

Дарът на Прометей в Концерт **за пиано и голям оркестър от Димитър Ненов**

Александър Ботушаров

„Завършил архитектура в Дрезден и практикувал известно време у нас, той остави наследство и в тази област, завещавайки идеен проект за нова сграда на Българската държавна консерватория. На архитектурата Ненов гледаше преди всичко като на изкуство, свързано с великите традиции на миналото и устремено към необозримите перспективи на бъдещето. От неизменните закони на архитектурата той извеждаше множество принципи, валидни за музикалната архитектоника, на която бе неподражаем майстор. Но ако тези факти са повече или по-малко известни, то малцина знаят нещо за математика и астронома Димитър Ненов, чиито познания далеч надхвърляха границите на един любителски интерес.

Ненов бе сериозно ерудиран също в областта на медицината и естествените науки, на литературата, историята и археологията и особено в областта на философията, която познаваше в исторически и съвременен аспект, прониквайки до същината на главните философски школи и етически учения, от класиката до съвременността, за да извлече от тях етически норми за своето собствено поведение и естетическа основа за изкуството си.

Впрочем тази именно универсалност на знанията, на рано манифестирана склонност към положителните (математически) науки в съчетание с будното въображение на артиста и философско-етичните му възгледи даваха като резултат най-характерната черта на явлението Ненов – онова, което му придава остро профилирана собствена физиономия и поради това го прави неповторимо.

Става дума за неновския дух, за оная свойствена само нему душевност, която бе едновременно и естетика, и възглед за живота и времето, и средство за реализация на изкуството, и чувство за патриотизъм, и национално самосъзнание.

Опознаването и разбирането на тази главна особеност на неновския творчески лик е най-сигурният път за проникване в същината на неговото изкуство, за разкриване на неговия двигателен механизъм и потенциални възможности.”¹

Енциклопедичните познания на Димитър Ненов инспирират неговите художествените търсения. През целия си творчески път той неуморно се е стремил към обединяване и оформяне на взаимодействието между пребогатия духовен свят и копнежно съзерцаваното изобилие на битието, тоест построяване на мост от микро към макроравнището на жизнеността.

„Цялостната творческа личност на Димитър Ненов както в живота, така и в изкуството не се извяваше фрагментарно. От детайла и конкретния случай той не търсеше да направи преднамерено проблема. Него го интересуваше същността. Изпълнителското му изкуство не бе докладване и обяснение на съответната пиеса, а изразяване и осъществяване на последната.”²

„Забележителната техника, която той притежаваше, беше само средство, но никога цел на неговото изкуство.”³ Отличителен белег за изкуството на всеки голям творец. Но това, за съжаление, е изиграло лоша шега на композитора. Не само липсата на време, съпътстваща го през целия му живот, е препъвала творческия процес. Лошият късмет си е казал думата – продължително самообучаване (достигнало немислими равнища

1 **Бакалов**, Иван. В пантеона на българската култура – В: **Николов**, Лазар (съставител). Димитър Ненов: Спомени и материали. София, 1969, с. 15.

2 **Силяновски**, Трифон. Клавирният стил в интерпретацията и в композиционното творчество на Димитър Ненов. – В: **Николов**, Л. Цит. съч., с. 90.

3 **Илиев**, Константин. Творческото дело на Димитър Ненов. – В: **Николов**, Л. Цит. съч., с. 10.

поради вродения талант и усет), настояване от страна на родителите да изучава архитектура, непрестанна заетост, а оттам – почти нечовешки работохолизъм, довел до сериозни проблеми със здравето.

През 1949 година Ненов ходи в чужбина, за да се лекува. Последният път като дойде на именния ми ден през 1953 година, придружен от медицинска сестра, той пак натякна за либретото. Стояхме пак, по стар навик, докато съмне, унесени в неспирен разговор. Но здравето на Димитри беше вече непоправимо разклатено. След няколко месеца той почина. А подир една година и Чавдар. Монологът между двамата свърши.”⁴

Предстои да зададем още един въпрос, който няма как да подминем: как се е отнасял Димитър Ненов към идеята за „българското”? „Понеже винаги съм бил независим, не търсех триковото, а търсех моето, проблемата за „българското” не ме интересуваше така, както днес. Мястото тук е малко за моето днешно отношение към българското; то е почти същото – не заместване липсата на собствени мотиви с готови български ще доведе до „българското творчество”, или пък безспирното спекулиране – щом си българин, не може да не твориш български, а духът, българският, който живее в нас, ще кристализира постепенно и ще доведе до истинското българско. Познаването на българското е едно, спекулирането с него е друго. Нужно е българска мисъл, а не спекулация с готова мисъл. Моята мисъл трябва да бъде българска, щом като не е, никоя заимствувана не може да я замести. Имитиране фолклора е също опасно – само собственото чувство, здраво, силно, ценно, може да създаде ценни неща. Затова никога не съм насилвал себе си, за да творя „български”. Главното е да творя „неновски”. Щом е Неново, то е и българско. Разбира

⁴ Попова-Мугафова, Фани. Димитър Ненов в спомените на своите съвременници и приятели. – В: Николов, Л. Цит. съч., с. 149.

