката. От указателя намерил моя телефон, който тогава беше на първо място като председател и звъннал на следващия ден къщи. Рано сутринта обаче ние с Юлия Ценова и Артин (Потурлян – бел. Р.И.) заминахме за Виена, където Владко Панчев беше организиран концерт с български произведения. Въпросният човек е попаднал на жена ми и ѝ казал какво е намерил. Като се

¹ „Musica ritrovata“ (итал.) – намерена музика

върнахме след три дена, аз му се обадох и той ми даде намереното.“²

Както се вижда от този разказ, пиесата е „намерена“ в буквалния смисъл на думата и само щастливата случайност е съхранила произведението за неговия автор, за неговите изпълнители и слушатели. Но като се абстрахираме от забавната случка, заглавието „намерена музика“ в широкия смисъл символично и със своя подтекст е подходящо не само за конкретното произведение, но и за цялото творчество на автора на соната за кларинет и виолончело – *намерил* творческата си индивидуалност, *намерил* ясно разпознаваем, самобитен, но и универсален стил и почерк и своя път в широкия спектър на българското музикалното изкуство

Велислав Заимов е един от най-ярките, задълбочени и последователни в творческите си търсения композитори в българската музика от последните десетилетия. Стремещт да се опре на музикалните традиции и на достиженията и естетиката на старите майстори ясно личи в неговите класически структурирани музикални форми – най-вече сонатната форма и сонатността като принцип за изграждане на музикалната драматургия. Но, от друга страна, той се стреми да обедини музикалните традиции и съвременност във взаимодействие с полифонични похвати, съчетаващи комплементарния ритъм, превратния контрапункт и инвариантностите в развитието на темите чрез огледални обръщения, диминуиране и аугументиране на структурите и други ритмически трансформации. Тези контрапунктични техники не са случайно избрани от композитора. Те са по-адаптивни (от канона или фугата, например) и имат допирни точки с традиционните, класически музикални форми, които е избрал Велислав Заимов, за да изрази чрез тях своите музикални идеи и вътрешния

² Из интервю с проф. д-р Велислав Заимов – 28. 01. 2018 г., град София. Всички думи на композитора, цитирани в статията, са извадки от това интервю.

емоционален творчески свят. „Musica ritrovata“ е образец, типичен пример за принципа на линеарността, за уменията на Велислав Заимов да си служи със средствата на полифонията. Двата едногласни инструмента са провокация авторът да разгърне богатия си и наситен с темброви и изразни възможности хармоничен език по различен начин. Затова той залага на контрапунктичните техники и комплементарния ритъм, а вертикалът се формира в следствие на линеарните интервали и ладови съотношения. Това съвсем не означава, че той не е прецизно изработен и осмислен от композитора.

В произведенията на Велислав Заимов сонатност и полифоничност влизат във взаимодействие и създават органично цялостен, единен и индивидуален музикален стил, в който различните композиционни похвати по никакъв начин не си противоречат. Те са в абсолютно равновесие и се обуславят един друг, като създават неповторимата и самобитна музикална изразност: полифонията чрез линеарността прорязва цялото произведение и изгражда и формира сонатността. Синтезът им генерира активно, динамично протичане на музикалното време, чийто интензитет изисква много внимание и изпълнителски опит от интерпретаторите на неговата музика.

Това единство между полифоничност и сонатност като композиционни техники и музикални принципи е в основата на философията и творческия метод на автора. По неповторим начин се сливат в едно музикални отблясъци от различни епохи. Тук е и иманентният диалог в творчеството му на всички възможни нива – диалог между съвременността и традицията, сонатното и полифоничното, малкия мотив и дългата, макар и фрагментарно-задъхана линия, раздадена между всички музикални пластове в активна комплементарна комуникация. Деликатната „еклектичност“ на противоположни композиционни техники и похвати води до тяхното единство и създава монолитен, цялостен и

дълбоко индивидуален, неповторим стил. Това е особен вид философско обобщение в творческия мироглед на автора, а от гледна точка на стила можем да говорим за ***постмодерен диалог на основата на неокласична форма и естетика.***

В творчеството на Велислав Заимов има особено взаимодействие между различни музикални форми – сонатност и триделност, понякога трипетделност³, което засилва още повече вътрешното напрежение на музикалната драматургия. Често това поражда взаимодействия и на високо равнище – между едночастност и цикличност. Повечето от произведенията на композитора са конструирани като едночастни форми, в които ясно обособените структури имат самостоятелна драматургична функция и същевременно – дълбоки интонационни връзки помежду си. Тематичният материал на въведението често кореспондира с кодата или заключението. В експозицията прозвучават основните теми, свързани с преходни дялове. Целият този тематичен материал се репризира, като се трансформира чрез полифоничните техники в диминуция, провежда се в огледално движение и често с превратен контрапункт се разменят гласовете. Средният дял на формата в повечето случаи, особено в произведенията след 1987, е в по-бавно темпо и играе ролята на бавна част. Тя е с разработъчен характер (поякога с нов тематичен материал) – представлява дълбок размисъл върху вече проведеното музикално развитие, коментар на вече случилото се в експозицията и едновременно преход към съдържанието на репризата. Ето какво казва за функцията на бавната част в своите произведения самият автор:

... „Тя (функцията на бавната част – бел.Р.И.) е основно архитектурнична – да има контраст между бързите части. Контрастът предизвиква ново развитие...Важното е да има някаква цялост и логична завършеност.“ ...

³ Клавирното трио за кларинет, виола и пиано.

