***Композиционната техника на Лазар Николов в контекста на процесите в българската музика от втората половина на XX век***

Новите творчески пътища, които поемат композиторите от поколението на Лазар Николов, твърде рязко сменят посоката в развитието на българското музикална култура. Езикът, на който те „говорят” е твърде напредничав и неразбираем както за техните учители, така и за по – възрастните им колеги. Така неизбежният конфликт между традиционно мислещи и новатори (в известен смисъл той съществува и до наши дни), наред с обединяващите идеи на Новата музика и общия стремеж към намиране на нов тип изразни средства, оформят тесни професионални и лични контакти в кръг от съмишленици. С активното участие на редица известни изпълнители, те взаимно се подкрепят както в търсенията си, така и в популяризирането на своята музика. Между тях протича непрекъснат обмен на идеи и творческо взаимодействие, но най – близка и постоянна е връзката на Лазар Николов с Константин Илиев, започнала още в часовете по композиция при Панчо Владигеров. Писмата им са изключително ценен документ за процесите в музикалния живот и въобще в изкуството по това време, пречупени през умовете и сърцата на двама от най – значимите български творци. В тях те споделят своите позиции, тревоги и съмнения; коментират въпроси, свързани с възможните посоки на съвременната музика, разискват проблемите по пътя към оформянето на индивидуалния стил на всеки от тях. Една от най – важните разисквани теми е ***отношението към фолклорните източници***. Стремежът да се пише българска музика, пречистена от буквалното цитиране и утвърдените начини за използване на народната песен като тематичен материал, без тя да загуби своя национален дух и идентичност, създава нова представа за национални белези на българската музика и поражда идеи за нови тенденции в развитието на нашето музикално творчество. В тази връзка Лазар Николов пише в едно от писмата си до Константин Илиев:

*„Има и друг един въпрос, който стои пред мен неразрешен ‒ този за „безотечествената” музика. Как без външна прилика с народната песен, без фолклорни елементи да създадем музика, която да има свое отечество, да има нещо отличително… Този въпрос е крайно тежък за разрешаване, тъй като аз съвсем не поглеждам на него така, отгоре – отгоре, не се касае за нещо външно, което лесно може да се постигне” (05.08.1949).[[1]](#footnote-1)*

Лазар Николов стига до убеждението, че в музика, която се гради върху дванадесеттонова система, опираща се на неповторение на тоновете по вертикал, народните мотиви не намират приложение (един от основните „белези“ на XX век). Също, че съвременното ни музикално творчество следва да търси националното в симбиозата между използваните западноевропейски композиционни техники и ритмичната структура, инструментални похвати и цялостно звучене като българско явление, но без фолклорен тематизъм. Аналог на този подход може да се намери и в творчеството на австрийският композитор Антон Веберн[[2]](#footnote-2) (1883-1945) – с неговия стил, който наричат *„чист“*, изчистен от фолклорни мотиви и прозрачна фактура, изградена чрез множество отделни смислови структури.

През целият си творчески път Лазар Николов остава верен на този естетически императив – чистота на изказа, органичност на езика, *„творчество вече без фолклор“.*В тази връзка авторът пише:

*„Нека приемем с необходимата тежест, че може да съществува българско художествено творчество, дори когато фолклорните елементи липсват. Това ще представлява един нов – бих го нарекъл – необходим етап, отговарящ на днешните разбирания за съвременна музика. Нека потърсим националното повече като атмосфера, като духовна еманация.“[[3]](#footnote-3); „Някои наши музиковеди нарекоха това направление, което Константин и аз поехме, асимилаторство. Този термин звучи твърде обидно. ...Та творчеството, изградено върху фолклора не е ли асимилаторство? Понякога си задавам въпроса – ами ако не съществуваше бъгарският фолклор, какво би останало от нашата художествена музика?“[[4]](#footnote-4)*

В сложния процес на еволюция, творчеството на композитора следва ясно разпознаваема линия на развитие както по отношение на композиционната техника и музикалните идеи, така и при изкристализирането на така характерния за неговия стил начин да постигне националния характер и определеност на музиката чрез духа и атмосферата на музикалния език. По повод създаването на дълго обмисляния Концерт за струнен оркестър (1951) Константин Илиев пише:

*„Той създава творба, която наистина отваря нова страница в нашата музика. Всъщност Лазар Николов не къса с традицията на българската музикална култура, а я обогатява и развива“.[[5]](#footnote-5)*