се, че използвам (особено сега) богато това, което е за използване, но не обичам нито да подражавам, нито да заимствувам.”⁵

Стремежът към българско творчество, което правдоподобно да отразява „българщината”, очевидно е бил болезнена тема за голяма част от интелигенцията. Проблемът във всяко изкуство винаги е бил и ще бъде много по-мощен от тесните граници на националното. Ненов неслучайно казва, че щом е Неново, то е и българско. Не става въпрос за търсене на българското, а за търсене на човешкото измерение, на изначалния пламък на истината вътре в самата личност. Преди да си българин, ти си човек. Намирането и достигането на собствената същност стои в основата на създаването на онзи така търсен български дух, тъй като онова което си, неизменно е обвързано и с това, от което си част. В това отношение Ненов отново разглежда ситуацията от идея към форма. Търсене на следствието е безпредметно, ако не открием причината. Вглъбяването в същината е отразено и в Концерта за пиано и голям оркестър. Нещо повече, там търсенето вече е универсално.

Концерт за пиано и оркестър на Димитър Ненов твърде много се отличава от творбите на неговите съвременници. Може би това е така заради внимателното оглеждане за „неновското”? Т. нар. второ поколение български композитори прекалено съсредоточено присвива очи в търсене на вечно убягващия ни български дух, че дори изпада в малко смешно положение. В своите пет концерта за пиано и оркестър Панчо Владигеров старателно и последователно налага народността дух, неусетно попадайки в един омагьосан кръг от интонации и тематизъм, толкова близки по своето звучене, че идейният заряд на творбите се загубва сред нивелираната повърхност на българския дух. Тъй като композиторите от второто поколение получават образованието си в Западна Европа, те познават историческото развитие на музиката, както и различните стилови,

⁵ Ненов, Димитър. До Константин Зидаров – В: **Николов**, Л. Цит. съч., с. 126-127.

композиционни и технически похвати на западноевропейската музика. Нещо повече, в своите произведения те често се опитват да изградят характерна фолклорна звучност чрез европейски техники.

Димитър Ненов сякаш притежава малко по-различна изходна точка, която вече е сериозна предпоставка за смисъла и целта на неговото творчество. Той не по-малко се е ползвал от облагите на западноевропейската култура, но успява да намери „неновското”, следователно и да сътвори изкуство, неповторимо не само като български, но определено и като европейски образец.

„Април 1927 г. по покана на Боденбах свирях V концерт от Бетовен (Es-dur) по случай празненствата за Бетховеновата стогодишнина.

Него време напуснах вече и киното. Самочувствието ми се повиши. Завърших изпитите и използвайки връзките си, очаквах да се настаня в някое голямо архитектурно бюро, а оттам да разширя дейността си като пианист и композитор. Средствата ми се изчерпаха, а все пак планове мъчно се осъществяват – и през август 1927 г. се върнах.

След III-та симфония настъпи едно ново лутане. Мистично-религиозни идеи започнаха да се преплитат. Проект за IV симфония, повече поема, една тържествена литургия без думи – с прослави, апотеози и други. Скицирах я. Написах и 6 клавирни пиеси (всички в края на 1923 г. и началото на 1924 г.). Но нещо ставаше с мене, нещо, което и приятелите ми забелязаха. Докато се мъчех да търся звука на апотеозите, тежка, гъста, тъмна, непроницаема маса ме тормозеше. Шемет, но не небесен, адски, демонически екстази, но не във висините – екстаз на напрегнати до скъсване нерви от неизпълнени копнежи, издигащи се до безумие, без отдих, непрекъснато жестоки удари, поражения, лудешки танци, но безнадеждни, и безкраен копнеж.

И паднах в тона си.

Баладата за голям оркестър (април – юни 1924 г.) е едно от най-безнадеждните творения в световната литература. Три пианистични подема се сгромолясват. Асен Златаров ми казваше, че просто имал чувството, че свършва светът и че трябва да се самоубие. Кърджиев обърна внимание на простите, изразителни теми, на формалния строеж, на моята фина чувствителност (в. „Слово” – априлски броеве 1933 г.).