Този подход към сонатността напомня за някои произведения на Франсис Пуленк, където в първа част вместо разработка често имаме бавен среден дял, като тематичният му материал кореспондира с последващата бавна част (например Соната за кларинет и пиано, Соната за флейта и пиано, Клавирен секстет за пиано и духови и др.). Съществената разлика е, че при Пуленк бавният среден дял замества разработката, предявява в някакъв смисъл, понякога и тематично, втората част, но е само дял от част на циклично произведение. При Велислав Заимов формата е цялостна и съответно мащабите на всеки един дял са по-големи. В този смисъл може да приемем, че имаме **припокриване, симбиоза на дял и част**. Всяка структура е дуалистична. Получава се нещо като *скрита цикличност* или *едночастно–циклически синтез*. Това не е изолиран случай в историческото развитие на сонатната форма, особено в романтичната епоха. Емблематичен е случаят с клавирната соната в h moll на Ференц Лист, в която частите преливат в цялостна форма, без да се слага между тях рязка граница. Подобен формален подход Ференц Лист прилага и в първия си клавирен концерт. В някои вариационни цикли бавната вариация е дотолкова контрастна, че придобива смисъла на разделяща бавна част (например Концертино за кларинет и оркестър Es dur op. 26, 7 вариации за кларинет и пиано op. 33 по тема от операта „Силвана“ на К. М. фон Вебер и др.).

Всички тези изводи дават основание по-нататък в анализа да се употребява терминът „част“ за мащабните експозиционен, бавен и репризен дялове, а с термина „дял“ да се обозначават по малките построения като теми, въведение, заключение, преход и други.

Разгледаната особеност на композиционната структура се постига благодарение на мащабната архитектурническа музикална мисъл на Велислав Заимов. Той много държи на формата, на логиката в провеждането ѝ във времето и звуковото пространство. Авторът притежава изключително

чувство за пропорции между частите на формата и цялото. Показателен е начинът, по който той постига равновесие между експозицията и репризата в „Musica ritrovata“. Тъй като трансформираният в диминуция тематичен материал в третата част протича много динамично и за по-кратко време, отколкото в първата, авторът компенсира формата с много по-разширено заключение и кода. Така двете рамкиращи сонатата части са във формално равновесно съотношение.

2. Ансамбловият звук и музикално-изразните средства в камерните творби на Велислав Заимов (с примери от „Musica ritrovata“)

Ансамбловият, специфичен за всеки камерен състав, звук в произведенията на Велислав Заимов е част от музикалния замисъл, от музикално-драматургичната идея. Съчетаването на инструментите винаги е отражение на тембровите идеи в подчинение на художествените задачи, които си поставя авторът. Постига го чрез характерния класически звук и тонов обем на всеки инструмент, чрез характерните щрихи и изразни средства, като само в отделни случаи се обръща към крайните регистри, ако го изисква художественият замисъл – например в някои кулминации или в даден момент от развитието на музиката, където е необходим по-характеристичен звуков нюанс. С присъщата си художествена интуиция композиторът избягва изразни средства, чужди на стила и музикалния му език. В същото време той умее да характеризира звука и изразността на всеки един инструмент, детайлно познава тембровите, динамичните, изразните и техническите им възможности .

Като добър оркестратор Велислав Заимов майсторски използва дуета, включващ кларинет и виолончело, много разнообразно и находчиво разгръща изразните и звуковите им възможности, както и тоновия им обем. За него, както в много други камерни произведения, всеки от инструментите е представител на съответната оркестрова група.

Променяйки разположението им един спрямо друг, той постига в произведението си много разнообразно звучене като съчетание и нюансиране. Често виолончелото звучи над кларинета и това създава специфичен звук, различен ансамблов тембър и понякога по-голяма емоционалност и експресия (например – репризата в средния дял на „Musica ritrovata“). В някои случаи това са флажолетите на челото, които звучат над съответния регистър на кларинета, а в други – натуралният звук на челото в горната част на първа или втора октава. Така извлича разнообразни звукови нюанси от състава. Това трябва майсторски да бъде отчетено и интерпретирано от изпълнителите, като се търси и точният баланс, за да се постигне оптималният ансамблов звук, заложен в съответната фраза или фрагмент от пиесата.

В камерните си творби Велислав Заимов се стреми да постигне равнопоставеност на всички гласове, разпределяйки тематичния материал равностойно между тях, съответно – между всички участници в ансамбъла. По този начин дава възможност на всеки инструмент и изпълнител да бъде равноправен участник в драматургичното и формалното развитие на всяка негова творба. Това ги прави *камерни* в най-висшия смисъл на този жанр. Поради тази причина те са особено ценни и като учебен материал за възпитанието на камерните музиканти в Академията, и за по-напреднали в музикално и техническо отношение ученици от музикалните училища.

И други изследователи на творчеството на Велислав Заимов наблюдават проявления на полифоничните техники в музиката му. Боян Коларов отбелязва сходство с бароковия тематизъм и мотивни връзки с вариационната форма с испански танцов произход.

... „В някои от триата откриваме и тематична асоциация със старинната барокова форма на камерно-инструменталната музика "трио-соната" (трио-соната за цигулка, виола и пиано) или мотивна връзка с вариационната форма с испански танцов произход, датираща от

късния XVI в. "пасакалия" в тривременен размер (първо клавирно трио). Този вид тематизъм се проявява със съответни производни тежнения като широки мелодични линии в ниските регистри, асоцииращи на "кантус фирмус", или изразено с контрапунктични мелодии в секундово движение...⁴

Напълно съгласявайки се с него, бих отишъл по-далеч, отбелязвайки наличието на мотивност от бароков тип в паралел с типичната за онази епоха реторичност (от там идват и неокласичните елементи в стила на музиката на Велислав Заимов, както и сонатността в неговото формообразуване). Тематизмът, мотивните структури в произведенията на Велислав Заимов (съответно в „Musica ritrovata“) са близки по дух и начин на конструиране с бароковите майстори, като изобщо не става дума за буквално заимстване. Сходството се съотнася до тяхната универсалност, реторичност и „лексичност“, превръщайки структурните звена и развитието им в нов, дълбоко индивидуален *музикален език*. Това е и задачата на интерпретатора на музиката на Велислав Заимов – да намери точния изказ, да изговори и подчертае декламативността, речевата изразност на темите. Става дума, че тематичните ядра на Велислав Заимов асоциират с идейното съдържание на някои барокови мотиви (например мотивът на двойното заобикаляне, арков мотив и др.), а и всеки от тях носи свой смисъл, вътрешен индивидуален музикален и философски „код“, неповторим с въздействието на своя емоционален знак. Ако има сходство, то е в принципите на формиране и идейно съдържание на този музикален „език“ – афектите, постигати от всяко ритмично и интервалово групиране в темите, често обвързани с конкретен щрих, както и немската „инвентност“ и полифонично майсторство за развитието на тези мотиви до максимално изчерпване на техния потенциал и емоционален заряд. Всичко

⁴ **Коларов, Боян.** Интерпретационни проблеми в клавирните триа на Велислав Заимов. Дисертация, ръкопис. София, 2015, с. 112.

