

Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство

„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив



Факултет „Музикална педагогика“

Катедра „Пиано и акордеон“

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

на дисертационен труд за придобиване
на образователна и научна степен

„Доктор“

на тема:

**„ПИАНОТО В СОЛОВОТО КЛАВИРНО И КАМЕРНО-АНСАМБЛОВО
ТВОРЧЕСТВО НА ИВАН СПАСОВ (ТЕОРЕТИКО-ИНТЕРПРЕТАЦИОННИ
АСПЕКТИ НА КЛАВИРНАТА АРТИКУЛАЦИЯ)“**

Професионално направление 8. 3. Музикално и танцово изкуство

Докторска програма „Музикознание и музикално изкуство“

Димитър Юлиянов Наков

Научен ръководител: проф. Роксана Богданова

Пловдив, 2021 год.

Дисертационният труд е обсъден и насочен за публична защита на заседание на Катедра „Пиано и акордеон“ при факултет „Музикална педагогика“ към АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив, проведено на 29.10.2021г.

Дисертационният труд е в обем от 168 страници и съдържа Увод, Три глави, Заключение, Приноси, Библиография и две приложения. Цитираната литература включва 95 заглавия (17 на кирилица и 78 на латиница).

Публичната защита ще се проведе на от часа в залана АМТИИ „Асен Диамандиев“ на открито заседание на научно жури в състав:

проф. д-р Велислав Заимов, НМА

проф. д-р Александър Василенко, НМА

проф. д-р Даниела Дикова, НМА

доц. д-р Зорница Петрова, АМТИИ

доц. д-р Велислава Карагенова, АМТИИ

Материалите по защитата са на разположение на интересуващите се в библиотеката на АМТИИ, Централна сграда, ет.1, ул. „Тодор Самодумов“ 2.

Съдържание

| | |
|--|-----------|
| Увод..... | 4 |
| I. Формално-структурен анализ на творби за пиано и камерни ансамбли от Иван Спасов. Някои особености на изразната палитра | 8 |
| 1. Творби за соло пиано | 9 |
| 2. Концерт за пиано и оркестър..... | 9 |
| 3. Камерни произведения..... | 9 |
| 4. Песни за сопран и пиано | 10 |
| II. Клавирната артикулация в музиката на Иван Спасов и нейните основни форми..... | 10 |
| 1. Какво е музикална артикулация | 11 |
| 2. Клавирно туше | 14 |
| 3. Стакато | 18 |
| 4. Легато | 24 |
| 5. Нон легато | 29 |
| III. Взаимовръзки на клавирната артикулация с други музикални елементи..... | 33 |
| 1. Цезура и артикулация – интерпретаторски взаимоотношения . | 33 |
| 2. Акцентуация..... | 37 |
| 3. Клъстери | 41 |
| Заключение | 44 |
| Приноси на дисертационният труд | 48 |
| Списък с публикациите по темата | 49 |
| Библиография | 50 |

Увод

Настоящата научна разработка е първото по рода си изследване на соловото клавирно и камерно-ансамбловото творчество на Иван Спасов, което е резултат от сценичното представяне на тази музика в шест концертни програми. За първи път са изпълнени интегрално клавирните творби на композитора. Изследвана е клавирната артикулация като едно от основните изразни средства в творчеството му.

Темата „Пианото в соловото клавирно и камерно-ансамбловото творчество на Иван Спасов (Теоретико-интерпретационни аспекти на клавирната артикулация)“ е разгледана от изпълнителска гледна точка, съобразно художествено-творческата структура на докторантурата. Средствата на артикулацията са обследвани в своята теоретична същност с цел получаване на по-голяма яснота в интерпретационния анализ и по-голяма прецизност при фокусиране върху определени аспекти на тяхното проявление в произведенията на Спасов. Засегнати са основни положения, свързани с технологичната част на инструменталната реализация на артикулационните прийоми, като впоследствие те са проследени и в контекста на клавирните и камерни произведения на Спасов.

Темата за клавирната артикулация в творчеството на Иван Спасов е изследвана слабо до момента от българското музиковедие. Съществува само един труд [Янева, 1994], в който Меглена Янева (Апостолова) разглежда артикулационните проблеми в клавирните произведения на Спасов, написани до 1976г. В книгата „Клавирната музика на Иван Спасов“ [Андреева, Смилков, 2000] клавирното творчество на композитора (за соло пиано и две пиана) е изследвано интегрално. Темата за артикулацията не е анализирана от авторите. Вниманието се фокусира главно върху композиционен, структурен и художествен анализ на творбите, върху музикалния език и съвременните композиционни средства, които използва авторът, както и върху редица изпълнителски проблеми. Разработка във връзка с клавирното творчество на Спасов от Красимира Филева [Филева, 2016, с.18-36] визира цикъла „24 Багатели“ за пиано. В нея се разглежда образно-емоционалния свят на твореца, изграден е естетически анализ на багателите и заедно с това е създаден видеоклип, в който са претворени основни черти от творческата

личност на композитора. Ромео Смилков също публикува анализи на някои клавирни пиеси на Иван Спасов [Смилков, 2016, с. 195-200], но и при двамата автори темата за артикулацията не е изследвана.

Предмет на изследване в настоящата дисертацията е клавирната артикулация в соловото клавирно и камерно-ансамбловото творчество на Иван Спасов, както и на конкретните начини на изписването ѝ.