Възможностите бяха изчерпани. По-нататък не можеше вече да се върви. Стига проблеми. След тази балада (в същност поема на копнежите) ако вървах по-нататък, значеше да ме убие собсвената ми музика.”⁶

Интересно как в думите на Димитър Ненов се преплитат същевременно типичният декаданс, но и сериозният аристократичен поглед. Цялата тирада за „неизпълнени копнежи”, „лудшеки танци” и „напрегнати до скъсване нерви” е пример за свръхизострената чувствителност на всеки декадент. Но да те убие собствената ти музика? Отново болестотворен елемент. Но и степен на осъзнаване.

„Най-условно можем да разграничим два аспекта в изживяването на екстаза при Ненов. Едният се характеризира с дълбоко субективно, лично извисяване и самоутвърждаване – т.е. ако се върнем към вече коментираните два начина на постигане на екстаза, тук става дума за типа преодоляване на противопоставянето между обекта и субекта чрез обхващане на обективната безграничност от субекта. Ярък пример за това екстазиране представляват Концертът за пиано и Баладата за голям оркестър. Вторият начин на постигане на екстаза – чрез разтваряне на личността (субекта) в обективното – намира израз най-вече в Рапсодична фантазия.”⁷

Дали субектът е способен да обхване обективната безграничност? Ако приемем това за факт, то наистина музиката на Ненов би могла да

6 Ненов, Димитър. До Константин Зидаров – В: Николов, Л. Цит. съч., с. 131-132.

7 Хвърката, Здравка. Проблемът за екстатичното в творчеството на Димитър Ненов. Пловдив, 2012, с. 32-33.

отнеме не само неговия живот. Всички са на дъното в този всеобщ възглед. В Стария Завет Мойсей иска да види Бог в лице, но Бог отвърща, че ако това се случи, Мойсей ще загине на мига. Няма защо да разчленяваме екстаза от нездравото усещане за романтизъм. Ненов също е дете на времето си. А като добавим и почти задължителното търсене на нов език, нов израз, нова чувственост и бягство на всяка цена от установеното досега, ние моментално попадаме в сферата на шизофреничния модернист, който обратно на мита за Кронос, фанатично изяжда своите родители, за да не е част от нищо, съществувало дотогава (по същество някаква особена форма на самопораждане, без да има раждане, т.е. непорочно зачатие за лицемерни християни).

„Следва моята симфония в *cis moll-dur* (1921). Кон мото – анданте – скерцо – финале. Характерна с нейните горди теми и хармонии, бляскава, плътна звучност; втората част започва пак с фугато; скерцото е най-гордата, самоутвърждаваща личността ми част, която съм писал някога; пълно самочувствие, свобода, оптимизъм, истинско самоутвърждаване на един 20-годишен младеж, преодолял всичко, наред със студентството си, с големи познания, бляскав темпераментен пианист, който не се тревожи много за средствата, за бъдещето, пътят, по който той се движи, води до безкрайност; едно пълно развихряне.

... Мъчейки се да обяснявам на певци, пианисти, диригенти – въобще на изпълнители – моите произведения, констатирах, че извънредно характерно за тях е именно свободата, това постоянно „рубато”, „волно” изпълнение при голяма ритмична стройност, едно леене (фразата у мене е дълга) – нали музиката, въобще творчеството е израз на едно повишено духовно състояние? Дори когато е трагедия, все пак е освобождение.

Интересно, тъкмо тогава става „нещо” с мене. Последната част от симфонията е върху „Богдане”. В същност тя е не финале, а истинска симфонична, сонатна част. Намесва се нещо друго. Разкъсва се тази

хармонична увереност. Странни изблици, като че ли Прометей ще почне да се бунтува. Търсения, устреми. Не само с темата си, но и хармонически тази част вече е чужда на другите три. Вече започват ясно екстатични премирования, копнежни призиви, но не толкова в сладост, колкото в болка. Вече започвам да искам да крещя, за да ме чуе целият свят. Копнежът ми не е тих и нежен, а остър, болезнен, стремително напъва до разкъсване. Димитър Шишманов писа, че тези мои напъни като че ли ще пръснат оркестъра. Всичко все пак още е изящно, благородно, но Прометей вече вика.”⁸

Дали пък стремежът към освобождение не е следствие на усещане за безпътица? Вероятно е време да се насоча към това как Прометей „се провиква” и в Концерт за пиано и голям оркестър.