това показва колко дълбока и идейно съдържателна е музиката на Велислав Заимов, освободена от всякаква външна показност.

Мотивът при Велислав Заимов се разгръща на принципа на метаморфозирането. Фрагментарността е привидна – всеки мотив поражда следващия, остава отворен, преминавайки през паузите, разгръщайки се в мащабни тематични построения. Нерядко мотивите са раздадени между два или повече инструмента. Когато говорим за линеарността като композиционен метод при Велислав Заимов, трябва да уточним най-важното – тя е перманентна, линиите са много по-дълги, отколкото изглеждат на пръв поглед. Те се развиват безкрайно и преминават често от един дял в друг. Мелодичните линии се разгръщат *многопланово* – хоризонтално във всеки глас и по диагоналите, преминавайки от един инструмент в друг. Формира се непрекъсната линия, в която динамично се сменя тембърът. Много често осминовите и шестнадесетинови мотиви и тематични ядра започват след съответно осмина или шестнадесетина пауза при липсващо метрично време или след залигована нота. Така се формира водеща развитието на тематичния материал *ауфтактова структура*. Това е още едно сходство с бароковата „лексика“, което определя и принципа на организиране на фразите. Този интерпретационен проблем е особено съществен, защото воденето на музикалния текст по метричните времена и на тактове, а не чрез фразирание и организиране на мотивите по тежненята на логичните акценти, както е в музиката на старите майстори, би направило музиката еднообразна и схематична. В много случаи ауфтактовата структура не се разрешава направо, а спира рязко преди пауза – по този начин всеки мотив и фраза остават отворени. Този композиционен похват изисква от изпълнителите много точен и аналитичен изпълнителски прочит при интерпретирането, за да не се накъса музикалният поток. Също така четвъртини и други малки

стойности, когато са сами преди или след паузи, представляват скрити синкопи и трябва през паузите да се организират цялостно в една фраза.

Пример 1

25

Cl.

Vc.

Ритъмът и неговото комплементарно разгръщане в произведенията на Велислав Заимов са едни от най-важните изразни средства и композиционни похвати, обединяващ фактор в изграждането и провеждането на тематичния материал и музикалната форма. В същото време той се явява и един от възловите ансамблови и интрепретационни проблеми, които стоят пред изпълнителския състав. И най-опитните изпълнители на музиката на автора знаят колко трудно се поддържа ритмическото „напрежение“ в протичането на цялата творба. Принципът и композиционният метод за разгръщането на формата и нейното идейно и художествено развитие чрез комплементарния ритъм в произведенията на проф. Заимов изисква и адекватна техника на интензивно и непрекъснато водене на ритъма от всеки изпълнител и, съответно, от ансамбъла като цяло. Това осмисляне на вътрешната пулсация като организираща фразата единица трябва да е еднакво и на високо ниво при всички изпълнители в състава.

Големият проблем идва от характерните в произведенията на Велислав Заимов $2/2$, $3/2$, $4/2$ размери, т.е. метрична единица е половината нота, както при старите майстори в ренесансовата и ранно-барокова епохи. Построенията са изградени от сравнително големи нотни стойности. Разредената фактура, особено в началните и въвеждащи части, както и при първоначалното провеждане на темите (какъвто е случаят и с

„Musica ritrovata“), може да „притъпи“ вниманието на изпълнителя и той да се окаже неподготвен за вклиняващите се понякога без подготовка теми в аугументация или преходни части с много по-кратки, например шестнадесетинови, нотни стойности („Musica ritrovata“ – такт 112 в партията на кларинета). Комплементарният ритъм изисква още при провеждането на първите мотивни построения в по-дълги нотни стойности да се намери и включи в тях най-малката пулсираща трайност в произведението, скритата динамика на ритъма да се поведе от самото начало било в осмини или шестнадесетини. Тогава ще може да се предаде вътрешното напрежение и експресията на широките фрази. *Така големите трайности придобиват необходимата изразителност и звуков интензитет.* Става ясно, че те само привидно са бавни и статични.

Друг аспект на комплементарния ритъм и неговото успешно провеждане в цялото произведение, както и рязкото сгъстяване в дадени моменти на развитие на формата от големи в много по-кратки нотни стойности, поражда спорния въпрос дали да се брои на половина нота, на големи ритмични пулсации при изпълнението на произведенията на Велислав Заимов, или чрез по-лесния на пръв поглед метод да се брои на по-малка нотна стойност, примерно четвъртина, което се счита от много изпълнители, че улеснява в ансамбловото отношение изпълнението, както и индивидуалното овладяване и контрол над отделните партии. За да намерим верния отговор, трябва да изхождаме от интерпретационната задача *правилно да се организират и фразират мотивите и тематичните построения.* Те определено са структурирани от гледна точка на посочените по-горе размери $2/2$ и $3/2$ на базата на по-широката метрична стъпка – половина нота. В случай, че броим на по-малка нотна стойност, вместо да водим и обединим в по-цялостно движение фразите, музиката ще стане фрагментарна, не както е замислена и няма да се реализира художественият замисъл на автора. Би се разградила

архитектоничността на неговата музикална мисъл, насечена от многобройни нелогични метрични акценти. Ще се изгуби характерната лексичност на музиката, тя ще се отежни и като движение, и като звук.