Обект на проучването са изпълнените в рамките на шест концерта всички солови клавирни и камерни произведения¹ с участието на пиано, както и на част от песните за сопран и пиано на Иван Спасов.

В процеса на интерпретацията, в търсене на възможно най-точното пресъздаване на музикалните идеи чрез убедителна инструментална реализация на звуковите образи, вниманието ми до голяма степен беше насочено към работата над артикулацията. Отношението ми към артикулацията беше свързано със стремеж за все по-голяма прецизност, яснота и конкретност при определяне и изпълнение на артикулационните прийоми, към тяхното най-фино моделиране.

Настоящият труд се явява първи опит за подробно и задълбочено изследване на клавирната артикулация в соловото клавирно и камерно-ансамбловото творчество на Иван Спасов. Чрез фокуса върху проблемите на артикулацията е направен опит да бъдат обхванати музикалните образи в тяхната цялост, да бъдат проследени взаимовръзките между артикулацията и останалите изразни средства. Артикулацията е едно от основните музикални изразни средства, върху които изпълнителят има свободата да упражнява пряк контрол в най-висока степен. Тя по своеобразен начин очертава най-ярко индивидуалния изпълнителски стил на пианиста. Артикулацията е едно от средствата, оказващи най-силно въздействие в момента на изпълнението. Когато се изпълнява точно, внушава дълбоките послания на композитора. Всичко това прави темата за артикулацията особено важна в процеса на изграждане на клавирната интерпретация,

¹ С изключение на четири камерни творби: „Четири багатели“ за флейта, цигулка, виола и пиано, „10 групи“ за валдхорна и пиано, „Swatbarska“ за пиано, виолончело, тромбон, чанове и лента и „Борис и Клод“ - сантиментални игри за обой и пиано.

необходимо е да ѝ бъде отделено специално внимание от страна на изпълнителите и изследователите на творчеството на Иван Спасов.

В труда са определени следните **цели**:

- да се разкрие ролята и значението на клавирната артикулация в художествената интерпретация на произведенията на Иван Спасов.
- да се изяснят теоретично и обобщят синтезирано особеностите на артикулацията в музикалния (нотния) текст, на базата на установения световен научен опит.
- да се представи лична творческа позиция спрямо интерпретацията на артикулационните средства при Спасов, на основата на получения изпълнителски опит в концертните изяви.
- да се постави акцент върху някои важни аспекти, свързани с техническата част на изпълнението на клавирната артикулация.

Задачите, необходими за постигане на поставените целите в хода на дисертацията са:

- осъществяване на формално-структурен анализ на всички изпълнени творби от Иван Спасов и разглеждане на някои особености на музикалните елементи.
- теоретична обобщавка на основните видове артикулация – легато, нон легато, стакато.
- изпълнителски анализ на отделните видове артикулация легато, нон легато и стакато от интерпретационна и техническа гледна точка. Изясняване на означенията и тяхното изписване в нотацията на Спасов. Онагледяване на анализите с приложени нотни примери.
- изследване взаимовръзката на артикулацията с други музикални елементи или фактурни единици.
- изясняване значението на цезурите като артикулационно средство и като начин за структуриране на музикалната мисъл.

За обхващане на двете страни на настоящото изследване – теоретична и практическа са използвани различни емпирични и аналитични методи. От емпиричните методи са застъпени анализ на литературния обзор по темата, наблюдение и проучване (провеждане

на интервю), обобщение на преките резултати от процеса на интерпретацията. Теоретичните методи обхващат анализ на обекта и предмета на изследване – изложение на световния научен опит във връзка с артикулацията и собствените интерпретационни решения, получени чрез синтез и обобщение в резултат на художествено-творческата работа.

В настоящия труд е положено старание за конкретика и максимално фокусиране върху изследваната тема. В резултат на това, дисертацията не съдържа биографични данни за композитора, както и бележки относно отражението на живота му в неговата музика. Не си поставя за цел да изследва неговото място в съвременната българска и световна музика и не разкрива характерните черти на неговата творческа личност. С всички тези аспекти от живота и творчеството на композитора Иван Спасов, всеки може да се запознае от вече съществуващите трудове, за разлика от ключовата тема за артикулацията, която се съдържа именно в настоящото изследване.

Структурата на дисертацията се състои от три глави:

В първа глава - „Формално-структурен анализ на творби за пиано и камерни ансамбли от Иван Спасов. Някои особености на изразната палитра“, на базата на кратка информация за историята на създаване на творбите и анализиране на техните музикално-структурни елементи, изразни средства и използвани композиционни техники се разкриват същността и основните характеристики на изследваното творчество. Произведенията са структурирани в четири жанрови направления: творби за соло пиано, концерт за пиано и оркестър, камерна музика и песни за сопран и пиано. Редът на творбите във всяка категория е хронологично спазен. Осъществените в тази глава музикални анализи имат за цел да подпомогнат и задълбочат разбирането на направените в следващите две глави изводи по отношение на артикулационните прийоми, разработени изцяло от изпълнителска гледна точка.

Втората глава - „Клавирната артикулация в музиката на Иван Спасов и нейните основни форми“, включва теоретично изясняване на понятието артикулация, нейните основни видове, както и различните технически начини на инструменталното ѝ реализиране под формата на клавирно туше. Изследването се опира на обзор на световната литература по темата от 18 век до наши дни. Проследени

са характерни особености и основни проблеми на клавирната артикулация в произведенията на Спасов. На основата на подробно разглеждане и тълкуване на означенията, които Спасов използва в своята нотация, както и на конкретни изпълнителски анализи, са оформени и предложени интерпретационни решения, аргументиращи достиженията на определени творчески възгледи. За тяхното онагледяване са приложени нотни примери към отделните аспекти на клавирната артикулация.

