
**VARIABILITY, APHORISTIC PHRASE AND PLAYING AS AESTHETIC AND
STRUCTURE-FORMING PRINCIPLES IN "MOVEMENTS FOR 13 STRINGS
INSTRUMENTS" BY SIMEON PIRONKOV**

Zdravka Hvarkata

The “P. Hilendarsky” University of Plovdiv, Bulgaria, hvarkata@mail.bg

Abstract: The composition “Movements for 13 string instruments” was completed in 1967 and belongs to the group of works by Simeon Pironkov whose titles include the word “music” – “Night music”, which is written the year before, “Ballet music in memory of Igor Stravinsky”, created at the beginning of the ‘70s of the last century, and “Music for two pianos and orchestra”.

The external connection is the genre uncertainty of their names, which is equally characteristic of the notion “movements” which emphasizes the continuity of the musical process over time without suggesting a connection to a particular genre.

At the same time, unlike the three “music”-s, the plural form used in the title – “movements” – draws attention to the plurality of the musical impulses that make up the whole musical thought.

The strength of the 13 string instruments indicates the belonging of the work to the chamber orchestral music and fits it into the objective European tendency towards chamberhood, which was established in the first decades of the twentieth century.

Listeners are unexpectedly involved in “Movements for 13 string instruments” to hear about eight minutes 37 of micro-episodes – movements that resemble fast-moving movie frames or short theatrical scenes – before the colorful kaleidoscope of parallel-moving melodic lines, clusters, peculiar rhythmic formulas and characteristic strokes to be abruptly cut off by the “guillotine of the four-bars final” (according to the exact expression of the musicologist Rosalia Bix).

The versatility of the used vehicles of expression and the masterful handing of them are important prerequisites for the artistic impact of the work, recreating with a laconic expression part of the ever flowing life stream in the form of a series of changing movements.

At the same time, it is also a way of the composers playing with its own creation, an expression of the typical for the 20th century tendency for the art to entertain with its means. In any case, “Movements for 13 string instruments” express the youthful spirit of their creator, because, according to the extremely inventive maxim of the theater producer Nicolay Georgiev, “man has stopped playing not because he is old but he is old because he has stopped playing”.

Keywords: variability, aphoristic phrase, micro-episodes.

**ИЗМЕНЧИВОСТТА, АФОРИСТИЧНОСТТА И ИГРАТА
КАТО ЕСТЕТИЧЕСКИ И ФОРМООБРАЗУВАЩИ ПРИНЦИПИ
В „ДВИЖЕНИЯ ЗА 13 СТРУННИ ИНСТРУМЕНТА“ НА СИМЕОН ПИРОНКОВ**

Здравка Хвърката

ПУ „Паисий Хилендарски“, hvarkata@mail.bg

Резюме: Произведението „Движения за 13 струнни инструмента“ е завършено през 1967 г. и може да бъде причислено към групата творби на Симеон Пиронков, в чиито заглавия фигурира думата „музика“ – написаната година преди това „Нощна музика“ и създадените в началото на 70-те години на миналия век „Балетна музика в памет на Игор Стравински“ и „Музика за две пиана и оркестър“.

Външната връзка е жанровата неопределеност на наименованията им, която в същата степен е характерна и за Движенията: формулировката „движения“ акцентира върху непрекъснатостта на музикалния процес във времето, без да подсказва връзка с конкретен жанр.

В същото време за разлика от трите „музика“ множественото число в заглавието – „движения“ – насочва вниманието към множествеността на музикалните импулси, съставлящи изложената цялостна музикална мисъл.

Съставът от 13 струнни инструмента указва принадлежността на произведението към камерната оркестрова музика и го вписва в обективната общеевропейска тенденция към камерност, наложила се още с първите десетилетия на XX век.

Слушателите биват неочаквано въввлечени в „Движения за 13 струнни инструмента“, за да чуят за около общо осем минути 37 микроепизоди – движения, напомнящи бързо редуващи се филмови кадри или кратки театрални сцени, преди пъстрият калейдоскоп от паралелно движещи се мелодични линии, клъстери, своеобразни ритмични формули и характерни щрихи да бъде рязко посечен от „бравурната гилотина на четиритактовия финал“ (според точния израз на музиколожката Розалия Бикс).

Многообразието на използваните изразни средства и майсторското боравене с тях са важни предпоставки за художественото въздействие на творбата, пресъздаваща с лаконична експресивност част от несекващия житейски поток под формата на поредица от променящи се движения.