Концертът, макар и положен в рамките на определена традиция, е безкрайно самобитен по отношение както на вътрешния си замисъл, така и на осъществяването на съответните идеи. Сериозните технически трудности в творбата са предизвикателство за всеки изпълнител. Но дори и те са крайно своеобразни и неразривно свързани с вътрешната логика на музикалната мисъл. Вече отбелязах, че техническите параметри при Ненов са продиктувани от неговия изказ, а не от стремеж към ефективна виртуозност. В резултат на това много от арпезите например са изградени от последования от тонове, които представляват част или обединение на тематични мотиви или ядра. Но техническите особености далеч не изчерпват проблематиката на този концерт. Изпълнителят трябва да положи сериозна предварителна подготовка относно структурата и смислянето на тематичния материал. В това отношение работата с нотния текст трябва да бъде изключително задълбочена.

„Това е натрупваща се градация от копнежи – една звукова материя, гъвкаво пулсираща във верига от последователни уплътнявания и

⁸ Ненов, Димитър. Цит. съч., с. 127-128.

разреждания, която неумолимо постъпателно се „самовъзпроизвежда“ до генерална кулминация.”⁹ Цялостното натрупване се осъществява на равнището на всички музикални аспекти. В общ план Концертът е истински драматургичен учебник за градеж на крупни форми.

Своеобразното въведение, започващо на с. 7¹⁰, завършва в края на втора аколада на с. 8. В тази интродукция от 27 такта е предоставен целият необходим материал за изграждането на тематичния план на творбата. На практика след т. 17 останалите десет такта са вариантни и доразвиващи спрямо първите седемнадесет. Тематично-идейният генезис би могъл да бъде сведен и до първите девет такта, но това ще го лиши от един изключително важен мотив в самия край на т. 11 такт, на четвърто време. Независимо от това, интересното е, че всички тези цифри не търсят четността (т.е. симетричността), а сякаш умишлено изграждат усещане за незавършеност. Това може да бъде забелязано и в падащата квинтола в самото начало или пък в употребата на триолите като основен генератор на движението във въведението. Всъщност именно началното движение („пропадане“) в квинтола и последващата го триола са темелите в архитектурната постройка на Димитър Ненов. Оттам нататък могат да бъдат открити редица мотиви, повечето от които са пряко свързани с гореспоменатите ядра.

„Зад художествената пелена на единството, зад непрекъснатия поток на мисълта и свързващите нишки в драматургичния свят на Концерт за пиано, възприемащото съзнание отчетливо вижда дискретния пласт, разчленяващите фактори и моменти, които в дадения случай са напуснали оптималното за класико-романтичната традиция поле на проявление и са се концентрирали предимно върху качествените равнища на *initio* като

⁹ Каранлъков, Лъчезар. Анотация към диск с изпълнение на Концерт за пиано и оркестър от Димитър Ненов от Антон Диков, дир. Алипи Найденов.

¹⁰ Нотните примери са по: Ненов, Димитър. Концерт за пиано и голям оркестър. (Под редакцията на Иван Стайков). София, 1969.

детайл в цялостния континуум на формата и върху т. нар. епизоди. В тях явно се създава нова и оптимална форма и динамична взаимовръзка между единичното и цялото, между импулса и резултата, между съдържателно-изазния, езиковия, композиционно-технологичния и драматургичен пласт на творбата като цяло.”¹¹

Връзката между микро и макроравнищата е изключително важна и по отношение на естетическото възприятие на Неновата музика. На по-ниските нива е налице непрестанна динамика, която се загубва, когато погледът се отдалечи и започне да съзерцава по-големи архитектурни пластове. В един по-широк хоризонт, музиката на Ненов е опит за пресъздаване на характерен битиен поглед, но и на отношението на всеки зрял творец. Цялото се възприема статично, а навлизането в малките кътчета става посредством множество сблъсъци и преобразувания, които обаче в нито един миг не променят гигантския профил на единство в произведението.

„Ако в дадения случай понятието епизод е възприето условно като някакъв оптимален модел за осъзнаване на логиката на Неновата форма, то тогава е очевидно, че в посоката на микроравнището на формата, на равнището на мотивите-формули, които са инициатори на действието, тази логика на функционалността изглежда свързана с инвариантност, с изключителна структурна твърдост на съставящите части, с неизменна материално-структурна идентичност. Когато обаче посоката се насочи обратно от епизода към условно третирана част или дял (в дадения случай е без значение каква точно е формулировката), тогава се повишава степента на аморфност и условност, приближаваща явлението, както вече бе споменато, до границата на конвенционалния опит.