В трета глава - „Взаимовръзки на клавирната артикулация с други музикални елементи“ се проследяват теоретично и практически моментите на взаимно допълване и взаимодействие на артикулацията с акцентуацията, съчетани по начина на означаването им. Частично са засегнати взаимовръзките с динамиката. Цезурата се разглежда като артикулационно средство. Изследвани са специфични интерпретационни проблеми свързани с изпълнението на клъстери.

Приложение 1 към труда съдържа проведените интервюта с изявени изпълнители на изследваното творчество, отразяващи техния богат опит с музиката на Иван Спасов. Това са пианистите проф. д-р Меглена Апостолова, доц. д-р Велислава Карагенова и Анжела Тошева, цигуларят проф. Недялко Тодоров, виолончелистите проф. д-р Георгита Бояджиева-Николова и проф. Магдалена Чикчева и сопраното ас. Ева Перчемлиева-Тъканова.

Приложение 2 представя начина на структуриране на изпълнените творби от Иван Спасов в шест концертни програми.

I. Формално-структурен анализ на творби за пиано и камерни ансамбли от Иван Спасов. Някои особености на изразната палитра

В първа глава обект на анализ са всички изпълнени в рамките на шест концертни програми творби от Иван Спасов за соло пиано и камерни ансамбли с участието на пиано. Те са разделени в четири групи, според жанровите белези и изпълнителския състав – солови произведения, една творба в жанра на инструменталния концерт, камерно-инструментална музика и художествени песни за сопран и пиано. Подредбата на произведенията в отделните категории е в хронологичен ред. Клавирните произведения са изпълнени и

разгледани интегрално. От целия списък с камерни композиции на автора, поради технически причини и обстоятелства свързани с оформяне на отделните концертни програми и тяхното времетраене, не бяха изпълнени четири произведения. Това са „Четири багатели“ за флейта, цигулка, виола и пиано, „10 групи“ за валдхорна и пиано, „Swatbarska“ за пиано, виолончело, тромбон, чанове и лента и „Борис и Клод“ - сантиментални игри за обой и пиано. Те са включени в бъдещи творчески проекти, свързани с изпълнение и популяризиране музиката на Иван Спасов. Изпълнени бяха и значителна част от художествените песни за сопран и пиано, обхващащи всички творчески периоди на композитора.

Осъщественият музикален анализ засяга основните формални, структурни и фактурни особености на творбите, композиционни и инструментални техники. Проследява употребата на изразни средства като темпо, ритъм, динамика, артикулация, акцентуация, както и цялостния драматургичен план на произведенията. Кратка анотация, съдържаща факти около времето на написване и осъществяване на премиерите на творбите, съпътства всеки един от анализите. Поради големия обем на изследваното творчество и брой на творбите (общо 27 отделни произведения, част от които са циклични и са съставени от голям брой части), както и от съображения, свързани с общия обем на труда, направените анализи нямат претенция за изчерпателност и задълбоченост.

1. Творби за соло пиано

„Мала сюита българска“ („Mala suite bulgarska”), Дивертименто „Игри” за пиано (първоначално написано за симфоничен оркестър), „Изкуството на серията“ в три тома, Сонати за пиано №1, №2 и №3, „Двадесет и четири етюда за пиано“ „Шест портрета на един образ” за пиано (първоначално написано за орган), 24 багатели за пиано и „Малка пиеса във фолклорен стил”.

2. Концерт за пиано и оркестър

3. Камерни произведения

Соната „Концертанте” за кларинет и пиано, Соната за виола и пиано, „Микросюита” за две пиана по пиесата на У. Шекспир „Дванайсета нощ” (клавирна транскрипция за двама изпълнители от Ангел Ангелов), Багатели „Контрасти“ за флейта и пиано, „Бурлеска“

за виолончело и пиано, Соната “Quasi variazione” за виолончело и пиано, Трио за цигулка, виолончело и пиано, „Четири миниатюри“ за цигулка и пиано и „Сътворение, смърт и примирение“ (първоначално написано за орган).

4. Песни за сопран и пиано

„Минавам като всички минавачи“, „Раждане на зората“, „Самата нощ е отразила скръбта си в твоите очи“ из „Четири песни“ за сопран и пиано, „Пет миниатюри“ за сопран, бонгоси и пиано, „Триптих“ по стихове на Весна Парун, „Среднощни песни“ и „Триптих“ по стихове на Емили Дикинсън.

Анализираното солово клавирно и камерно-ансамбловото творчество на Иван Спасов разкрива пред изпълнителите широка творческа територия, обхващаща голямо разнообразие от различни по форма, мащаб и съдържание произведения. Богатството по отношение на инструментални ансамбли отправят към пианиста високи предизвикателства, свързани със звуково адаптиране към отделните инструментални състави, както и с доброто познаване на техните темброви, регистрови и технически особености. От друга страна клавирният изпълнител трябва да овладее уменията да влиза в различни роли при различните произведения – солистична, партнираща, независима от другите изпълнители (при камерни произведения с алеаторна организация), обединяваща, колористична, допълваща.