Същевременно то е и начин на заиграване на композитора със собственото му творение, израз на типичната за XX век тенденция изкуството да се забавлява със средствата си. При всички случаи „Движения за 13 струнни инструмента“ носят бодрия младежки дух на създателя си, защото, според изключително находчивата максима на театралния режисьор Николай Георгиев, „човек е спрял да играе не защото е остарял, а е остарял, защото е престанал да играе“.

Ключови думи: изменчивост, афористичност, игра, микроепизоди.

1. УВОД

Произведението „Движения за 13 струнни инструмента“ е завършено през 1967 г. и може да бъде причислено към групата творби на Симеон Пиронков, в чиито заглавия фигурира думата „музика“ – написаната година преди това „Нощна музика“ и създадените в началото на 70-те години на миналия век „Балетна музика в памет на Игор Стравински“ и „Музика за две пиана и оркестър“. Външната връзка е жанровата неопределеност на наименованията им, която в същата степен е характерна и за Движенията: формулировката „движения“ акцентира върху непрекъснатостта на музикалния процес във времето, без да подсказва връзка с конкретен жанр. В същото време за разлика от трите „музика“ множественото число в заглавието – „движения“ – насочва вниманието към множествеността на музикалните импулси, съставлящи изложената цялостна музикална мисъл.

1. СЪОТНОШЕНИЕ МЕЖДУ ИЗПЪЛНИТЕЛСКИЯ СЪСТАВ И СЛУШАТЕЛСКАТА АУДИТОРИЯ, КЪМ КОЯТО СА АДРЕСИРАНИ „ДВИЖЕНИЯТА“

Съставът от 13 струнни инструмента указва принадлежността на произведението към камерната оркестрова музика и го вписва в обективната общеевропейска тенденция към камерност, наложила се още с първите десетилетия на XX век. В творчеството на самия Пиронков този състав не остава изолирано явление – само година след Движенията композиторът пише друга творба за 13 струнни инструмента, коренно различна като тип образност и принципи на композиционно изграждане – „Реквием за един неизвестен млад човек“. Въпреки формалната принадлежност и на двете произведения към камерния симфонизъм, разликата в художествения подход обуславя факта, че само Движенията са типично камерни и като състав, и като начин на музикално мислене – с други думи, при тях липсва често срещашото се при Пиронков разминаване между големината на състава и подхода към него (като например при камерно третирания четворен оркестров състав на „Нощна музика“ или насочеността на „Апологията на Сократ“ към многобройна аудитория въпреки предвидения скромния брой изпълнители). Не случайно Розалия Бикс – една от първите изследователки на „Движения за 13 струнни инструмента“, определя творбата в своя статия от 1968 г. като „камерно-инструментална по замисъл и осъществяване“.

3. ОБРАЗНО-ЕСТЕТИЧЕСКИ ПРИНЦИПИ И ФОРМАЛНО-СТРУКТУЛНО ИЗГРАЖДАНЕ В „ДВИЖЕНИЯ ЗА 13 СТРУННИ ИНСТРУМЕНТА“

Множеството съставни елементи на музикалния поток е особеност на произведението, която го откроява от останалите произведения на композитора. Творбата се състои от 37 кратки, протичащи една след друга части – „движения“. Типичното за Пиронков изграждане на голямата форма чрез поредица от микроепизоди се среща и тук – всяка част представлява микроепизод или няколко микроепизода, но в случая скоростта, с която един епизод се заменя с друг, е подчертано висока; включването на два или три епизода в отделна част-движение прави вътрешната връзка между тях по-силна, отколкото между тези, които съставят различни части. Усещането за протичащ с висока скорост процес се подчертава и от пределната лаконичност на изказа, създаваща впечатление за афористичност на посланието.

Запознаването с произведението може да бъде оприличено на проследяване на поток на съзнанието от един произволно взет момент насетне: началото му напомня начало на наратив, което литературознанието определя като *in medias res* – т.е. започване, при което няма предварително въвеждане в ситуацията и обстановката, а те се узнават и уточняват в хода на разказваните събития. Това е особеност на творбата, напомняща Музика за две пиана и оркестър, в чието начало двата рояла също встъпват неподготвено. Въпреки че динамиката на процесите в Движенията е по-голяма и по-регулярно разпределена в сравнение с Музика за две пиана и оркестър, общ за двете произведения е и специфичният начин, по който завършват: с „едно условно и формално прекъсване на обективно непрекъсваемото движение“, както пише Розалия Бикс, което би могло да се парафразира и по следния начин: с едно условно и формално прекъсване на обективно непрекъсваемия поток на съзнанието.

