

K 7/M 45



120000868621

ФЕСТИВАЛ
НА АЛНИ ДНИ
БЪЛГАРИЯ



R 75

K 7/11/15

После 100 лет
до 100 лет

448012

**XXII МЕЖДУНАРОДЕН ФЕСТИВАЛ
„МАРТЕНСКИ МУЗИКАЛНИ ДНИ“ —
РУСЕ — 1982**

Посветен на 100-годишнината от
рождението на Георги Димитров

Регионална библиотека
"Любен Каравелов"



120000868621

**СИМФОНИЧЕН ОРКЕСТЪР
НА РУСЕНСКАТА
ДЪРЖАВНА
ФИЛХАРМОНИЯ**

Диригент — н. а. ИВАН МАРИНОВ

13 март — събота Начало — 19,30 ч.
Зала — Дом на културата

АЛ. РАЙЧЕВ — Симфонични моменти
„Лайпциг 33“

БРАМС — Концерт за пиано и
оркестър № 1

Maestoso. Poco piu
moderato

Adagio

Finale. Allegro non
troppo

Солист — н. а. АНТОН ДИКОВ

БЕТХОВЕН — Симфония № 5

Allegro con brio

Andante con moto

Allegro

Allegro

АЛЕКСАНДЪР РАЙЧЕВ (1922)

„Всеки изминат ден е един откъснат нотен лист, върху който впечатления, чувствата и усещанията се изписват под формата на стотици нотни знаци. А всеки нотен знак е един малък живот, той говори, разказва. . . И ти трябва да намериш вярното му място върху нотния лист, където той ще стане видим, за да го чуят всички и да го разберат. Всеки ден се трупат отбрулени нотни листи от изминали дни. Колко безсънни нощи на труд, за да ги подредиш вярно и логично, да ги превърнеш в музика възшебна хубава, светла и възвишена. Сърцето ускорява своя ход като при любовна тръпка. . . А как да я постигнеш, как да разгадаеш тази сладка творческа загадка, как да превърнеш в изкуство човешката въздишка, радост или светъл порив, да усетиш пулса на живота, да разбираш едновременно и хода на слънцето, и забързания вървеж на хората по булевардите. Дори и прекрасно да усещаш пулса на живота, това още не подрежда нотните знаци. Трябва да намериш между тях само нужните, да изхвърлиш излишните, да пресееш верните, да махнеш фалшивите. . . Все едно, че бавно и мъчително дълбаеш в камъка с длето в ръка чуден и неповторим образ. Понякога музиката бликва като поток в съзнанието и ръката едва успява да нанесе и подреди нотните знаци върху хартията. Това са чудни мигове на творческо щастие, когато в богати и причудливи форми създаваш нещо подобно на самия живот. Поняко-

га потокът го няма, мислите блуждаят в някоя нощ на безсъние, не родила нищо. И се питаш не е ли каприз на съдбата да те дари или не с вълшебната сила на творческата мисъл.

Не, приятелю, не е каприз! Отдавна вече е просветнала за мен истината, че колкото повече са безсънните нощи, толкова по-чест мой гост е вдъхновението. Да си щастлив мъченик като твореца е тежко и трудно, но е безкрайно блажено и неповторимо!“

АЛЕКСАНДЪР РАЙЧЕВ

Безкрайни са лабиринтите на творческото съзнание. Но толкова по-ценни са те, когато „поглъщат“ и вплитат в себе си идеите на своето време, когато в тях се оглежда ритъма на нашето съвремие с неговите радости и неспокойства. Доста страници са изписани, пък и не малко думи са изречени за значението на оркестровата музика в творческия път на Александър Райчев. Пет симфонии, Концерт за оркестър, няколко програмни творби, между които симфонични моменти „Лайпциг 33“ — изброените творби са своеобразно обобщение в търсенията на композитора за един сериозен по обхват период от време, фокус, в който са сбрани в най-чист вид основните идеи и образи, вълнуващи твореца. Всяка от тях „живее“ свой индивидуален образен свят, със свой кръг от изразни средства, представя в нова светлина житейските проблеми и противоречия, въплътени в епичен, героичен или камерно-лиричен план. В същото време те носят близост, която подказва една солидна творческа концеп-