Не по-малко значение за точното интерпретиране на произведенията на Велислав Заимов има правилният прочит и тълкуване на **щрихите и артикулациите**. Те трябва да бъдат прецизно уеднаквявани от всички участници в състава, особено (както в конкретно разглежданото произведение) когато инструментите са разнородни и имат различна технология на звукоизвличане – в случая кларинет и виолончело. От съществено значение е да се обърне внимание на щриха *tenuto* (*détaché* – лъкови, *non legato* – пиано и др.) и да бъде ясно разграничен от щриха *staccato*. При декламативно-речитативния език и вокалност в творбите на автора издържаният като продължителност и широко изпят *tenuto* щрих, (подобно на бахово *non legato*) има особено важно значение за изразяване на афекта на темите и мотивите и сходството им с бароковите структури и тяхната фразировка. Тенутото при Велислав Заимов създава особена разказвателност, речитативност на музикалната тъкан. Този щрих е неразделно свързан с вътрешно-емоционалния свят на музиката му. Трябва да се тълкува в художествен аспект и като средство да се „изговори“ и вокализира музикалният текст. Щрихът *tenuto* има важно значение в речитативните дялове. В някои случаи те са в съчетание с *Marcato* („Musica ritrovata“, такт 171 – 173 – втора част).

Щрихът *staccato* е по-рядко и пестеливо използван като изразно средство. Неговата функция, освен промяна на характера, е да създаде импулс за ускоряване на движението, както и за олекотяване на звука на даден мотив или част от тема. Често само ауфтактът или отделна нота е с обозначение *staccato*, което му дава по-голяма активност или създава усещането за акцент („Musica ritrovata“, тактове 241 – 250 – начало на трета част). Дългите легати, обхващащи понякога цели фрази, могат да се

тълкуват и в стария смисъл – първо, като организация на малките тематични звена във фразата и, на второ място, като артикулация и музикална характеристика. Легатите, също както в музиката на 18 век, подчертават афекта на мотива, като в съседни ритмични фигури се сменя комбинацията от *legato* и *non legato*, което обогатява музикалната изразност и по-ясно артикулира не само отделните тонове, но и мотивите (например *Musica ritrovata*“ – такт 252). Но когато е в интерес на акцентирането върху някои интонации или детайли от фразата, допустимо е да се вмъкнат някои артикулации. Подобен пример е финалът на Сонатата за кларинет и пиано (1987 г.), изграден от виртуозни шестнадесетинови пасажии, обозначени изцяло с дълги легати. Със съгласие и съдействие на автора прибавих няколко комбинации от *legato* и *staccato* , което направи този дял още по-бравурен и изразителен.

Композиторът борави с много изчистен музикален език. Основни нотни стойности и несложни, ясни ритмични фигури съставят неговите тематични построения, което е причина на пръв поглед фактурата да изглежда олекотена и прозрачна. Но точно тази класичност отразява музикалната мисъл и естетиката на Велислав Заимов, независимо от формалното сходство – много условно – с автори от XX век като Хиндемит, Шостакович, Онегер, Пуленк, както и с автори от по-предишни епохи. В същото време той се отличава с много индивидуален и самобитен почерк в ритмическо, формално и мелодико-интонационно отношение, който прави стила му ярък и лесно разпознаваем. Именно тази яснота и изчистеност на музикалния език на автора определя и звука, с който трябва да се изпълняват от всеки инструмент и от всеки ансамбъл творбите на автора на „*Musica ritrovata*“. Звукът трябва да е ясен, характеристичен, естетичен и контролиран, без никаква преса дори и в най-силните динамики. В пиано и пианисимо трябва да се търси акустичен, интензивен тон с определен тембър. Много условно бих посочил за сравнение

звуковата палитра, с която се изпълняват произведения на Паул Хиндемит. При това трябва да се покрива много широка динамична амплитуда, звукът да е богато тембриран и нюансиран във всяка една динамика. Музиката на Велислав Заимов, дори в най-вътрешните и фини звукови състояния, е *екстравертна*, тя е откровена, отправена към публиката и затова звукът на всеки изпълнител или камерен ансамбъл трябва да е концертен, изнесен и класически ясен в целия динамичен спектър. На базата на този индивидуален и ансамблов звук трябва да се изпълняват всички артикулации.

Друг белег на родството на музиката на Велислав Заимов със старите традиции са размерите $2/2$, $3/2$, $4/2$. Пулсацията на половина нота по специфичен начин обединява фрагментарните мотиви, чиито интонационни ядра често са раздалечени във времето, „задъхани“ от паузи, които са дишаща част от музиката, но и спояват малките структури – дават пространство и по-голяма изразителност на някои интервали. Те могат да се приемат като съкратени, недоизказани по-дълги ритмични стойности, при което паузата става няма, доизживяваща част от звука, който се свързва интонационно с тона, следващ паузата. Те (паузите) се превръщат в съществена част от музикалната тъкан. Така интервалите, съставени от заобикалящите ги тоновете, звучат през тях и трябва да се интонират от изпълнителя, независимо на каква ритмическа дистанция са поставени от автора в постройката на фразата. По този начин изпълнителите изграждат дълга и непрекъснато разгръщаща се линия в рамките на цели теми и дялове, както това е заложено в композиционния план. Паузите в произведенията на Велислав Заимов не трябва да се изпълняват „рубато“ и произволно, а трябва да се изчисляват точно в течащото темпо, за да не се наруши ритмическата организация на големите построения. Това е още едно доказателство, че ритъмът е основно изразно средство за автора, а в

ръцете на изпълнителя то трябва да служи за овладяването и правилното интерпретиране на неговите творби.