Между неподготвеното начало и внезапния финал развитието в творбата се отличава с изключителна компресираност. Проследяването на криволицата на импулсите спира скоро след като е започнало – само след 8 минути!, тъй като интензивността на сменящите се настроения и асоциации бързо претоварват възприятието. В същото време, колкото и парадоксално да звучи, развитието е подчинено и на донякъде еднообразен тип моторика. Вероятно причината за това явление е в начина ѝ на изграждане и по-точно в излагането още в първите ѝ части на кратки мотиви-формули и характерни интервали, чрез чието вариантно обновяване и обръщение в хода на разгръщането на произведението се осигурява единната му интонационна „канавка“. Цялата музикална форма е подчинена на единен тип движение, което оформя типична „отворена структура, близка до някои „архаични“ произведения на Стравински“ според едно наблюдение на Иван Хлебаров в един от първите отзиви за творбата. Този тип изграждане осигурява чувство за смислова цялост въпреки честата смяна на движенията и съответстващата им различна фактура. Зад външната променливост и събитийност потокът на съзнанието следва и утвърждава всъщност различни гледни точки върху неизменната вътрешна първооснова на контрастите, изявява единството на света зад видимата му разчлененост. Не случайно в сборника „По стъпалата на времето“ Пиронков заявява убеждението си, че „Нещата около нас се променят, но всъщност остават едни и същи“.

Една от най-любопитните особености на „Движения за 13 струнни инструмента“ е старателното, на моменти дори подробно словесно упътване относно характера, спецификата на звученето или мястото във формата на всяка от 37-те съставляващи ги части. Лъчезар Каранлъков пише, че поясненията на композитора „сочат, понякога твърде условно, някои общи образно-емоционални ориентири“. Така например четвъртият епизод, съдържащ общо четири такта, трябва според Пиронков да звучи с „Безвъздушност, мекота и нещо дращещо“, шесттактовото седемнадесето движение носи „Известно успокояване, но с вътрешен ритъм“, съгласно указанието епизод № 21 (в партитурата те впрочем не са номерирани) „Започва да тече с нова свежест“ и т. н. Каранлъков уточнява, че препоръките са предназначени „повече за изпълнителите, отколкото за слушателите“ и това е логично – написани са над нотния текст на мястото, където се поставят обозначенията за темпо. Темпото от друга страна е доста бързо – четвъртина равна на 112, което затруднява спазването на словесните описания, тъй като предполага изключително интензивно и гъвкаво пренастройване на състава. Това дава основание да се повдигне въпросът дали коментираните кратки бележки на композитора са предназначени действително само за изпълнителите. В случай че е така, сериозен проблем би бил фактът, че голяма част от поясненията не могат да бъдат еднозначно интерпретирани музикално, т. е. че нямат дори и приблизително сходно пресъздаващо значение им музикален еквивалент и че всеки участващ в процеса на музицирането ще има собствени асоциации, несъпадащи с тези на останалите. Как например би трябвало музиката да зазвучи „По-топло и откровено“ (дванадесетото движение) е твърде субективен въпрос, предполагащ и подчертано субективен отговор.

Кой друг би могъл обаче да бъде адресат на словесните описания освен състава? Не се предполага те да бъдат отпечатани в програмата за публиката най-малкото защото при бързата замяна на едно движение с друго и липсата на цезури след всяко от тях няма как слушателят да направи връзка между словесния текст и фрагмента от произведението, за който той е предназначен, така че да се говори за някаква quasi-програманост е неуместно.

Така достигаме до единствения логичен според нас отговор, че предизвикателството да бъдат пресъздадени музикално толкова различни словесни характеристики или обратното – да бъдат характеризирани словесно толкова много музикални движения вероятно е вдъхновявало и забавлявало композитора, докато е работил над творбата си. Играта, игровото начало, така типично за изкуството на XX век, се проявява в различни форми и една от тях е заиграването със собственото произведение, акцентът върху игровия аспект при създаването му. Израз на игрови подход е и обстоятелството, че наименованията на някои движения да указват мястото и ролята им в музикалното изграждане – например обозначението на кулминацията като

„Върх“, последвалия спад на напрежението като „Отдръпване“ или на заключителните тактове като „Финал“. Така творбата „коментира“ сама собствената си структура, а насочването на вниманието към направата ѝ е начин да бъде подчертана условността и изкуствеността в творението на изкуството, да бъде осмислена играта по определени правила като част от същността му; в същото време описания като „Трошливо, стъклено“ или „Някакъв шум“ дават представа и за широките възможности за игра чрез нетрадиционен подход и импровизация.

