

НОВООТКРИТА ПЕДАГОГИЧЕСКА ТЕТРАДКА НА ЛЮБОМИР ПИПКОВ

Всички изследователи на Любомир Пипков (К.Илиев, Ив.Хлебаров, Л.Коев и др.) посочват годината 1948 за начало на педагогическата му дейност. Пипков е назначен като извънреден договорен професор по вокални ансамбли в Държавната музикална академия (по-късно дисциплината се преименува „вокална интерпретация”). Така е поставено началото на дисциплината, която днес познаваме с названието „камерно пеене”. След четири договора за преназначение, Пипков става редовен професор през април 1953, а от януари 1963 е избран за ръководител на катедрата по сценично майсторство (Ив.Хлебаров, „Творческата еволюция на Любомир Пипков”). Когато започва преподавателската си дейност, Пипков има зад гърба си 16-годишен трудов стаж като корепетитор, хормайстор и след това – директор на Народната опера, автор е на две опери и множество вокални произведения – солови и хорови. Тези години на ежедневна съвместна работа с певци не може да не са оставили своя отпечатък. Пипков натрупва голям опит в областта на вокалното изкуство и певческия репертоар, познава в дълбочина възможностите и особеностите на човешкия глас. Освен това, той има специално отношение и безспорно влечение към словото и поезията. Тъй като камерното пеене представлява специална сплав от вокалност и поезия, можем да предположим, че това е предметът, в който той е усещал, че може да бъде най-полезен на студентите си, и вероятно това е причината да избере точно този предмет за преподавателската си дейност, оставяйки му верен до пенсионирането си.

В изследването на Ив.Хлебаров намираме следното изказване: „В архива на Пипков са запазени множество записки на мисли, рецензии, бележки, свързани с работата му като педагог. Това показва, че неговото съзнание на творец и личност е било много активно ангажирано с тази

дейност. В тези записки пъстрейт имената на много наши изтъкнати певци. Може да се каже, че за активното развитие на българската певческа школа огромен принос внася Любомир Пипков. И този принос още предстои да се изучи и развие по-нататък.” (цит.съч., с.266)

В архивите на Музикалната академия е запазена работна тетрадка на проф. Пипков, изписана с неговия почерк, която ми бе предоставена за изследване от проф. Илка Попова – понастоящем заместник-ректор на Академията. Тетрадката е открита случайно между купища ноти, намиращи се в един шкаф в зам. ректорския кабинет и не е позната на досегашните изследователи на Пипков. Ползвана е за записки и от двете страни - едната корица носи надпис „Вокални ансамбли, проф. Пипков”, а от другата страна има надпис „Материал”. Тетрадката е водена в годините 1955-1960, съдейки по годините, които са отбелязани на някои места. Има списъци на студентите от учебните години 1957/58, 1958/59 и 1959/60, отчасти е определен вида глас, където има съмнения по този въпрос, е поставен въпросителен знак. Откриваме и преводи на текстове, дори - една рисунка на роял и свирещ на него пианист.

Разгръщайки тетрадката откъм заглавието „Материал”, намираме имена на студенти и изброени под тях произведения и композитори. Например:

Крум Георгиев – тенор III курс

Бетовен – Шотландска песен

Даргомижски – Камен тяжёлы

Танеев – Как нежеш ты серебрянная ночь

Шуберт – Домашная война

Хайдн – Вот час настал

Атанас Атанасов – IV курс , баритон

Бетовен – Шотландска песен

Хайдн – Вот час настал

Брамс – Вечер (квартет)

Иванка Михайлова – сопран (няма означен курс)

Шуберт – Домашна война

Чайковски – Рассвет

Глинка – Не искушай меня

Бетовен – Шотландска

Хайдн – Вот час настал

Още в тези първи три примера откриваме, че навсякъде се повтарят Бетовен - „Шотландска песен” и Хайдн – „Вот час настал” (явно ползваното от Пипков издание е руско). Разгръщането по-нататък потвърждава това наблюдение – независимо от вида глас, много често фигурират точно тези две заглавия. Очевидно тези две песни са задължителни за „прохождащите” в камерния жанр (както в наши дни, например почти всеки студент минава през „Caro mio ben” на Джордани и „Sebben, crudele” на Калдара) и представляват едновременно първото запознанство на студента с жанра, а на преподавателя - със студента. По това, как той се справя с тази първа задача, може да се определи как приблизително би трябвало да изглежда по-нататъшното изграждане на индивидуалната програма на всеки - дали е целесъобразно да се разшири класическия репертоар, или е по-добре да се премине към по-трудни неща, тъй като певецът има вече достатъчно опит в този жанр, натрупан предварително още при заниманията с вокалния педагог.