Музикалният анализ на изпълнявания репертоар е неделима част от художествената работа на пианиста и основа за изграждане на цялостната интерпретация на творбите. В настоящия труд, направените в първа глава анализи служат като отправна точка за преминаване към подробно и задълбочено изследване на една потясна зона в интерпретацията – работата върху клавирната артикулация.

II. Клавирната артикулация в музиката на Иван Спасов и нейните основни форми

Във втора глава е направен опит за теоретично изясняване на понятието музикална артикулация и начините за нейната клавирна реализация, определени с термина, заимстван от френски „туше“

(*touché*), както и на видовете артикулация (*staccato, legato, non legato*). Литературен обзор и исторически преглед съпътстват всяка една от изброените теми, спомагащи за навлизане в проблематиката им в дълбочина. Клавирното туше и артикулационните прийоми са разгледани в контекста на вече анализирани в първа глава произведения на Иван Спасов. Изведени са характерни и често срещани начини на тяхната употреба, анализирана е ролята им за пресъздаване на определен музикален характер, извлечени са ключови в интерпретационно и техническо отношение музикални фрагменти, илюстрирани с нотни примери. Предложени и коментирани са интерпретационни решения, на основата на личен изпълнителски опит.

1. Какво е музикална артикулация

Терминът „артикулация“ в музиката е заимстван от риториката (изкуството да се говори умело и убедително пред публика). Произходът на думата е латински: от съществителното *articulus* (става) и от глагола *articulate*, използван за обозначаване разделянето на речта на съставните ѝ части [Vial, 2008, p. 122]. Редица музикални изследователи и теоретици като Йохан Матезон (*Johann Mattheson*), Мюд Монпа (*Meude-Monpas*), Йохан Абрахам Петер Шулц (*Johann Abraham Peter Schulz*), Даниел Готлоб Тюрк (*Daniel Gottlob Türk*), обяснявайки действието на музикалната артикулация, правят аналогии с нейното значение в риториката. Тюрк е един от теоретичите, които внасят яснота при разграничението на категориите музикална пунктуация и артикулация. Той обособява това, което принадлежи към пунктуацията и го нарича „отнасящо се към яснотата на изпълнението“, а към свързаността или отделеността на тоновете – „отнасящо се към израза на преобладаващия характер“ [Vial, 2008, p. 124]. Подобно разграничение прави и Херман Келер (*Hermann Keller*) в средата на 20 век: „Фразирането и артикулацията имат в основата си различни значения: фразирането е повече като подразделяне на мисълта; неговата функция е да свърже частите на мисълта (фрази) и да ги раздели една от друга; така то има същата функция като пунктуационните знаци в езика... Функцията на музикалната артикулация, от друга страна, е да свързва или да разделя отделните тонове; тя оставя интелектуалното съдържание на мелодичната линия неприкосновено, но определя нейния израз“ [Vial, 2008, p. 124].

От казаното дотук става ясно, че артикулацията засяга освен чисто техническия акт на свързване и отделяне на тоновете, който изисква конкретни двигателни действия, а също така се отнася и към музикалната изразност. Артикулацията е едно от средствата за предаване на характера на музикалните образи. Такова е разбирането за артикулация в съвременната музикална теория: „...изкуството да се прилага в интерпретацията цялото многообразие на похватите легато и стакато“ [Браудо, 1982, с. 16]. Заедно с това, може да се каже, че артикулацията в широк смисъл се отнася и към структурата на музикалната мисъл, тя спомага за нейното разделяне на различни структурни единици. „Артикулацията в по-широк смисъл понякога означава начините, по които дяловете в произведението, без значение тяхната дължина, са разделени или свързани един с друг“ [Chew, 2001]. В този контекст може да бъде прибавено и казаното от друг съвременен музиколог Клайв Браун (*Clive Brown*) по отношение на артикулацията: „Принципно артикулацията може да се разглежда като функционираща на две нива: структурно и изразно. На структурно ниво е артикулацията на музикалните фрази и изречения, докато като изразно средство, съответната артикулация на отделните ноти и фигури е необходима, за да вдъхне живот на музикалната идея“ [Brown, 2008, p. 2].

Композиторите от Класицизма проявяват все по-голямо внимание при нотацията на артикулационните означения и стремеж към това да я усъвършенстват, за разлика от времето на Романтизма, когато изпълнителите разчитат на директен контакт с учители, които да им предадат начина на изпълнение вербално. В този период има отдалечаване от прецизното и ясно диференциране на знаците за артикулация и фразирание. Докато през 20-ти век се наблюдава все по-голям стремеж при композиторите към възможно най-точно и подробно записване на желаната от тях артикулация. Партитурите им изобилстват от смесване и съчетаване на различни артикулационни означения, които насочват изпълнителите към индивидуални шрихови решения.

Тази тенденция може да бъде проследена и в партитурите на Иван Спасов. В тях личи стремежът на композитора към максимална яснота при предаване на музикалната структура, чрез грижливо изписани фразировъчни означения, както и желание за прецизност и конкретност по отношение на артикулационните ремарки. Но дори и

при най-прецизно нотираните партитури най-голяма отговорност за тяхното логично реализиране носи изпълнителят. Артикулацията и фразирането са две от основните музикални елементи, върху които изпълнителят има най-директен контрол. Така дори и при най-точния запис на артикулационните означения, в процеса на интерпретацията той може да ги моделира и адаптира към своето индивидуално разбиране за произведението, пречупени през неговите лични творчески търсения и възгледи.