Въпросът за направата на произведението е твърде любопитен. Как по-конкретно е изградена тази внезапно започваща, бързо протичаща и рязко завършваща поредица от кратки движения? Ако погледнем на словесните пояснения над нотния текст като на външна отправна точка към вътрешната ѝ логика, ще забележим, че обозначението на първото движение - „Мъжествено, динамично“ – се среща още два пъти: то характеризира също петата и шестнадесетата част. При цялата условност на формулировките описания като „Деликатно, течашо“ (третото движение), „Статично, мъртво“ (шестото) или „Съвсем въздушно и прозрачно“ (петнадесетото) контрастират, макар и от различна гледна точка, на изискването за мъжествено и динамично звучене. От друга страна, ако приемем, че мъжественото и динамичното са свързани с активния, напорист ян елемент според източната философия, а деликатно течашото и съвсем въздушното и прозрачното – с пасивното, съзерцателно женско ин начало, ще установим, че между тези две противоположности има множество междинни, неутрални от гледна точка на коментирания поляритет движения като „Нещо триещо се“, „Закачливо, начупено“, „Късо“ и пр. Следователно цялостното изграждане се движи между контрастни точки с постепенно преливане между тях, като контрастните моменти от своя страна също са различно нюансирани: „Напрежение пред финала“ очевидно е насочено към мъжественния ян елемент, докато ин елементът никога не е обозначен еднакво: освен при вече цитираните препопки ще го срещнем в части като „Нежно“, „Застинало“, различните „спокойни“ движения („Спокойно“, „Много спокойно“, „Съвсем спокойно“, „Успокоено“). Този тип строеж кара Розалия Бикс да обобщи: „Докато в началото на „Движенията“ контрастът е все пак очевиден като похват, ... по-нататък той изобщо липсва, не носи определени функции във формата“. Допълнителна плавност на преминаването от едно движение към друго дават отбелязаните от изследователката тактове-връзка, използвани от композитора при по-рязка смяна на фактурата, където „са вмъкнати един-два подготвящи или отстъпващи такта“. Бикс много находчиво нарича тези преходи „пипалца“, протегнати към характера на следващото движение.

Ясната структурна оформеност на „Движения за 13 струнни инструмента“ способства за обхващането им като единно цяло въпреки краткото времетраене. Деветнадесетото движение („Върх“), както вече отбелязахме, е с роля на кулминационна точка в развитието и съвпада с почти математическа точност със средата на произведението. Докато в първата му половина процесите във формата са насочени към достигането до „Върха“, втората е подчинена на постепенното отвеждане до финала – оформят се няколко напомнящи слаби приливно-отливни вълни етапа на съживяване и отмиране на движенията, подсказани недвусмислено и от съпътстващите ги надписи:

- „Отдръпване“ (№ 20), „Започва да тече с нова свежест“ (№ 21), „Застинало“ (№ 22);
- „Спокойно“ (№ 25), „Леко раздвижено“ (№ 27), „Много спокойно“ (№ 28), „Съвсем спокойно“ (№ 29);
- „Пак раздвижено“ (№ 30), „Успокоено“ (№ 31), „Пак оживено“ (№ 32).

Къде точно се намира вътрешната граница между „вълните“ или по-точно „вълничките“ е въпрос на субективно възприятие. Така например условно набелязаната от нас втора вълна би могла да свършва не при двадесет и деветото движение, а преди него, присъединявайки се към третата вълна. Тези колебания в перцепцията обаче не са от значение за обхващането на композицията като единно цяло независимо от личните усещания на всеки слушател. Пределната лаконичност на изказа обуславя факта, че отделните „фази на движение“ според термина, използван от Иван Хлебаров в монографията му за композитора, „не се обособяват в никакви определени, относително завършени структури“.