Педагогическият материал, който намираме в тетрадката, включва следните автори: Керубини („Люлчена песен”), Хайдн („Вот час настал”), Бетовен („Шотландска песен”, „Песня рыбаков” – квартет), Шуберт („Домашная война”, „Свет и любов”, „Миньон и арфите”, „Двойникът”, „Стари свирачи”), Шуман („Посол”, „Есенна песен”, „Сад любви”, „Под

окна”, „Първа среща”, „Двамата гренадири”), Менделсон („Баркарола”, „Народна песен”, „Есен”, дуети), Брамс („Вечер”- квартет), Вебер („Ловци на бисери”), R.Strauss (I, II, IV тетр.), Feure (III тетр.) – като навсякъде запазвам начина на изписване в тетрадката. Намираме и следните руски автори: Глинка („Не искушай меня”), Чайковски („Рассвет”), Даргомижски („Камен тяжёлы”, „Моряки”), Танеев („Как нежеш ты серебрянная ночь”), Рубинщайн („Горние вершини”), Гречанинов („Грезы”), Варлаамов („О, повтори”). При някои студенти има отбелязани и оперни заглавия, например: Чайковски – „Онегин”, „Пиковая дама”, Моцарт – „Сватбата на Фигаро”, Верди – „Травиата”, Делиб – „Лакме” и пр. Български автори не откриваме, само на едно място заглавията – „Трепетлика” и „Момчил” – произведения на самия Пипков.

Правят впечатление няколко неща. Първо – преобладаването на автори от класическия и ранно-романтичния стил, което означава, че Пипков се съобразява с това, че младите певци не разполагат с добра вокална техника и подбира не дотам технически сложни творби, които да не надхвърлят възможностите им, каквито са песните на композиторите класици и ранни романтици. Не сложната композиционна структура, по-опростените хармония и ритъм са идеален педагогически материал за младите певци. Този принцип е възприет в методиката на обучението по камерно пеене и в бъдещите учебни програми - произведения от този период са широко застъпени в първоначалния етап на обучението.

Второ – голямото число руски композитори – можем да предположим, че вероятно близостта на руския език до българския е основната причина за това числено превъзходство. Много по-лесно е за един певец да навлезе в проблематиката на една творба, когато езикът, на който тя е написана, му е познат. Добре известно е, че Пипков много държи на разбираемостта на текста и адекватното му емоционално интерпретиране, а това е много по-трудно постижимо, когато съответният език е неразбираем за певеца.

Друга причина би могла да бъде и нотният материал, който е бил на разположение в онези години. Както знаем, това са годините на тясна политическа обвързаност с тогавашния Съветски съюз и е логично повечето издания да са именно руски – оттам и руските заглавия на песните от Хайдн и Бетовен. Естествено е, да е имало на разположение много повече издания на руски автори, отколкото на всякакви други.

Трето – пълното отсъствие на български автори. В днешно време песните на Добри Христов са сред първите песни, с които се запознават започващите да изучават камерно пеене. Те присъстват и като задължителни творби в учебни програми и годишни изпити. В тетрадката на Пипков обаче, не срещаме нито името на Добри Христов, нито името на някой друг български композитор. Можем само да предполагаме защо това е така. Вероятно силната ангажираност на Пипков със собственото му творчество е причина той и в педагогическата си дейност да е изцяло погълнат от него. Като всеки композитор, и Пипков вероятно е обичал да чува произведенията си изпълнявани, харесвало му е да донесе новокомпозираните си песни и да ги покаже на студентите си. Както знаем, по-късно много от тях стават негови вдъхновени изпълнители и пропагандатори – Павел Герджиков, Валентина Александрова, Румяна Барева и др. В тетрадката са споменати единствено „Трепетлика” и „Момчил” – без да е отбелязано какво точно от операта, дали арии или ансамбли. Вероятно това не са единствените собствени произведения, които Пипков е работил със студентите си, но какво друго е използвано като педагогически материал, ние не знаем.

Четвърто – сравнително не големият брой на изброените произведения. Като имаме предвид, че тетрадката обхваща един период от пет години, за учебната 1957/1958 г. имаме списък от 27 студенти, а за 1958/1959 – 33 студенти, очакванията ни са за много повече като брой и като разнообразие творби. Причините може да са няколко. Една от тях – редовността на

студентите. Вероятно и тогава, както и сега, не всички студенти са посещавали редовно лекциите. В потвърждение на това предположение, откриваме доста имена, под които няма написано нито едно заглавие. Явно това са студенти, които не са проявявали интерес към камерното пеене и вокалните ансамбли и не са считали за нужно да посещават тези лекции. Както и сега някои студенти завършват курса на обучение с репертоар, който не включва нищо повече от задължителните за изпит произведения, като дори и там се „хитрува”, и се повтарят неща, изпяти вече един път. Така в тетрадката на Пипков намираме и доста имена, под които има само една творба, и това обикновено са вече споменатите Бетовен – „Шотландска песен”, или Хайдн – „Вот час настал”. Това може само да означава, че тези студенти не са „прескочили” първото стъпало на обучението и са се задоволили с възможния минимум.