Въпреки всички тези разсъждения и опити да бъдат изяснени теоретично понятията артикулация и фразировка, с течение на времето композиторската и изпълнителската практика се изменят, развиват и обогатяват. От това следва и подходът към артикулацията и към останалите аспекти на музикалното изпълнение да се променя. В изпълнителската практика понякога се наблюдават някои неточности, допускани в процеса на изпълнение на по-стара музика, тъй като се прилагат средствата на съвременната изпълнителска техника в разрез със стилистичните изисквания на тази музика и обратно, интерпретиране на съвсем нова музикална литература с подход, характерен за музика, създадена в исторически по-ранен период и отличаваща се с други естетически особености. В допълнение на тези исторически и стилистически различия се прибавя и стремежът на всеки отделен изпълнител към това да моделира и интерпретира артикулационните похвати през своя собствен поглед, да ги изпълни според своите индивидуални разбирания и критерии. Всичко това прави темата за артикулацията особено комплексна и широкообхватна. Въпросите свързани с нея са сложни и често пъти нееднопосочни, а отговорите нееднозначни и понякога противоречиви.

В настоящия труд артикулацията се разглежда основно като изразно средство. Предложени са различни интерпретационни решения по отношение начина на нейното изпълнение в клавирните и камерни произведения на Иван Спасов. Структурната функция на артикулацията е засегната в частта свързана с цезурата. Анализирани са артикулационните средства по отношение начина на тяхното клавирно изпълнение. На основата на направените анализи, както и на практическия опит, получен от изпълнението на творбите на Спасов, се предлагат изпълнителски варианти за начина на интерпретиране на

артикуляционните прийоми както от музикална, така и от инструментално-техническа гледна точка.

2. Клавирно туше

Терминът „туше“ (от френски *touché* пипам, допирам се, усещам) се отнася към начина, по който пианистът натиска клавишите на инструмента и осъществява възпроизвеждането на звука или означава „характерния за всеки пианист начин на докосване на клавишите и качеството на удара върху тях“ [Четриков, 1969, с. 345]. Друг термин, който попада в обхвата на клавирното туше и често пъти се припокрива с него е този за „атака“. Атаката описва начина, по който пръстът въздейства на клавиша (в зависимост от това, дали пръстът пада от високо или натискът към клавиша започва от неговата повърхност, в каква степен е закръглен или изправен и др.), както и първоначалния момент на встъплението на тона, заедно с неговите характеристики (ударност, безударност, острота, внезапност, плавност, мекота и т.н.).

Докато „музиката е изкуство на звука“ [Нейгаууз, 1962, с. 66] и докато „първото и най-важно задължение на всеки изпълнител е работата върху него“ [Нейгаууз, 1962, с. 66], тогава, клавирното туше, пряко свързано със звукоизвличането, е основно средство на пианиста и с първостепенна важност за предаване на художественото съдържание на музикалните творби. Освен като физически акт на въздействие върху клавиатурата, породен от двигателната активност на пръсти, ръце и тяло, то представлява връзката между художествените цели и звуковите идеи на пианиста и тяхното материализиране чрез инструмента. Техниката на тушето е свързана с контролиране на най-фините промени във времето и скоростта на всяко натискане на клавишите, както и с всички видове движения на ръката и пръстите, необходими да бъде осъществено натискането. Заедно с това, изпълнителят да е овладял добре познанието за използването на определени движения, необходими за постигане на даден вид туше, което кореспондира най-тясно с възпроизвеждане на търсеното качество на тона, той трябва добре да е запознат и с устройството и механиката на пианото и как функционира тя. Всички тези въпроси, свързани с клавирното туше са обект на изследване от страна на клавирните педагози и пианисти изпълнители вече повече от два века, а през 20-ти век и на физици, физиолози, акустици и психолози. С развитието на технологиите за звукозапис и за измерване

на физичните свойства на инструмента и тона, както и на движенията, извършвани от изпълнителите по време на свирене, се осъществяват многобройни научни разработки и провеждане на експерименти, отразяващи клавирното туше в най-различни негови аспекти, в най-големи детайли.

Един от въпросите, които засягат тези експерименти е дали и доколко пианистът може да контролира качеството или тембъра на тона, който възпроизвежда, според начина, по който въздейства върху клавишите. Голяма част от пианистите и клавирните педагози смятат, че този контрол е възможен, докато на противоположното мнение са физици и инженери. В материал по темата на Харт, Фюлер и Лусби се посочва фактът, че в момента на удара на чукчето върху струните, както и малко преди този момент, то се движи свободно и вече не е в контакт с клавиша и свързващия механизъм, следователно в този момент пианистът вече няма контрол върху него. Също така установяват, че всяко изменение в скоростта на чукчето в момента на удара води до неизбежно изменение и в силата и качеството на тона, т.е. величините на тези три явления – скоростта на чукчето, силата и тембърът на тона са неделимо свързани [Hart et al., 1934, p. 80]. Уайт отбелязва, че при натискане на клавиша, преди да е достигнал края на своя ход, чукчето осъществява удара върху струните и отскача обратно, „хванато“ от механизма и при необходимото освобождаване на клавиша е в готовност за нов удар. Натискането на клавиша, предхождащо удара на чукчето, може да бъде осъществено от изпълнителя по три начина: с постоянна, нарастваща или намаляваща скорост при неговото потъване. По този начин, изпълнителят контролира един от факторите при възпроизвеждането на тона, а именно скоростта на чукчето в момента на контакт със струните [White, 1930, p. 357-358]. Силата на тона е функция на скоростта на чукчето при удара със струните и изпълнителят може да контролира динамиката само на базата на тази скорост. Връщайки се към въпроса за контрола на тембъра на тона, Уайт припомня, че всяка струна, приведена във вибрация, вследствие удара на чукчето, веднага след като се достигне трептене по цялата ѝ дължина, тя се разделя на по-малки части, които вибрират и произвеждат съпътстващи основния тон тонове - обертонове. Тембърът на тона се променя в зависимост от броя и относителната интензивност на обертоновете. При пианото, дължината, диаметърът и степента на опъване на всяка една струна, както и точката, в която чукчето ще удари върху нея, са