11 **Кърклияски**, Томи. Критично-аналитични подходи към някои открития на Димитър Ненов в Концерт за пиано и голям оркестър. София, 2002, с. 10.

Тази изглеждаща като разширяваща се концепция за формата, изключително стегната в микронивата и отпускаща се в следващите йерархични кръгове на изграждане, проявява тенденция към уплътняване и синтезиране на формата вследствие на натрупващите се нишки-изводи, вследствие симултанно-результативните натрупвания на художествените изводи от различни етапи на формата.”¹²

Цялостното усещане за болезнено пропадане е свързано не само с дисонантния хармоничен рисунок, но и с непрестанното движение в низходяща посока. Мотивът на триолата е единствената искра на възходящо движение и дори и тя носи в себе си връщането назад: движението от *ми-бемол* към *сол* на малка терца, връщането назад към *фа* на голяма секунда и финалният скок на тритонус към *до-бемол*; след което отново започва бавното и постепенно слизване. Интересно е да се отбележи, че между първия и последния тон на падащата квинтола разстоянието е тритонус, точно както между последния тон от триолата и връхната точка на болезнен вик на отчаяние. В това отношение Ненов ни показва, че макар и като два различни идейни пласта – падение и възход, едното произтича от другото и което е дори по-важно – възходът е следствие на падението, но именно защото е следствие, той носи в себе си самото усещане за пропадане и сиване. Трудно е да се каже дали тритонусът е умишлено търсен елемент в постройката на Димитър Ненов, но е факт, че и в други места от Концерта архитектът ще употреби това средство. Тук може да се направи паралел между Скрябин и Ненов, тъй като самият Скрябин често прибегва до тритонуса, стигайки дотам, че го превръща във фундаментално ядро в редица свои произведения. Може би основната разлика между двамата се състои в състоянието на екстаза. Докато при Скрябин забелязваме порив към висините и абсолютно освобождаване от болката, то при Ненов болката и пропадането са характерен идеен

¹² Пак там, с. 16-17.

лайтмотив. Нещо повече, българският композитор ясно разкрива чрез музиката си трагичния копнеж за свобода, но в същото време ни показва окования във вериги Прометей.

„В кръга от хармонични средства, които се срещат в творчеството на Димитър Ненов, могат да бъдат посочени и такива, които се отличават с особените си свойства както по отношение на чисто конструктивните си качества, така и по отношение на ярката си изразителност. Към този вид специфични хармонични средства трябва да бъдат отнесени акордовите съчетания, построени не по терцов, а по квартов принцип. Това хармонично средство е известно още от някои късноромантични образци и е използвано особено широко в творчеството на Скрябин (към когото Димитър Ненов изпитва особено предпочитание като изпълнител).”¹³

Сложният хармоничен език на композитора неминуемо клони към своеобразна система. Интересното е, че дори извън систематичния поглед, слушайки концерта, човек може ясно да отчлени не просто лайтмотивни елементи, а специфично обогрени движения, които непрекъснато променят своя контекст и все пак не губят характерния си облик.

„Типична за него е самостоятелната употреба на симетричните ладове като своеобразен композиционно-технически „еквивалент” на тоналното музикално мислене. В този смисъл Д. Ненов индивидуално „преоткрива” художествените възможности на този тип музикален материал (процес, аналогичен например с Шьонберговото откриване на додекафонията), възприема го като свое собствено творческо постижение и овладявайки целенасочено и системно неговите обективни композиционно-технически свойства, както изглежда, придава в творческото си съзнание и определена национално своеобразна художествена семантика на техниката на симетричните ладове като

13 Стоянов, Пенчо. Хармоничният език на Димитър Ненов. – В: **Николов, Л.** Цит. съч., с. 51.

композиционна основа за осъществяване на своето оригинално разбиране за съвременно художествено претворяване на националното.”¹⁴

Веднага след оркестровото въведение е ред на солото на пианото. В основата му стои триоловото ядро, като на базата на непрестанното движение в триоли Ненов изключително умело вплита низходящите движения от въведението. Усещането е за едно цялостно изкачване, в което обаче има постоянни спадове и бариери, които се явяват пречка пред свободното излитане нависоко. Когато достига връхната си точка, последованието от октави само за миг вдишва прочистения въздух на божествените висини, след което се сгромолясва чрез порой от падащи шестнайсетинкови пасажи. Следва още едно титанично изкачване, което обаче оставя впечатлението за мистериозен отзвук от друг свят.