През може би най – активния си творчески период (1963 – 74), Лазар Николов пише заедно с „Прикования Прометей” и редица други произведения, между които са двата струнни квартета. Първият от тях, „Виртуозни игри” (1964-65), е искрящ от идеи ескиз с характерни мелодични ходове, изключително богат на темброви комбинации, често загатващи народни инструменти, с виртуозни „заигравания” между четирите инструмента. В него, както и във втория (също едночастен, но различен по характер, протичащ в умерени и бавни темпа), композиторът вече използва алеаторна техника в отделни епизоди. Той вече категорично е заявил своята творческа позиция, която деликатно, но твърдо отстоява през целия си живот.Тя е, която стои и в основата на напрегнатия естетически диалог с композитора Димитър Ненов – личност, влияние при формирането на неговата естетика, художествен вкус и музикален език. Лазар Николов приема много от идеите на своя учител, но някои от тях намира за неактуални, съотнесени към съвременните тенденции в изкуството и най – вече несъвместими с осъзнатия стремеж към освобождаване на модерната музика от претрупаност и излишества.По една отактивно дискутираните от тях теми, свързана с романтичната фразеология на „традиционалистите“, той убедено защитава позицията, че тя не може да има проявление в езика и естетиката на новото време. В интервю с Ани Петрова той казва:

*„Фразеологията – това са излишните ноти. Има романтика и във вариациите на Ненов. Ненов се явяваше антипод на „традиционалистите“, но историята е сложно нещо – едно явление се появява като антипод на нещо друго, а в друг ракурс – се оказва свързано с него.“[[6]](#footnote-6)*

Лазар Николов намира сходство между поетиката на Ненов и естетиката на сериализма, но най – важна за него е логиката на музикалната идея и намирането на нейната конструктивна формула. За него творчеството остава интимен и дълбок процес, в който водещ и основен принцип е самостойността и суверенността на авторския замисъл.

От политоналните принципи при изграждане на хармонията композиторът по собствен път достига до идеята за неповторяемост на тоновете както в хоризонталното, така и във вертикалното им подреждане и организация. Воден най – вече от собствената си търсеща творческа природа, на практика той не приема готови модели, а по естествен начин сам стига до композиционните принципи на атоналността и додекафонията (може би първите творби, които го приближават до тези средства са Сонатата за виола и пиано (1955) и Сонатата за пиано № 3 (1955-56). ***Композиционната техника*** на Лазар Николов е сложен комплекс от елементи на музикалния език и не може да бъде причислена към една определена звукова система. Неговите идеи и творческа мисъл, сродни със съвременните търсения в областта на музикалната изразителност, намират израз в приобщаването на отделни елементи от тези системи като допълващи други композиционни техники или методи, принадлежащи към неговия индивидуален композиторски стил. Така в процеса на неговото постоянно избистряне и обогатяване Лазар Николов намира своята специфична ***звукова система*** в полето на атоналното мислене, свободния подход към 12-тоновата техника и присъщата на серийната организация мобилност, вариационното изменение на материала и средствата на сонорно – алеаторната техника:

*„Алеаториката за мен бе интересна с това, че в нея се получава такава нова същност и багреност на звука, каквато с традиционната нотация в никакъв случай не може да се постигне. Това е едно голямо предимство на свободната композиционна техника пред по-класическата. Освен това алеаториката успява да премахне тактовата черта, а това е едно от откритията на XX век в музиката.[[7]](#footnote-7)…Как се е стигнало до 12-те тона? Започнало се е с разширение на акордовия строеж, по-нататък акордите преминават в битонални и по-късно хармонията става атонална. По същия естествен начин после дойдоха алеаториката и клъстерите.[[8]](#footnote-8)…12-те тона обуславят яснотата на моята музикална мисъл.*[[9]](#footnote-9) *...В моята естетика аз бях против многото емоции в изкуството. Бях за едно обуздаване, туширане и до някъде изолиране на емоциите. Тук може наистина да ми е повлияла малко естетиката на Стравински, до която все пак дори и в онова трудно време успях да се докопам.“[[10]](#footnote-10)*

В контекста на естетиката от 90-те години на XX век Лазар Николов постепенно променя концепцията си за музикална ***форма*** – възприемаидеята за „отвореност“ на формата в композициите си, амузиката му сякаш „дефинира“ невъзможността да се определи единна конструктивна нишка.Работата с разнородни техники и комплексното им използване в една творба води до освобождаване от общоприетите шаблони за формобразуване – определения като „абстрактност“и„форма-есе“най – добре биха определили композиционният му подход. Отделни фрагменти във фактурата се явяват цел на драматургичното развитие и изпълняват ролята на кулминационни моменти, достигани най – често чрез увеличаване на силата на звука чрез градивно развитие на динамичните нюанси. Формата остава неопределена, без ясно изразени граници, поради отвореността и многозначността на отделните дялове. Тя се изгражда от всички малки структурни елементи, върху т.н. описателен формообразуващ принцип – явление, което в постмодерните теории се дефинира с понятието *„деконструкция“* на формата.