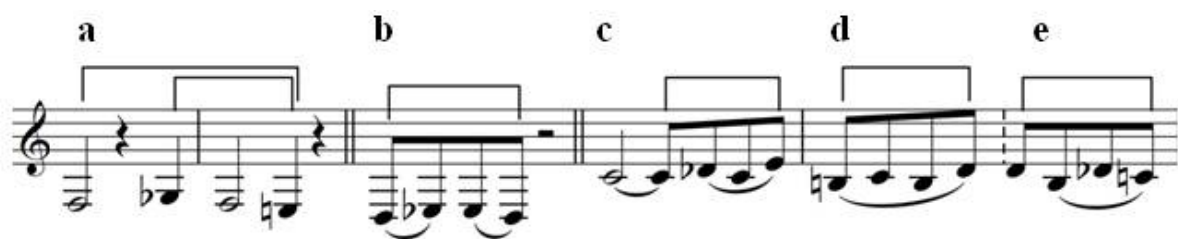
3. Сонатата за кларинет и виолончело „Musica ritrovata“ като проявление на стила и композиционната техника на Велислав Заимов

Творбата започва с въвеждащ дял, сравнително кратък спрямо заключението и кодата. В него се зараждат и формират някои от основните мотиви, изграждащи структурите на формата – все още като откъслечни, далечни и неосъзнати (на подсъзнателно ниво) мисли и предчувствия. Например първият мотив от първа тема в партията на кларинета (такт 25 – 26 – *вж. пример 1*) прозвучава във въведението в по-големи нотни стойности и паузи между двете звена на мотива (такт 14 – 19). За да изрази точния характер на това неустойчиво, бавно изкристализиране на мотивните ядра, в първите няколко такта темпото може да е по-спокойно и разположено от указаното в началото – като *sostenuto*, но без да е лишено от ритмична организация. Постепенно линиите на двата инструмента, в които се зараждат елементи от основния тематичен материал, се преплитат в единна сплав, формирайки първата тема (такт 22). От този такт темпото вече трябва да потече динамично в указаното от автора метрономно обозначение ($\text{♩}=66$).

Още тук се забелязва една от характерните особености на тази соната – темите в „Musica ritrovata“ са *двугласни*. Комплементарното провеждане на мотивите, раздадени и преминаващи непрекъснато между двата инструмента, формира цялостната структура на темите, без нито един от тях, респективно никой от двата гласа, да е преобладаващо водещ или съпътстващ. В същото време всеки един от гласовете е цялостен и непрекъснат. Това единство и равнопоставеност се запазва при всички полифонични инвариантности на тематичния материал – превратен

контрапункт, огледални обръщения или тяхното диминуиране в третия репризен дял на сонатата. Тази специфика изисква съответния звуков баланс в дългите тонове, давайки лек превес на движението в другия инструмент. Изпълнителят не трябва да губи интензивността и съответно да не нарушава своята линия, а дългият тон да остане основа за формирането на хармонията, т.е. на производните вертикални интервали. Звукът и музикалният характер на темата се определят от провеждането ѝ в ниския регистър на двата инструмента. Кларинетът е почти изцяло в малка октава. В първите тактове от неговия тъмен, носталгичен „коментар“ на человата фраза (тактове 25 – 26) се формира мотивът от три малки секунди, който ще играе важна обединяваща роля в цялата драматургия на сонатата и ще бъде нещо като *лайтмотив*, съпътстващ всички теми и техните полифонични трансформации. Освен него още няколко мотивни структури в различни модификации и транспозиции са в основата на изграждането на формата, създавайки сложни взаимовръзки. Те непрекъснато метаморфозират в разгръщащите се полифонични построения:

Пример 2



В тактове 25 – 28 в партията на кларинета се вижда как четиритактовата фраза, замислено накъсана от четвъртини паузи, трябва да се изговори декламативно, с подчертано *tenuto* (пример 1). В такт 31 имаме типичен пример как Велислав Заимов ползва като артикулация един единствен тон с щрих *staccato*:

Пример 3



Кларинетистът ясно трябва да разграничи тази осминка от останалите, дадени в щрих *tenuto*, преливащо в *legato* в края на такта. Заради ниския регистър стакатото трябва да е максимално кратко и с ясна атака. То активира и леко динамизира мотива. В линията на челото трябва да се подчертае ауфтактовата структура на фразата, също накъсана от единични паузи. Темата трябва да се „изтегли“ от двамата изпълнители колкото може в по-дълга линия, като всеки един мотив се интонира детайлно. Това като цяло важи за всички теми и в трите части на сонатата. *Детайлизирането трябва да бъде вътрешно изражение на фразите, без да нарушава тяхната цялост.* Още веднъж искам да подчертая, че отделените тонове, за които няма специални обозначения над или под тях, трябва да се интерпретират с щрих *tenuto* (*détaché* – за челото) – широки, отворени, но с ясна твърда атака. Изпълнението им *staccato* би придало лековата и неестествена за автора скоклива повърхностна характеристика на музиката.

От такт 54 започва преход, произведен на първата тема. Той е важен за развитието на експозицията. Неговата функция е да динамизира и внесе оживление между двете теми, които са сравнително близки по характер – още една специфика на тази соната. Авторът постига ускорението с ауфтактове *staccato* и с трансформирани в триоли мотиви от първа тема. Тук именно триолите създават впечатлението за ускорение и развитие на музиката в прехода. Динамизирането трябва да бъде осъществено от изпълнителите с помощта на ритъма, а не чрез забързване на темпото. Този похват се среща много често в произведенията на Велислав Заимов. В

тактове 55 и 56 се съгъстява комплементарният ритъм, като осминовите групи са раздадени без застъпване в двата инструмента. Това е и един от най-характерните ансамблови проблеми не само в музиката на Велислав Заимов. Всеки от изпълнителите трябва да встъпва навреме след паузите, да няма и най-минимално закъснение, за да не се наруши потокът на осминовия ритъм между инструментите. Този проблем се решава, единствено ако и двамата мислят на еднаква ритмична пулсация през цялото време, включително и по време на паузите.