На с. 12 в соло цигулка зазвуча „ново” тематично ядро. Според Иван Стайков концертът е изграден изцяло върху два мотива – първият е триолата и нейното разрешение в първия тон от следващия такт, а вторият – споменатото тематично ядро от с. 12. Личният ми поглед ми казва, че този „нов” мотив всъщност е вариант на падащата квинтола от началото. Говорим за мотив от пет последователни тона, последният от които е цяла нота в отделен такт. Предходните четири са четвъртини, чиито първи и последен тон образуват коментирания по-горе тритонус. Не мисля, че това е съвпадение, поради което твърдя, че този „нов тематизъм” на с. 12 отново е част от цялостната постройка, чиито основи са заложени в интродукцията.

Концертът за пиано е интегрален що се отнася до единството между пиано и оркестър. Дори спокойно може да кажем, че партията на пианото много често застава на заден план спрямо оркестъра. Но независимо че пиано и оркестър често си разменят ролите, в много от случаите,

14 **Градев**, Николай. Симетрично-ладовото музикално мислене – емблема на творческите разбирания на Димитър Ненов за „търсене на новото, неизказано дотогава”. – В: *Музикални предизвикателства от началото на XX век*. София, 2002, с. 54.

играещият поддържащата роля държи музикален материал, който е пряко обвързан с основни ядра, мотиви или епизоди, препращащи директно към тематичното пространство на творбата. Характерни са и честите смени на темпа. В една от тези смени на с. 19, втора аколада, в партията на оркестъра има обаждане, което съдържа в ядрото си част от онзи мотив в т. 11 от интродукцията, заради който сметнах за необходимо да причисля цялото въведение към структурно-идейната основа на концерта.

„Що се отнася до оркестъра, Ненов бе негов неоспорим майстор. Всяка негова партитура респектира преди всичко с безупречния си професионализъм. Веднага е ясно, че се намираме в съприкосновение не с оркестриран клавиър, а с оригинална симфонична мисъл, която се заражда и развива като такава. Това личи както от категоричността, с която са очертани гласовете съобразно с тяхната относителна стойност за момента и в общото развитие, така и от изобилието на чисто оркестрови ефекти, които произтичат и се налагат от естеството на самата музика, а така също и от тънкия подбор на тембри и темброви съчетания, които в избраното от автора последование придават прегнантност и неотразимо звуково очарование на мисълта.”¹⁵

Развитието на условната първа част е изградено върху посочените вече мотиви. Разбира се, те са разработвани по много и различни начини най-вече в партията на пианото, разкривайки различни технически похвати и трудности. На с. 48 на пръв поглед започва момент, който сякаш предлага нов тематичен материал, а с това и нов идеен подход. Но ако обърнем внимание на дребните ядра, от които е съставена музикалната мисъл, ще забележим, че те са вариантни решения най-вече на триоловата фигура, но изложени огледално и в диминуция на нотните стойности. Същото се отнася и за последованието от пет тона във възходяща посока.

15 Бакалов, Иван. В пантеона на българската култура – В: Николов, Л. Цит. съч., с. 23.

И все пак характерът е много по-различен, отново изпълнен с екзалтация, но вече пропита с празнично-жизнерадостни звуци.

Макар Концерт за пиано и оркестър условно да е разделен на четири части, личният ми подход към него е като към едночастно произведение, изградено от два дяла. Първата част, в която вече говорих за идеята за Неновото своеобразно пропадане (което към края на частта се трансформира в начало на похода към висшата светлина), може да бъде възприета като здрава основа за развитието на творбата до края. По този начин се получава една доста интересна ситуация, при която интродукцията на първата част е основополагаща за изграждането на самата част, от една страна, а от друга – първата част се явява чертожният план за осъществяване на цялостната творба; погледнато от друг ъгъл, това означава, че въведението в началото е ключът към целия концерт. Системата от взаимовръзки е толкова сериозна и голяма, а в същото време така богато и разнообразно осъществена, че се изисква наистина сериозна подготовка за навлизането в този висш план на идеите.

На с. 66 се появява поредната тема, която е вариант на основния мотив от началото. Макар и със сериозна промяна по отношение на ритъм, място на част от тоновете и интервалов ход, все пак началото на фиктивната втора част е отново вариантен момент в концерта. И все пак, ако се слуша за първи път, то тя наистина звучи като нещо съвършено различно.

На с. 67, *Lento*, забелязваме един характерен акордов ход в двете ръце, в противоположно движение и динамика пианисимо. Този ход Ненов ще използва всеки път до края на концерта, когато иска да осъществи преход към по-различен дял. Този по-различен дял отново е с вариантно развитие по отношение на тематизма, но с много по-лиричен характер, който ни напомня за българския фолклор.