Освен вътрешната логика на развитието в посока нарастване и спадане на напрежението, друг важен фактор, съдействащ за обединяването на различните по характер движения, е ладовият им строеж. Налице ли е всъщност такъв и ако да, какви са неговите характеристики. По този възлов относно изграждането на „Движенията“ въпрос гледните точни на двама от най-задълбочените им изследователи се разминават съществено.

Иван Хлебаров твърди, че „В творбата липсват устойчиви звукореди. Клъстерната техника „поглъща“ каквото и да е усещане за звукоредност“.

Тезата на Розалия Бикс е, че „В творбата надделява и се оформя отчетливо в акцентните за формата епизоди един гъвкав и обхванат лад (най-често от ре), в който освен присъщите на мажоро-минора изменения за III,

VI и VII степен се проявява и една висока IV степен (третирана като лидийска кварта и освободена от тенденция към разрешение)“. По-нататък Бикс продължава разсъжденията си относно ладовата определеност в „Движенията“ от гледна точка на изявата ѝ в отделните фактурни слоеве.

Двете позиции са несъвместими само на пръв поглед. Формулировката на Розалия Бикс е твърде обща и обтекаема – така нареченият от нея „гъвкав и обхванат лад“ е достатъчно широко третиран, за да може да бъде приравнен и към липсващо „усещане за звуковедност“. С оглед интересувания ни проблем важно е обстоятелството, че като ладова организация, била тя налична само в най-общ смисъл или напълно отсъстваща, изграждането на произведението е подчинено на единен принцип, обединяващ разнородните съставни елементи в единно смислово цяло. Възможността за разнопосочни трактовки на въпроса за лада може, от друга страна, да бъде схващана и като част от игровото начало, господстващо в творбата, като едно от проявите лица на нейната изплъзваща се изменчивост.

Фактурното решение на „Движения за 13 струнни инструмента“ представлява друг любопитен композиционен аспект, тясно свързан с въпроса за ладовите структури. Розалия Бикс говори за „разпределение на функциите между водещия глас, съдържащ тематико-интонационния профил на мисълта, и съпровода, който обикновено го поддържа с най-открити и преки начини (най-често фигурации около характерни за лада степени). Разменени са ролите. Вместо водещият глас ... да носи открито ладовите функции, той неуморно модулира: съпроводът е, който го бистри (...)“

Дали обаче традиционното деление водещ глас – съпровод е съотносимо с разглежданата творба? Сред разнообразните сменящи се фактури понякога се открояват отделни линии, „избили“ на фона на съответния преобладаващ тип движение. По правило такъв тип линии се оформят от отделящи се от общата звучност мотиви, изпълнявани „щифетно“ от различни инструменти, като например линията на виолончелото в началото на осмото движение („Някакъв шум“), подета от вторите цигулки (с. 6, първа аколада, 2^{ра} – 7^{ми} такт); мотивите в цигулка, виола и отново в цигулка в шестнадесетото движение („Съвсем въздушно и прозрачно“, с. 10, втора аколада, 7^{ми} – 9^{ти} такт) и т. н. В други случаи по изключение по-дълга линия се излага в един инструмент – виолата в дванадесетото движение („По-топло и открито“, с. 8, втора аколада, 1^{ва} – 9^{ти} такт).

Като цяло фактурата е разслоена, с развитие предимно по хоризонтал и тази нейна водеща особеност е отчетена и от Розалия Бикс, и от Иван Хлебаров. Според Бикс е налице едновременно „хоризонтално изясняване на лада на всеки един от многобройните гласове поотделно (независимо от различната тоналност, в която се движат), с метрично акцентирание на важни ладови степени от тоналността на водещия глас (...)“ Хлебаров вижда във фактурния строеж на произведението лична трактовка на Пиронков на клъстерната техника: „... тя е и хоризонтално „явление“, което възниква при полимелодичната фактура. (...) Различните мелодии звучат едновременно в един и същ диапазон на звуковото пространство и всеки образувал се „вертикал“ се оказва клъстерен“.

Всеки от изследователите следва своите собствени разбирания в подхода си към творбата и от теоретична гледна точка и двете интерпретации са логични. На практика обаче хоризонтално разположените гласове са действително „многобройни“, както отчита и Розалия Бикс, а освен това се движат „в един и същ диапазон на звуковото пространство“. При това положение изясняването на тоналността, в която се движат даден глас, дори и да е възможно (да е действително налице тонална определеност), е всъщност безсмислено, тъй като слухът не е в състояние да я отчете едновременно с тоналността на всички останали гласове. Всъщност вертикалът, макар и според концепцията на Иван Хлебаров да е резултативна величина, действително е от клъстерен тип. Така той си кореспондира с мотивите и интерваловите ходове в отделните партии, които с малки изключения са подчертано хроматизирани (в свързаните с активния ян елемент движения обаче периодично звучат ясни диатонични кварта).