Друга специфична особеност на това произведение, на което трябва да се обърне специално внимание от интерпретаторите, е фактът, че по своята същност *втората тема* е почти буквално огледално обръщение на първата тема (от такт 65 в партията на виолончелото и такт 70 в партията на кларинета). Но тук липсва типичният за автора превратен контрапункт, което е още една особеност на произведението. Някои структурни разлики се обуславят от взаимопроникването на дяловете – докато започва провеждането на втората тема в челото (такт 65), кларинетът все още е в зоната на прехода, достигайки звукова кулминация с фраза в пределния си регистър. Тази своеобразна монотематичност изисква от изпълнителите много по-активно да интонират всеки един интервал при това огледално провеждане на темата, като разликата в характера на музиката е минимална – един вид звуково анимато. Темпото не трябва да се промени. Секретът е в превръщането на малките терцови и секундови интервали от първата тема в много по-широки – сексти, увеличени кварта, септими, което създава впечатление за динамизиране на темпото. Този похват трябва ясно да се подчертае като различна музикална характеристика. Тя трябва да води до промяна и на ансамбловия звук на състава – малко по-интензивен във всички динамики. Трябва да се отчете разширяването на регистровия диапазон между двата инструмента. Виолончелото се качва октава по-високо, но остава в среден и нисък регистър, докато партията на

кларинета е дадена две октави по-високо – във втора и трета октава. Това регистрово съотношение значително променя ансамбловия звук и придава различно емоционално напрежение на темата. Още първото ѝ провеждане определя интерпретационните и ансамблови задачи. Те, разбира се, са много сходни с анализирания по-горе общи интерпретационни характеристики за музиката на Велислав Заимов.

От такт 20 се оформя интонационният център *a* на първа тема като част от характерния за тематизма на тази пиеса интервал низходяща малка секста (*a – cis*). Около него гравитира и тоналният център на втората тема. Той, заедно със секундовите и терцови ходове, определя и емоционалността в сонатата, което изисква от ансамбъла да свири много изразително, но творбата да се пази от излишно „романтизиране“ и прекалена сантименталност. Афектите трябва да се контролират, да им се придаде известна аскетичност и класическа сдържаност. Отново може да се направи паралел с музиката на Франсис Пуленк, която много лесно може да стане откровено романтична и съзливо сантиментална, но тогава тя става по-елементарна и се отдалечава от истинския стил, музикална образност и иносказателност на автора си. Лишава се от неговата деликатна сюрреалистичност.

Звукът на първата темата е топъл, деликатен, докато на втората е по-изнесен, по-тембрист и оцветен. Дългите тонове трябва да се свирят интензивно и изразително, защото те са хармонична основа и същевременно трябва да участват във формирането на всеки един хармоничен интервал и последование. Тези дълги тонове в цялото произведение не трябва да са формални и беизразни, лишени от съдържание. *В много случаи именно те носят основния тематичен материал, а кратките фрагменти и мотиви в другия глас се явяват като допълващ темата коментар, като тропи.* Тематичната част в кларинета определя артикулационния модел в произведението. Отделните тонове

около паузите трябва да се изпълняват *tenuto cantabile*, да не се закриват и да се свързват през паузите в мотиви. Самостоятелните тонове тук не са поантилистични, както би било например в музиката на Веберн – те са организирани във фрази и са интонационно свързани през паузите. Вече показахме 31-ви такт (*пример 3*) при кларинета като образец как трябва да се изпълняват диференцирано *staccato* (един тон, активиращ ауфтакта) и *tenuto* веднага след това. Тяхното ярко характеризиране би направило много изразителен мотива, обхващащ двата такта. Също и при челото четвъртините трябва да са *détaché*, легнал щрих от струна, широк и с дискретно топло вибрато.

Навсякъде динамиката е цялостна, ансамблова за двата инструмента, в съответното съотношение *движение – лежащ тон*, което не касае само отделния инструмент. В противен случай не би могла да се интонира двугласността на тематичния материал (има, разбира се, и изключения – например началото на втора част). За да звучи емоционално по-напрегната и по-устремена втората тема, има още една причина – голяма част от огледално разширените завършващи интервали на мотивите са възходящи и създават впечатление за приповдигната, устремена нагоре интонация. Звуковата кулминация на експозицията е край на провеждането на темата в пределния висок регистър на кларинета (тактове 101 и 102).

Преходът към **втора част** започва в огледално обръщение в същите регистри на челото и кларинета както във втората тема. Той е проведен съкратено, но от такт 108 челото много рязко влиза *subito f* в остинатен триолов ритъм, напомнящ токата, с много активна артикулация *marcato tenuto*. Този неустойчив дял с разработъчен характер е най-динамичният в рамките на експозицията, много енергичен, внасящ устрем и ускорено движение, както и известен драматизъм. Но и тук темпото не трябва да се промени – музикалната изразност трябва да се постигне от ритмиката и от новия характер, идващ от проведените за първи път мотиви в

шестнадесетини, т.е. диминуция, в кларинета. Преходът се успокоява постепенно към връзката със средния дял с огледално провеждане на първа тема, но партията на челото е поверена на кларинета в основната ритмика с транспозиция на тоналния център около тона *cis*. Създава се впечатление за репризност и рамкиране на формата на първата част с относителна завършеност. Триолите в челото постепенно се разграждат, „разпиляват“ на малки откъслечни фрази, които в началото на средния дял се превръщат в тиха четиритактова фраза, построена чрез ритмична аугментация от широки триоли. Формира се нов тематичен материал, който ще играе роля в развитието и на третия репризен дял. Тази тема е производна на първата фраза от първа тема в кларинета – в ракоход, но модифицирана интервалово.