ция, единен стил и последователна приемственост на образния свят. Нищо при Райчев не се ражда случайно, като плод на някакви имагинерни импулси. Идеята, предварително изкристализирала, оформена и осмислена, определя онази цялост на неговото симфонично мислене, която не познава падове и крайни състояния, и с която е белязано целокупното творчество на Ал. Райчев. И ето защо, когато през 1972 г. се раждат Симфоничните моменти „Лайпциг 33“, за всички бе ясно, че както във всички програмни творби на Александър Райчев, обект на неговото творческо съзнание е не външно афишираната събитийност, а динамичните процеси на едно героично битие, представено с широки, драматични мазки.

ИОХАНЕС БРАМС (1833–1897)

Едно столетие ни дели от епохата, в която е живял и творил Брамс. През 70-те години на миналия век композиторът създава Първа и Втора симфония, концерта за цигулка и оркестър, вариациите по тема на Хайнд, Трагична увертюра, а през 80-те — последната, Четвъртата симфония, двойния концерт за цигулка и виолончело. Времето не е било несправедливо към Брамс — преживял доста дискусии и противоречиви оценки, Брамс постепенно, но дълбоко и трайно навлиза в съзнанието на своите съвременници.

Всред музикалната и обществена активност на такива късни романтици като Лист и Вагнер, закостеняващата „добра немска школа“ в Лайпциг, зачестили те изяви на младите национални школи, като чешката или руската, всред възви-

шените помисли за идеала в музиката и земните грижи за развлечението чрез музиката, в сред цялата противоречивост и нееднозначност на втората половина на 19 в., Брамс се откроява по своеобразен начин. Нещо повече — Брамс успява като никой друг от неговите съвременници да обгърне и подчини на своето творческо виждане всичко онова, което може да се нарече музикално достойние и кръгзор на онази епоха. Често пъти се говори за обективната настройка на Брамс. И действително, той сякаш е способен да съществува „над“ себе си в музикалното творчество, защото не анализът на личния душевен свят, а откриването на все нови и нови, малко познати, забравени, но и прекрасни светове в музиката поглъщат вниманието му. Едва ли може да се посочи в немската музика на миналото столетие друг композитор, който така добре да познава традициите и близките, и по-далечните. Но целта съвсем не е била да възкресява историята. Когато в брамсовите страници се долавя Бетховенова мощ и категоричност, Шубертовата нежност или преки отгласи от времето на Бах и Хендел, това е съзнателно търсена, декларирана, извисена до символ съпричастност към все още велико и трайно в изкуството.

Наистина, ако се опитаме да си обясним защо за Брамс връзката с традицията е означавала нещо по-важно и по-конкретно, отколкото за Вагнер или Лист, ще видим, че той вече не е свързан с духовните тежнения на немския романтизъм. При него много от проблемите на романтизма са надраснати, изживяни, преосмислени и извисени. Тази позиция придава на Брамс удивителна

сила. Така например той търси и разкрива трагичното в не по-малка степен от другите свои съвременници — но му придава особено чисти и благородни черти. Болката не стига до болезненост, фаустовското начало е освободено от мефистофелски мотиви, вместо гротеска и ирония Брамс постига катарзис. И може би затова конфликтите и в първата, и в последната му — четвърта симфония, се възприемат като Бетховеновски, като класически величави обобщения.

„Забулени (скрити) симфонии“ — така Шуман нарича клавирните сонати на младия Брамс. В тази връзка, любопитно е да се отбележи, че и неговият Първи клавирен концерт, оп. 15 е замислен първоначално като соната за две пиана (1854 г.). Плановите на младия Брамс за преработка на сонатата в симфония не се увенчават с успех, но затова пък се ражда едно ново произведение, което не стои по-ниско от големите симфонични платна. Първият клавирен концерт е и първата голяма оркестрова творба на Брамс. Всичко тук е дълбоко, сериозно, възвишено, дори и подвижният финал, който извежда мисълта в една по-светла, витална сфера. Ако в първата част на концерта преобладават метежно-драматичните настроения, достигащи до тотално напрежение на силите, не отсъствуват и великолепните лирико-епични брамсови картини. Втората част подема един прочувствено-поетичен тон, който се движи в лиричните пластове на искреното възмущение, впръсква празнична струя в емоционалния поток и отправя естествено към финалната част на творбата. В кон

црта изкуството на монолога в лицето на солиращия инструмент и на неговия диалог с оркестъра сякаш достига до съвършенство. „Рисувам в меки тонове твоя портрет, който трябва да се превърне в Адажио. . .“ — пише Брамс на Клара Шуман през декември 1856 г., споделяйки идеята си за клавирния концерт.