На с. 70, *Roso meno*, стартира голямо изграждане. Подобно на началното изграждане в първа част, то е с възходяща посока, но в духовите инструменти звучат познатите ни низходящи ходове. Също така протомотивът от т. 11 на въведението, който се появява и в гореспоменатия лиричен дял (*Lento*), но този път с точкуван ритъм, е част от оркестровата партия и в това грандиозно изграждане, което поради специфичната си стъпка има маршов характер. *Adagio quieto* на с. 74 повтаря и доразвива лирично-песенната картина на *Lento*, отново използвайки познатите мотивни ядра. На с. 75 се завръщат арпежи, употребявани от Ненов в първата част. Всъщност още там те бяха разработвани по различни начини. Освен въпросните арпежи, възвръщаемост претърпява и интонационният модел на триоловата протоформа. Следва *Molto rubato* (с. 76), където по много деликатен и нежен начин се доразвива вариантната тема на по-ранния лиричен дял (*Lento*). Оттук насетне композиторът ще въвежда все повече и повече мотиви от частта-ядро (става въпрос за първа част), комбинирайки и разработвайки ги, променяйки тяхната звучност и характер в зависимост от естетическата насоченост на мисълта. И не става въпрос за един или два мотива, а за конструкции и построения, някои от които са били използвани дори само веднъж в първата част. Ненов започва едно бавно и много постепенно натрупване и изграждане на грандиозния купол на своя храм.

Арпежите, започващи от последния такт на с. 90 и продължаващи до предпоследния такт на с. 91 са буквално повторение на арпежите, започващи на с. 12 (частта-ядро), с разлика само две слизаци триоли, при които е употребена енхармонична замяна. Партията на оркестъра е различна, макар отново да изхожда от своя прототип.

На с. 98 ставаме свидетели на поредната трансформация. Темата е по детински игрива и шеговита. Сякаш вече няма и спомен за развихрилата се трагедия в началото.

На с. 100, все още поддържайки игривото настроение, в музикалната тъкан се вплита лиричната тема (с. 68) на вече добре познатото ни Lento. Характерното в случая е, че ритмиката подчертано се доближава до фолклорни образци.

На с. 104 (Presto volando) зазвучава поредният вариантен момент, като в него са обединени няколко модела не само на структурно, но също така на тематично и ритмично ниво.

На с. 126 ставаме свидетели на последния преходен (споменат малко по-горе) момент, след който започва грандиозно изграждане в търсене на божествения екстаз, който всяка една нота излъчва. Построенията и натрупванията на материал стават все по-големи с оглед на това да се изгради сцената на върховен, бурен, лудешки всеобщ празник. Мисълта е буйна, неспокойна, вечно търсеца и стремяща се нагоре; усет за необуздан инстинкт, невъзможност за поемане на въздух, безкрайна игра и заслепяваща светлина; дяволски смях; мистично съзерцание на Вселената. В своя финал Димитър Ненов постига онова, към което се е стремил с всяка своя дейност и мисъл, с всеки миг от жизненото си поприще. Финалът е своеобразният дар на композитора, на твореца, на „културния“ герой – това е дарът на Прометей в Концерт за пиано и голям оркестър.

„Споменах по-рано „Освободена музика“ – „Entfesselte Musik“. Свобода, свободен израз, волност, чистота, дълбочина, ясна, здрава конструкция, желязна логика, необходимост, форма, която изниква от самото произведение, изящност, звучност, сгъстена повишена чувствителност, една пълнота, широко волно изпяване на себе си с всички преживявания – към това съм се стремил съзнателно или инстинктивно. Без баналност, без предвкване казаното от другите. Не съм мъчен за разбиране – напротив, много съм ясен, но трябва да се вдълбочи човек малко в моята музика. Моите неща харесват при първия път, но се

разбират на десетия. Напоследък музиката ми започва да става мъдра, както и свиренето. Постепенно се отказвам от много неща в живота. Живея все повече и повече само заради творчеството си. И то вече от творба на творба. Ще оставя много малко, защото съм имал много малко време да избистря, да оформя творенията си. Шуман почна като гений и западна благодарение на извънредното си разпиляване в стотици произведения, дори хиляди, което го откара чак до лудницата. Нему му стигаха няколкостотин. Като гениално дете, истински гениален младеж започнах и ако не стигнах това, което трябваше, т.е. да бъда гениален, то е, защото написах много малко неща – не можах да събера всичко – около 60 творения, когато трябваше да бъдат над 200 и от тях едва 10-12 големи; твърде малко.