Мелодичният интервал секста тук се трансформира в хармоничните построения на широките триоли, накъсани от четвъртини паузи – нещо като смислови цезури, които правят още по-изразителна и декламативна фразата. Тя трябва да се свири *molto espressivo* във *forte* като хорал, контрастирайки на тихия *ми бемол* в кларинета. Той преминава в широка тема, разработваща елементи от темите в първа част. Тук динамиките между двата инструмента са диференцирани различно.

Поради успокояващия се ритъм и характер в края на прехода, началото на **втора част** започва в новото по-бавно темпо незабелязано, за което допринасят и аугументираните триоли в партията на виолончелото. Важно е челистът да наложи новото темпо ($\text{♩}=44$), променяйки звука и характера. Забележимо е математическото съотношение между темпата – 3 към 2, съответстващо на размера $3/2$ ($\text{♩}=66$ в първа и трета част към $\text{♩}=44$ – втора част и кода). То запазва темповото равновесие между дяловете и изпълнителите би трябвало да се съобразят с него. Мотивът от две поредни малки секунди се разработва и модифицира тук много настойчиво,

налагайки своята емоционална характеристика. Той се появява винаги тих и сдържан най-често в пулсиращите половини, като постепенно и в двата инструмента се трансформира в „хриптящи“ четвъртини с точки и осмини паузи като недоизказани думи. Те трябва да се мислят и изпълняват като цял мотив, обединени смислово и в широко незатихващо *tenuto*. В някои моменти мотивът продължава в ракоход и се получава обърнат арков мотив.

Пример 4



Всяка една фраза в средния дял на сонатата трябва да се изпява, да се изживее. Вокализирането е важна предпоставка за сериозен художествен резултат от страна на изпълнителите.

Двугласните мотиви във виолончелото (като коментар – тропи) в средния дял на „Musica ritrovata“ винаги трябва да се изпълняват *forte* и *molto espress.* Вече споменах за тяхната хоралност и вокално начало. Те асоциират с ролята на акордовите фрази и структури в клавирните ансамбли на автора с участие на по-голям инструментален състав (например клавирните секстети). Това е обединяващата функция на пианото, която координира групите инструменти и коментира, подобно на хора в древногръцките драми, диалога между останалите гласове в средните дялове на тези произведения. Тук челото като хармоничен инструмент в някаква степен поема тази роля и замества клавира в диалога с кларинета.

Тези акордови построения формират нова тема, съставена от няколко елемента – често срещаният се мотив от първия дял и накъсан от паузи палиндромен мотив (такт 125 – 128). Този и още няколко мотива много

активно диалогизират и се преплитат, конструирайки в активен контрапункт фразите в частта. Формално тя може да бъде определена като триделна репризна със заключение.

Средният дял на бавната част е по-скоро каденциращ речитативен диалог между двата инструмента, контрастно характеризирани на лайтмотивен принцип. Темпоритъмът не трябва да се нарушава. Целият дял е реторично декламативен, като кларинетът изпълнява осминови фрази в *marcato-tenuto*, а всяка от тях се отвежда със завършващ шестнадесетинов мотив, който създава впечатление за ускорение на фразата. Случайно или съзнателно, в такт 174 завършващият мотив по съдържание е *BACH*⁵, изписан в **B** строй. Виолончелото разработва своята двугласна тема от началото на частта.

Фрагментът трябва да се изпълнява *forte*. Той има важна драматургична роля за развитието на този дял и довежда до главната кулминация на втора част, преминавайки в репризирането на първия ѝ дял. Тук гласовете са разменени със средствата на превратния контрапункт. Проплакващите флажолети на виолончелото (тактове 137 – 139) преминават в партията на кларинета в такт 200 в съвсем друг щрих – *staccato*, който трябва да се изпълнява *legiero* с много деликатен звук подобно тревожен морз и да се подчертае като логичен акцент *tenuto* четвъртината *si бемол*. Фразата обединява в себе си първия тематичен мотив на челото в акорди и неговите флажолетни фрази. Отново се контрапунктира в двата инструмента лайтмотивът от две малки секунди. Тук щрихът *tenuto* на четвъртините с точки, разделени от осмини паузи, трябва да е максимално уеднаквен не само като артикулация, но и като образна характеристика с еднаква фразировка. Звукът на този репризен дял се определя от регистровото разположение на инструментите – по-голямата част от партията на виолончелото е написана във високия му

⁵ Същият мотив се среща и в Клавирното трио за цигулка, валдхора и пиано на В. Заимов (1997 г.)

регистър, над кларинета, в първа и втора октава. Ансамбловият звук е по-напрегнат, експресивен и изисква специфичен баланс – кларинетът не трябва да е по-тих, а напротив – да свири интензивно, с плътен тембър, за да се слива звукът на двата инструмента. Участниците в ансамбъла трябва да покажат вътрешно напрегнатата емоционалност на музиката в бавната част, нейната вгълбеност, да изградят цялостно формата, детайлизирайки звуково и артикулационно всеки един мотив. Изпълнението на подобна фактура в бавно темпо дълго време изисква майсторство и творческа зрялост от всеки един музикант.

Преходът към *трета част* е своеобразен монолог, поверен на кларинета. Той започва с речитативно построение от постепенно ускоряващи се трайности – естествено изписано *accelerando*, *quasi cadenza*, което трябва да се изпълни в *crescendo* в основното темпо, без то да се променя. Този похват Велислав Заимов използва често в подобни преходни фрагменти. След логичния акцент движението рязко застива и се появяват елементи от първа тема на експозицията като реминисценции, които постепенно подготвят репризата.

В „*Musica ritrovata*“ една от спецификите е, че диминуирането на тематичния материал не се провежда паралелно и пропорционално в експозицията и репризата, а цялата реприза представлява диминуция на експозицията, като се втурва неочаквано, решително и стремглаво от края на втората част. Това напомня динамизираната реприза в класическите образци на сонатната форма. Така третата част протича много по-ускорено и екстремно в сравнение с много по-спокойната, уравновесена и замислена експозиция. Стремглавото начало е в партията на виолончелото и постепенно формира нова тема на базата на един от основните мотиви (*вж. пример 2* – мотив d), за които стана дума в началото на анализа.