ЛУДВИГ ВАН БЕТХОВЕН (1770–1827)

Известна е брамсовата мисъл, че е трудна, почти непосилна задача да се напише симфония, когато „чуваш зад себе си крачките на Гиганта“, имайки пред вид личността на Бетховен. По онова време в живота на Бетховен славата е била нещо твърде променливо, непостоянно. Нейните капризи поставят на карта съдбата на едно творчество, което е твърде смело, пък и твърде революционно, за да бъде прието без резерви. Фриволният вкус на виенската критика от началото на 19 век още не е узрял за идеите на Бетховен — тя отрича Първа симфония, порицава Втората, защото не прилича на Първата, упреква Третата — „Еронка“, че се различава от първите две; представленията на „Фиделио“ пустеят. . . Но много скоро нещата се изменят. „Сянката“ на гения все по-настойчиво прониква в съзнанието и умовете на поколенията, като носител на особен, неповторим образен свят, докоснал се до страданието и възторга на една епоха, в която личността

се събужда за героични дела; свят, сравним единствено с титаничните фигури на Микеланджело. В представите на късния 19 век Бетховен е творец със собствена мисия в историята на европейската култура — за Брамс неговото творчество е недостижимият връх, а за Вагнер — той е краят, висшият предел, след който не може да се каже нищо повече в сферата на симфонизма.

Деветте симфонии на Бетховен образуват един грандиозен цикъл. Своего първо симфонично произведение Бетховен създава твърде късно — тридесетгодишен пише Първа симфония, а 25 години по-късно се ражда Деветата. За Бетховен създаването на една симфония представлява дълъг процес на преодоляване, борба за нови идеи, нови светове. Затова всяка негова симфония е един завършен художествен свят, бележещ етапи в творчеството на композитора.

Темата за героичното зрее дълго в съзнанието на Бетховен. И едва в Третата симфония — „Ероика“, тя получава мощен тласък, чиято инерция простира своето силно действие до последния опус на бетховеното симфонично творчество. Трета, Пета, Девета симфония — три жалона, три етапа в симфоничното мислене на Западна Европа от първата четвърт на 19 столетие, които не остават чужди и на следващите няколко десетилетия от историята на музикалното изкуство. Миллиони хора познават „темата на съдбата“ от Бетховеновата Пета симфония, помнят и генналната „тема на радостта“ из Деветата — в тях се оглежда голямата дилема на бетхо-

веновото творчество: непреклонните сили на мрака, грозящи свободата на човешкия дух и всепобеждаващият химн на човешкия порив към светлината и радостта. Между тези две крайни точки светът за Бетховен се превръща в арена на драматични съткновения. „В Петата симфония пише Вагнер — след като съдбата служи за основа и изходна точка, чрез силното напрежение на волята, тя се превръща в горда триумфална радост“. Тук става дума за страданието и щастието да се живее — така идеята за героичното придобива не само революционен, но и дълбоко философски и етичен смисъл. Драмата в тази творба на Бетховен се разгръща в едно сбито и лаконично изложение, граничещо с пределна яснота и конструктивна логика на музикалното действие. Тук просто няма нищо излишно, нищо „казано“ в повече — не случайно причисляват симфонията към най-съвършените образци на бетховеновото творчество. Веднъж експонирана в краткия начален мотив на симфонията (който изпълнява функцията на обобщаваща ритмоинтонационна формула), музикалната енергия търпи редица динамични трансформации — от драматичното, титанично напрежение на Първата част, през величавия лирико-философски размисъл на Втората и новата вълна на трагедийната конфликтност в Третата част, до героичната, утвърждаваща силата на човешкия дух драматургична развръзка във Финала на симфонията.