предварително фиксирани. Оттук следва, че при достигане на максимална амплитуда на вибрация на струната, ще бъдат произведени всички възможни обертонове от нея, в зависимост от физическите фактори споменати по-горе. Колкото е по-малка амплитудата на вибрация на струната, т.е. колкото е по-малка силата на даден тон, толкова по-малко обертонове ще преминат прага на чуваемост и толкова „по-чист“ ще бъде основният тон. Като резултат от експерименти и измервания, които Уайт провежда, може да се обобщи, че клавирното туше е контрола върху скоростта на чукчето. Този контрол е и контрол върху силата на тона. Всяка една степен на силата на тона кореспондира с възпроизвеждане на такъв с определен тембър, от което следва, че не може да има промяна в силата, без промяна в цвета на тона и обратно [White, 1930, p. 361-362]. Всичко казано дотук е във връзка с изследване на единични тонове, без употребата на педал, който би добавил допълнителни физични елементи към тона, както и един тон, поставен в група от други тонове, неговата трайност би взаимодействала с продължителността на съседните тонове и всичко това силно би повлияло върху начина на възприемането му.

Разгледаните аспекти в процеса на звукоизвличането представят една гледна точка, тази на физиците. Отношението на пианистите по тези въпроси е диаметрално противоположно. При звукоизвличането едва ли някой от тях би изграждал своите звукови представи във връзка със скоростта на движение на чукчето по посока към струните. Вместо това, пианистите главно следват своите мисловни модели, свързани с вербално описание за качеството на тона и използване на разнообразни прилагателни, провокиращи различни усещания и представи при осъществяване на натиска, върху клавишите. Те описват своите усещания, възникващи в опитите да получат определен звуков ефект, като често пъти тези описания са неясни и противоречиви. Също така изпълнителите насочват своето внимание към физическите движения, които извършва ръката, за постигане на един или друг вид качество на тона. В отговор на въпроса дали пианистите могат да контролират качеството на тона или тембъра - както дотук стана ясно, тембърът зависи от броя на обертоновете, представени в даден тон и от тяхната относителна сила. Пианистът не може да променя броя на обертоновете, но може да контролира тяхната относителна сила, променяйки скоростта на чукчето, чрез начина на натискане на клавиша в неговите най-фини

изменения. Изпълнителят по този начин може да упражнява контрол върху тембъра на тона, но не директно, а винаги чрез промяната в скоростта на чукчето и съответно в силата на тона.

Въпросът свързан с начина, по който пианистът натиска клавишите, разглеждан още през 19-ти век от Теодор Кулак, през 20-ти век става обект на задълбочени изследвания в най-големи детайли от редица учени в тази област, като един от първите сред тях е Ото Ортман. Според него има два основни вида натискане на клавиша – ударно и безударно. От гледна точка на механиката и физиологията, разликата между тях може да се обясни като при второто, безударното, противодействието на клавиша започва в началото на движението на пръста, докато при ударното, съпротивлението на клавиша влиза в контакт с пръста в по-късен момент, когато пръстът в своя ход към клавиша е изминал вече определено разстояние [Ortmann, 1929, p. 231]. Така ударната атака е свързана с внезапно първоначално ускорение на скоростта на чукчето, докато при безударното туше ускорението е постепенно. Първата атака е характерна за изпълнение на стакато артикулация, както и на всички особено силни динамки, докато вторият вид - за легато. Освен терминологията на Ортман за ударно и безударно туше, при други изследователи съществуват подобни противоположни определения като: „стакато“ и „легато“ (Аскенфелд и други), „твърдо“ и „меко“ (Сузуки), „удар“ и „натиск“ (Гьобел и други) [Goebel et al., 2014, p. 2840].

Друг аспект в изследването на клавирното туше е присъствието на предшествващи и съпътстващи тона звукове и шумове, които могат да бъдат породени от различни източници. Според Гьобел, един от най-осезаемите съпътстващи тона звукове е специфичният за пианото ударен звук, възникващ при въздействието на чукчето върху струната. Той има различна степен на сила при отделните регистри, като най-ясно различим е във високия регистър и не може да бъде контролиран от начина на осъществяване на тушето. Неговата сила се променя и в зависимост от динамиката на тона. Други шумове, които могат да бъдат контролирани от тушето са тези, възникващи в резултат на съприкосновението на пръста с повърхността на клавиша, на достигането на клавиша до края на своя ход и спирането му върху рамката на клавиатурата, и тези, породени в резултат на връщането на клавиша в своята първоначална позиция

[Goebel et al., 2014, p. 2840]. Шумовете от удара на пръста в клавиша, характерни за ударното туше присъстват най-често при изпълнение на стакато артикулация, докато те напълно изчезват при легато свирене. Шумовете породени от спирането на клавиша в дъното на своя ход се променят в зависимост от силата на тона. За постигане на по-голяма степен на динамика, изпълнителят увеличава скоростта на потъване на клавиша, като води до неговото внезапно спиране в рамката на клавиатурата и генерира повече шум, в сравнение с по-тихи динамики и съответно движение на клавиша с по-малка скорост.