Друга причина би могла да бъде фактът, че много педагози си служат с един доста ограничен педагогически материал, който се използва с години, и дори – десетилетия, от удобство или от убеденост, че това е единствено верният път, който трябва да бъде извървян от всеки учащ се, или от нежелание да бъде положено усилие за обогатяването и разширяването му. Усилие, което е свързано с преравяне на библиотеки и фонотеки, и изисква инвестиция на много време. Затова повечето преподаватели използват един определен набор от произведения, чието благотворно въздействие върху развитието на учащия се е многократно изпробвано и доказано, и си спестяват усилието да изследват и изпробват нови „територии”. Този своеобразен педагогически консерватизъм е причината, поколения наред да се обучават по един и същи репертоар и дори в днешно време, времето на интернет и общодостъпната информация, тенденцията е трудно преодолима.

Пето – прави впечатление отсъствието на барокови и предкласични автори. Единственото заглавие, което намираме в тетрадката е „Люлчина

песен” от Керубини. Тук причините според мен биха могли да бъдат, от една страна – липсата на нотен материал и невъзможността да се набави (един сборник творби на стари италиански майстори, издание на българското издателство „Музика” се появява чак през 70-те години), а от друга страна – в тогавашната педагогическа и изпълнителска практика интересът към бароковата музика е бил доста ограничен. Както знаем, една от заслугите на дуото Лиляна Барева – Петър Щабеков (първото камерно дуо глас–пиано в България), са многобройните първи за България изпълнения, между които 14 хорала от Й.С.Бах и шест виланели от Фалкониери – т.е. едва тогава българските изпълнители започват да проявяват някакъв интерес към музиката от тази епоха.

Така можем да обясним и доминантното присъствие на Хайдн и Бетовен в педагогическата тетрадка на Пипков – просто е било ползвано това, което е било налично като нотен материал, съобразено разбира се, с нивото на съответния студент.

Шесто – в тетрадката фигурира едно единствено име на френски композитор – Feure (така е изписано от Пипков – на латиница), и то конкретно – III тетр. Това означава, че Пипков е имал на разположение вероятно няколко тетрадки от това издание. Тъй като име на песен не е упоменато, няма начин да разберем за кое точно издание става дума. Естествено си задаваме въпроса -- защо Пипков, който е френски възпитаник, отлично познава френската музика и добре говори френски език, не е включил в педагогическия си репертоар повече френски автори?

Вероятният отговор би могъл да бъде, че при избора на материал Пипков се е съобразявал с това, какъв чужд език ползва студентът. Непознаването на един език много затруднява достъпа до едно произведение и изучаването му. Затова най-лесно е да се започне с произведения на език, който учащият се познава и когато вече е натрупан известен опит, да се премине към по-трудното – изучаване на

произведения на език, който не се владее. Срещу името на Форе Пипков е написал само едно име -- Зина Кононова – студентката, на която е зададено произведение от Форе. Можем да предположим, че тя е говорела или ползвала френски език и затова Пипков е можел да предложи изучаването на френска песен. Вероятно други студенти с познания по френски не е имало в обсъждания период от време и това е причината да не намираме други френски автори в тетрадката. Разбира се, тук възниква въпросът защо в тетрадката има толкова немски автори? Едва ли студентите владеещи немски език са били повече от владеещите френски. Вероятно става дума за съчетанието на два фактора – от една страна, творбите на ранния романтизъм (Шуберт, Менделсон, Вебер) са по-достъпни за начинаещи певци в сравнение с по-усложнения музикален изказ на по-късния романтизъм (Форе); от друга страна – достъпът до немски език, поради това, че е фонетичен език (пише се това, което се чува), е малко по-улеснен от достъпа до френски, където начина на изписване е далече по-сложен.

Опитът, който Пипков натрупва в 26-годишната си дейност като преподавател по камерно пеене, намира израз по-късно в съставянето на учебна програма по тази дисциплина. В нея намираме логична последователност в изграждането на репертоара, която е изкристализирала в процеса на натрупването на този опит. Може да се каже, че разглежданата тетрадка е едно от малкото писмени доказателства, онагледяващи този процес.

Ермила Секулинова-Швайцер – докторант НБУ, научен ръководител проф.
д.н. Димитър Христов