Музиката на Лазар Николов произлиза от движението, изразява се чрез него и нейната същност е немислима извън *„неспирният поток“* на музикалната мисъл. Във връзка с тази много дискутирана тема, в разговор с Кирил Василев той казва:

 *„Съдържанието определяше формата... Отдавна вече схемите не ме интересуват...“[[11]](#footnote-11).; „Музиката се развива във времето. Обичам движението. Музиката трябва да се вдижи, статиката не ми е по вкуса.“[[12]](#footnote-12);**„Винаги съм защитавал прогреса. Не само в музиката, във всичко. Но не мога да се съглася с доста неща, които минаваха за прогрес в музикалното изкуство. Най-вече във втората половина на ХХ век. Не мога да се съглася с едно статично мислене. Моите предпочитания са към динамичното начало в изкуството, а след Втората световна война музикалният авангард застана на позициите на една своеобразна статика.“[[13]](#footnote-13)*

По отношение на измененията в принципите на формообразуването Пиер Булез, един от най – ярките и значими творци от втората половина на XX век (композитор и диригент, влиятелна и провокативна личност със своите предизвикателни възгледи), пише:

*„Днес музикалният език се изгражда от относителни елементи, ето защо и формата следва да бъде относителна. С други думи, във формата трябва да се внесат елементи, които да я променят от изпълнение в изпълнение и да не позволяват съчинението да бъде изпълнено два пъти по един и същи начин.“ (1981)[[14]](#footnote-14)*

Отношението на Лазар Николов към ***тембъра*** като звукова характристика е свързано с философко-символната същност на неговата музика, като чрез нейния абстрактен език тематизира цвета и смесва живописното с музикалното. А по време на работата си върху Втора симфония (1959-62) в т.н. *„чисти тембри“* той търси единство между тон, знак и същност. Сонорните средства и ефекти често се опират на идеята за ***програмност*** (явление, което се отнася до голяма част от българските произведения, композирани през втората половина на 20 век). Например заглавието на пиесата за соло пиано „Движения в жълто и оранжево” (1999) носи в себе си представата за симбиоза между яркостта на багрите и бравурните движения в тонове – илюстративност на цветове посредством звуци.

Идеите на Новата музика, породили се в втората половина на XX век са един нов тласът в развитието на музикалното творчесто, широк кръг от средства даващи свобода и нови възможнсти на поколения композитори да намерят изразните средства на своя индивидуален музикален език.

1. *Илиев, К*. Лазар Николов. „АКТ Мюзик“, Пловдив, 2002, с. 141 [↑](#footnote-ref-1)
2. Композиторът произхожда от благородническо семейство и името му съдържа титлата „фон“ (Антон Фридрих Вилхелм фон Веберн). След Първата световна война републиканска Австрия отменя благородните титли. [↑](#footnote-ref-2)
3. *Николов, Л.* Върху проблема за националното в днешния етап на развитите на българската съвременна музика. Бълг. Музика, 1972, №2, с. 48 [↑](#footnote-ref-3)
4. *Кеворкян, М.* Лазар Николов. Анкета. Бълг. Музика, 1982, №7, с. 44 [↑](#footnote-ref-4)
5. *Илиев, К*. Лазар Николов. „АКТ Мюзик“, Пловдив, 2002, с. 38-39 [↑](#footnote-ref-5)
6. *Петрова, А*. Композиторът Лазар Николов. Институт за изкуствознание – БАН, София, 2003, с 33; Л. Николов. Интервю 2003. Личен архив А. Петрова [↑](#footnote-ref-6)
7. *Николов, Л*. Моят свят. С., 1998, с. 38. [↑](#footnote-ref-7)
8. Пак там, с. 41. [↑](#footnote-ref-8)
9. Пак там, с. 41. [↑](#footnote-ref-9)
10. *Николов, Л*. Моят свят. С., 1998, с. 40 [↑](#footnote-ref-10)
11. *Петрова, А*. Композиторът Лазар Николов. Институт за изкуствознание – БАН, София, 2003, с. 267; Л. Николов. Писмени отговори на въпроси на авторката, януари 2003. Личен архив А. Петрова [↑](#footnote-ref-11)
12. БНР – архивен фонд, „Лазар Николов: Моето творчество доказва, че в България може да се учи и твори“, откъс от интервю с проф. Лазар Николов – запис 2002 година; https://archives.bnr.bg/lazar-nikolov-moeto-tvorchestvo-dokazva-che-v-balgariya-mozhe-da-se-uchi-i-tvori/ [↑](#footnote-ref-12)
13. ##  „Лазар Николов: Този свят е най-хубавият“ – Разговор на Кирил Василев с проф. Лазар Николов, в. Култура, бр. 7 (2667), 23.02.2006 г.; http://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/11496

 [↑](#footnote-ref-13)
14. *Boulez, P*. Constructing an Improvisation – Orientations. Collected Writings. Cambridge, 1986, p. 155 [↑](#footnote-ref-14)