Получавах награди от Министерството. За всичко, което съм представил. Но сега за музикантите Министерството не се грижи. Миналата година ме наградиха с орден. Но при все това не мога да си купя пиано, не мога да си наредя едно частно жилище, където да се чувствавам у дома си. За да се опитам наново да се развихря и дам това, което мога и трябва да дам. Длъжен съм, а не мога и това ми тежи. Едно дарование не е само за себе си – то принадлежи на всички – и аз нямам никакво друго желание освен да намеря спокойствие и време да изпълня този дълг.

Народите раждат дарования – еманация на духовни сили, хиляди безименни дават по нещичко, за да създадат това дарование. На всички съм длъжен, трябва да им върна това, което са ми дали – и само чувството за този дълг ме е възпирало не еднаж да туря насилствен край на живота си.”¹⁶

Творчеството на Ненов е не просто деяние на герой, а самото определение за подобно самопожертвователно действие. Концертът за пиано ни разкрива самите предпоставки за възникването на подвига, а

¹⁶ Ненов, Димитър. До Константин Зидаров – В: Николов, Л. Цит. съч., с. 136.

оттам и на паметта, която е най-висшата ценност, стояща в основата на историята като мисъл. Проблемът е единствено в нас самите. Дали сме способни да пазим и ценим тази памет или напротив, ще я предадем и заровим. „Неговата значимост тепърва ще нараства.”¹⁷ Аз казвам, че неговата значимост тепърва трябва да нараства! Композитор от подобна величина, личност от подобен ранг трябва да бъде познат в широк кръг, музиката му трябва да звучи извън страната и със сигурност трябва да бъде изпълнявана от най-значимите музиканти и водещи оркестри в Европа. Защото за силното и здравото единствената повеля е „Трябва!”, повелята на силния дух, повелята на аристократичния дух, повелята на историята и културата, повелята на Прометей.

БИБЛИОГРАФИЯ

Адорно, Теодор. Философия на Новата музика. София, 1990.

Бакалов, Иван. В пантеона на българската култура – В: **Николов**, Лазар (съставител). Димитър Ненов: Спомени и материали. София, 1969.

Герджиков, Иван. Димитър Ненов в спомените на своите съвременници и приятели. – В: **Николов**, Лазар (съставител). Димитър Ненов: Спомени и материали. София, 1969.

Градев, Николай. Симетрично-ладовото музикално мислене – емблема на творческите разбирания на Димитър Ненов за „търсене на новото, неизказано дотогава”. – В: Музикални предизвикателства от началото на ХХ век. София, 2002.

Зидаров, Константин. Димитър Ненов в спомените на своите съвременници и приятели. – В: **Николов**, Лазар (съставител). Димитър Ненов: Спомени и материали. София, 1969.

¹⁷ **Зидаров**, Константин. Димитър Ненов в спомените на своите съвременници и приятели. – В: **Николов**, Л. Цит. съч., с. 176.

Илиев, Константин. Творческото дело на Димитър Ненов. – В: **Николов**, Лазар (съставител). Димитър Ненов: Спомени и материали. София, 1969.

Камю, Албер. Митът за Сизиф. – В: **Камю**, Албер. Превод от френски П. Пройкива и В. Проиков. София, 1982.

Каранлъков, Лъчезар. Анотация към диск с изпълнение на Концерт за пиано и оркестър от Димитър Ненов от Антон Диков, дир. Алипи Найденов.

Кърклисийки, Томи. Критично-аналитични подходи към някои открития на Димитър Ненов в Концерт за пиано и голям оркестър. София, 2002.

Ненов, Димитър. До Константин Зидаров – В: **Николов**, Лазар (съставител). Димитър Ненов: Спомени и материали. София, 1969.

Ненов, Димитър. Неадресирано. – В: **Николов**, Лазар (съставител). Димитър Ненов: Спомени и материали. София, 1969.

Ницше, Фридрих. Воля за власт. Превод от немски Пл. Градинаров. София, 2009.

Попова-Мутафова, Фани. Димитър Ненов в спомените на своите съвременници и приятели. – В: **Николов**, Лазар (съставител). Димитър Ненов: Спомени и материали. София, 1969.

Силяновски, Трифон. Клавирният стил в интерпретацията и в композиционното творчество на Димитър Ненов. – В: **Николов**, Лазар (съставител). Димитър Ненов: Спомени и материали. София, 1969.

Стоянов, Пенчо. Хармоничният език на Димитър Ненов. – В: **Николов**, Лазар (съставител). Димитър Ненов: Спомени и материали. София, 1969.

Хвърката, Здравка. Проблемът за екстатичното в творчеството на Димитър Ненов. Пловдив, 2012.