В клавирната музика на Иван Спасов, където ролята на тембъра е с подчертана важност, отношението към тушето и индивидуалният подход към всички негови аспекти са едни от основните фактори, върху които изпълнителят трябва да насочи своето внимание. Безкраен е процесът на най-фино моделиране на силата и начина на натискане на клавишите, на търсене на съотношенията в динамиката между различните тонове и получаване на различни цветове в звучността, чрез смесването на обертоновете и степента на тяхната интензивност.

3. Стакато

Тази форма на артикулация се отнася към съкращаване на трайността на даден тон и неговото отделяне от заобикалящите го тонове. Основен въпрос при определяне на стакатото е степента, с която се съкращава трайността на тона, означен със знак за стакато. Още средата на 18-ти век К. Ф. Ем. Бах дискутира този въпрос. Той отбелязва, че степента на отделянето на тоновете един от друг е в отношение с трайността, с която са записани (половина, четвъртина, осмина), с темпото (бързо или бавно) и с динамиката (силна или тиха). Според него тоновете означени със стакато се издържат малко по-малко от половината от стойността, с която са нотирани [Bach, 1949, p. 154].

Последното не означава, че стакатото се изпълнява винаги по един и същи начин. Отклоненията в степента на съкращаване на дадени тонове зависят от контекста, който включва начина, по който влизат в съотношение гореизброените музикални елементи. Разглеждайки направената класификация на артикулационните средства от Исайя Браудо два века по-късно, зоната на стакато артикулацията започва от издържане на $\frac{1}{4}$ от трайността на дадения

тон, преминава през различни степени на по-нататъшното му съкращаване и стига до неговата възможно най-голяма краткост. Всички тези едва забележими нюанси в промяната на краткостта на тоновете, Браудо сравнява с динамичните оттенъци и по този начин се разкрива богатото разнообразие на различните степени на стакато, които не могат да бъдат изчерпани дори и с най-детайлни класификации и скали [Браудо, 1982, с. 21-23].

За означаване на стакато се използват три знака – това са точки (\cdot), клинове (\blacktriangledown) и вертикални черти ($'$), поставени над или под нотите [Brown, Dash, 2001]. Клиновете са характерни за печатните издания, докато техният еквивалент в ръкописите е вертикално тире. Погледнато в исторически план при употребата на точки и клинове има противоречия в разграничаването им на теория и няма еднозначен отговор на въпроса каква е разликата между тях в начина им на изпълнение при различните композитори. К.Ф.Е. Бах, както и други теоретици през 18ти век, не правят разграничение между двата знака и считат, с цел да бъде избегнато объркване, да се използва само едно означение за стакато – това с точка. Но от друга страна, мнозинството от авторитетните изследователи на този въпрос от края на 18ти и 19ти век, стигат в по-малка или по-голяма степен до консенсус по отношение на клиновете – нотите означени с тях да бъдат изпълнявани по-остро и по-кратко в сравнение с тези с точки. Въпреки това, и до момента има големи разногласия във възгледите на теоретици и изпълнители по отношение на това, какъв смисъл влагат определени композитори в употребата на точки и клинове. Такъв случай е например определянето на тяхното значение при Моцарт, което поражда особени разногласия и спорове между изследователите [Brown, Dash, 2001].

В края на 19ти и особено през 20ти век, към основното разбиране за двата знака за стакато – точка, като универсално означение и клин, като по-кратко (*staccatissimo*) и с известна степен на акцентираност, се прибавя и разнообразие на комбинации от означения, с които композиторите изразяват своя стремеж към по-детайлни насоки към изпълнителите. Този стремеж е особено силен при творци като Дебюси и Шьонберг, дори Шьонберг в предговора

към конкретни произведения описва в детайли смисъла, който влага в точки или клинове, както и в други артикулационни означения².

Иван Спасов е от композиторите, които в своята нотация за пиано използват основно универсалния знак за стакато с точка и много рядко означението във формата на клин. Стакато във формата на клинове се среща в токатните фрагменти в партията на пианото от началото на трета част на клавирния му концерт, в два кулминационни момента в акорди от трета част на сонатата за кларинет и пиано, както и в главната тема в трета част на соната за виола и пиано. Също така, той не дава никакви конкретни указания по отношение начина на изпълнение на стакато или на каквито и да било други артикулационни означения. Това, че Спасов не използва различни означения за стакато, от една страна може да се разглежда като спестяване на изпълнителя разрешаването на въпроси, свързани с тяхното разграничаване, но по-скоро от друга – трябва да повишава неговата отговорност сам, без авторски насоки, на база внимателно анализиране на музикалните изразни средства, да определи различните степени на краткост на тоновете и начина, по който ще бъдат реализирани те.

При изпълнението на стакато, за натискане на клавиша и неговото бързо освобождаване след това, активно участват различни части на ръката на пианиста. В зависимост от това, има три основни начина за неговото реализиране: от пръсти, от китка или от ръка (от лакът или от рамо) [Ortmann, 1929, p. 196-216].