Важна роля в процесуалното разгръщане на „Движения за 13 струнни инструмента“ играе метроритмиката. Розалия Бикс основателно я нарича „активен двигател“ на развитието. „... Става дума за движения, а те както учи механиката, биват всякакви“ – пише музиколожката и основателно заключава: „Естествено е, че за да предадеш 37 типа движение, трябва да впрегнеш цялата си фантазия и изобретателност“.

Действително партитурата изобилства от различни видове точкувани ритмични групи, синкопирани последования, особени деления на нотните стойности и разнообразни комбинации от тях, разчупващи регулярността на основните метрични пулсации. Бикс отчита също така честото едновременно съчетание на „няколко добре открити ритмични пласта“, например в десетото движение – „Много самотно“, при което „без да е употребявана полиметрия, Пиронков успява да предизвика сродно на нея усещане“.

Специфична особеност на метроритъма е и постоянно променящият се размер, който принципно е присъщ за творчеството на композитора до степен да може да бъде определен като негова запазена марка. Като

добавим и изобилието от акценти и дъхове, можем да добием по-пълна представа за значението на метроритъма за експресивността на произведението.

Друго изразно средство с ярък принос за цялостното въздействие е изключителното щрихово богатство в „Движенията“. Флажолети, *sul ponticello*, *col legno*, *sul tasto*, *martellato*, *santabile*, *saltando*, *spiccato*... Списъкът със сигурност не е пълен, но дава известна представа за изобилието от темброви нюанси в рамките на тази толкова бързо протичаща творба. В някои случаи използваните характерни щрихи имат звукоизобразителна функция, например в единадесетото движение - „Нещо триешо се“ (част от инструментите свирят *sul ponticello*, останалите – *arco* - с. 8, първа аколада, 1^{ви} – 7^{ми} такт); в седмото движение - „Трошливо, стъклено“ (флажолет, *saltando*, *sul ponticello*, – с. 5, втора аколада, 1^{ви} такт – с. 6, първа аколада, 1^{ви} такт); в двадесет и четвъртото движение - „Звук отдалече“ (*sul tasto* – с. 17, първа аколада, 1^{ви} – 4^{ти} такт) и т. н.

3. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

И така, в „Движения за 13 струнни инструмента“ слушателите биват неочаквано въввлечени, за да чуят за около общо осем минути 37 микроепизоди – движения, напомнящи бързо редуващи се филмови кадри или кратки театрални сцени, преди пьстрият калейдоскоп от паралелно движещи се мелодични линии, клъстери, своеобразни ритмични формули и характерни щрихи да бъде рязко посечен от „бравурната гилотина на четиритактовия финал“ според точния израз на Розалия Бикс. |Многообразието на използваните изразни средства и майсторското боравене с тях са важни предпоставки за художественото въздействие на творбата, пресъздаваща с лаконична експресивност част от несекващия житейски поток под формата на поредица от променящи се движения. Същевременно то е и начин на заиграване на композитора със собственото му творение, израз на типичната за ХХ век тенденция изкуството да се забавлява със средствата си. При всички случаи „Движения за 13 струнни инструмента“ носят бодрия младежки дух на създателя си, защото, според изключително находчивата максима на театралния режисьор Николай Георгиев, „човек е спрял да играе не защото е остарял, а е остарял, защото е престанал да играе“.

ЛИТЕРАТУРА

- Бикс, Р. (1968). Когато средствата не предрешават. – *Българска музика* (бр.6), 8-9, 11, 16.
- Каранлъков, Л. (1976). Стилкови особености в творчеството на С. Пиронков (в светлината на някои актуални проблеми на съвременното българско музикално творчество). – *Българска музика* (бр. 9), 9.
- Пиронков, С. (1972). По стъпалата на времето. С., 24.
- Хлеббаров, И. (1968). Камерно-оркестрова музика. – *Българска музика*, (бр. 2), 14.
- Хлеббаров, И. (2011). Симеон Пиронков (опит за монографично изследване), С., 212, 217.