Пример 5

245

Постепенно неговата енергия „увлича“ и партията на кларинета и двата инструмента се вплитат в остинатно комплементарно движение в шестнадесетини. Така и тази нова тема се оформя като двугласна. Тя изключително динамизира третата част и на практика замества въведението и преходните дялове от първа. Явява се преди всяка от двете основни теми и така се оформя сложна двуделна форма или незавършено рондо без трето репризиране на „рефрена“, ако приемем новата тема като такъв. Още първите два мотива в началото на частта налагат характера на *risoluto* в человата партия. Темпото е същото като на първа част ($\text{♩}=66$), но сгъстената фактура създава впечатление, че то е двойно по-бързо. Това е постигнато чрез диминуирането на двете теми в два пъти по-кратки нотни стойности, преобладаващо вече шестнадесетини. От изпълнителите се изисква много сериозна подготовка до пълно автоматизиране на рефлексите в този стремителен диалог, за да се достигне ансамблова прецизност в реалното темпо. Най-сериозният проблем е комплементарният ритъм, особено когато мотивите минават без застъпване от единия в другия инструмент (например такт 256 или 294) или когато ритмичната фигура е раздадена в рамките на четвъртина между гласовете (такт 261). Не трябва да има и най-малко закъснение от страна на всеки от изпълнителите след кратка пауза или лигатура, защото ще се наруши комплементарната шестнадесетинова пулсация. Особено показателни за тази проблематика са двата такта преди репризирането на третата тема

(такт 284 – 285), където първата и четвъртата шестнадесетини са дадени в челото, а кларинетът свири втората и третата без застъпване.

Пример 6

The musical score for Example 6 shows two staves: Clarinet (Cl.) and Violoncello (Vc.). The Cl. staff begins with a rest in measure 284, followed by a series of notes in measure 285. The Vc. staff plays a rhythmic pattern of eighth notes in measure 284, followed by a series of notes in measure 285. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

За да се реши този ритмичен проблем, изпълнителите през цялото време трябва да водят музиката по най-кратката нотна стойност. Тази мисловна техника е най-прекият път до искания ансамблов и художествен резултат. Музикантите трябва да са много гъвкави в гласоводенето, когато трябва да се отстъпи от динамиката, за да се даде звуково предимство на другия инструмент. И двете партии стават много виртуозни и изискват голямо инструментално майсторство и опит. Ясната и прецизна артикулация е от особено значение за постигането на динамичния и решителен характер на музиката в трета част. Тук още повече трябва да се подчертае щрихът *tenuto/détaché* и да се отличи от стакатото, особено когато имаме редуване на двата щриха примерно в две съседни осмини. Четвъртините с акценти също да са *tenuto-marcato*, а не стакатирани. Т.е. всички щрихи трябва да са пределно артикулирани (включително щрихът *legato*) и точно характеризирани, да се подчертае техният афект, за да стане частта релефна, а мотивите – изразителни в реалното темпо.

Както рязко и неочаквано започва, по подобен начин третата част преминава и в **заклучението**, което е буквална реприза на въведението от първа част с разменени гласове и инструменти – превратен контрапункт. Подготвя го малък двутактов преход в триоли, които тук имат ролята да успокоят шестнадесетиновото остинато за разлика от функцията им на създаващи оживление в преходите в първа част (експозицията). Динамичният преход към тиха и приглушена звучност, в която протича

този дял, се изпълнява от кларинета, на който тук е поверена линията от дълги тонови трайности. Заключителният дял рамкира формата на сонатата, и в същото време се явява преход към същинската кода, започваща от такт 348-ми. Този музикален „епилог“ обобщава цялата соната, а темпото и характерът му кореспондират с втората по-бавна част ($\text{♩}=44$).

Като „мантра“ в двата инструмента се преплитат основни мотиви от втора част – хроматичният мотив от три тона и производният от него арков мотив. Приглушеният в динамика *piano* звук на двата инструмента диалогизира с проплакващите флажолети на челото. Цялата кода трябва да се изпълнява много вгълбено, в пианисимо. В края хоралните акорди като сбогуване се стопяват и отдалечават в звуковото пространство. Желателно е те да бъдат максимално балансирани и звуково хомогенни от двата инструмента до пълното стопяване на тона – *all niente*. В заключителните дялове изпълнителите трябва да са особено прецизни интонационно.

Както в по-голямата част от творчеството си, и в „Musica ritrovata“ авторът не търси никаква външна показност и самоцелна „ефектност“. Чрез кодата постига конструктивно равновесие във формално отношение и задълбочено обобщение на музикално-художественото съдържание на сонатата. От гледна точка на конкретния ансамбъл и жанра сонатата за кларинет и виолончело е мащабно, дълбоко субстанциално произведение, което представлява творческо предизвикателство за неговите изпълнители.

Музиката на Велислав Заимов е ярко отражение на неговата дълбока емоционалност и чувствителност, на високия му професионализъм и ерудиция, на неговата съпричастност към социалните, духовни, политически, културни процеси и сътресения в заобикалящия го свят. Той конструира по абсолютно рационален път своите произведения, опирайки се на изрядна музикална система без никакви компромиси по отношение на стил и естетика. И въпреки, а може би и поради, този факт музиката му

е болезнено искрена, дълбоко емоционално въздействаща. Хармоничното равновесие между съвременен, конструктивен и авангардно звучащ музикален език и необичайната експресия и откровеност на чувствата е съществена част от стила и художествения метод на автора. Творчеството му е резултат на богатата му ерудиция и висок професионализъм, както и на богатия, натрупан с годините и многобройните му опуси творчески опит. Но най-вече на неговия талант, пословична работоспособност и непознаваща компромиси творческа почтеност.