Употребата на стакато може да бъде свързана с някои особено често срещани фактурни модели в много от произведенията на Спасов. Един от тях е типът фактура, изграден на базата на движение, разпределено между двете ръце, осъществяващо се в единични тонове, съчетани с хармонични интервали или многогласни акордови комплекси, както и такова, съставено само от акордови структури. Обединяващо за този вид фактурно изграждане е ритмическата фиксация на тоновете в остинатна пулсация, създаваща токатен характер. Движението е в темпа от умерено бързи до много бързи. Динамичният профил варира от най-леко и ефирно пианисимо, през съдържано или скерцозно медзофорте до виртуозно, бляскаво, бравурно фортисимо. Цялата тази богата палитра от различни

² А. Шьонберг. Пет пиеси за пиано оп.23.

динамики и пресъздаване на контрастни характери изискват респективно и различен подход в изпълнението на стакатото. Движението между тоновете в тези пасажи се осъществява на широки интервали (септими, нони, децими и др.) и обхваща голям регистров диапазон, често включващ крайните регистри.

На основата на изброените дотук особености, характерни за описания по-горе вид фактура, може да се каже, че за осъществяване на стакато артикулация се използват основно движения от китка и от лакът. Употребата на пръстово стакато е нецелесъобразно, поради това, че ръката е разтворена в необходимостта от обхващане на широките интервали, в които се осъществява движението и подобна позиция би създала особено неудобство и напрежение при индивидуални пръстови движения. Свирене само от пръсти, би довело до бързо настъпване на стягане и умора в ръката и до недостатъчна сила във форте динамика. Това би било следствие от стремежа към преодоляване съпротивлението на клавишите, чрез изолирано движение от пръсти. Също толкова неудачно би било и изпълнение на стакатото от цялата ръка (от рамо). Имайки предвид, че движението на тоновете е сравнително бързо, употребата на по-голяма маса би довела до тремавост и прекомерна и ненужна сила. Така може да се стигне до извода, че най-голям успех в тези случаи би имало реализиране на стакатото основно от китка и лакът.

Движението в стакато акорди се среща при Спасов и под други форми. Такива са акордовите последования в паралелно движение в двете ръце или само в дясна ръка. Явяват се в бързо темпо и най-често в силна динамика или осъществяващи усилване. По-голямата част от тези примери се срещат в по-ранните му творби: „Соната Концертанте“ за кларинет и пиано, „Игри“ за пиано (Пример №14) и соната за виола и пиано. При тази фактура в бързо темпо и силна динамика, движенията на ръката ще са от лакът, с относителна твърдост в китката. Изпълнението на този вид стакато води до свръх напрежение в китката и ръката до лакътя и затова неговата употреба е при кратки пасажи. Атаката на всеки следващ акорд е в малка или по-голяма степен ударна, т.е. пръстите въздействат върху клавиша чрез предварителна засилка отгоре, тъй като бързото движение не позволява предварителната им подготовка върху повърхността на клавишите. По този начин при звукоизвличането се генерира повече

шум, предизвикан от удара на пръста в клавиша, характерен за този вид атака наречена „ударна“.

Други примери за използване на стакато артикулация от Спасов са фактурите, изградени на базата на едновременно движение в еднакви нотни стойности в двете ръце. Броят на гласовете варира от два до четири. В обхвата на една позиция на ръката влизат по две ритмически събития, рядко повече, след което се сменя позицията, често със скок. Обикновено интерваловият обхват на една позиция е септима или нона. Въпреки позиционното обединяване на тоновете, е важно първите да бъдат в достатъчна степен съкратени и съответно отделени от вторите. И тук китката ще бъде в голяма степен фиксирана, пръстите отблизо поставени върху клавишите, а основните движения ще се извършват от лакът. Друга особеност на този вид фактура са честите случаи, в които двете ръце се намират в отдалечени регистри една спрямо друга. Тогава е добре да се има предвид това, че артикулационните качества на встъплението на тоновете в нисък и висок регистър не са с еднакви характеристики. Ниските тонове са по-бавни в своето встъпление в сравнение с повисоките, от части заради по-дългото време необходимо да бъдат възприети тоновете с по-ниски честоти, и от части, поради това че се изисква повече време да бъдат приведени в регулярно трептене тела с по-голяма маса, в случая струни с по-голяма дължина и дебелина.

Щрих стакато присъства и във всички моменти на употребата на така наречения „безгласен клъстер“ [Андреева, Смилков, 2000, с.101]. За да се осъществи ефектът на търсеното от композитора обертоново отзвучаване на тоновете в предварително освободените от демпферите струни, чрез беззвучно натискане на клавишите, те ще бъдат изпълнени възможно най-кратко. За усиляване на и без това приглушеното резониране, тоновете, които предизвикват отзвучаването ще бъдат изсвирени в сравнително силна динамика и в голяма степен акцентирани. Необходима е максимална степен на краткост, за да бъде насочен слухът не към реално звучащите тонове, а към тяхното обертоново отражение, в което се състои смисълът на този сонористичен похват.

Иван Спасов като цяло е пестелив в конкретика, свързана с означенията за стакато. Освен поставяне на универсалния знак – точка, той не дава никакви допълнителни насоки и изисквания към

начина на изпълнение и степента на краткост на означените с този вид артикулация тонове. От друга страна, дори и най-детайлните указания и най-старателните опити на композиторите да запишат тези параметри, не са в състояние да предадат на изпълнителите в абсолютна точност всички фини и едва забележими нюанси в изпълнението на стакато. Изпълнителят има свободата и отговорността, въз основа на начина, по който разбира и чувства музикалния характер, да избере степента на съкращаване, която според него в най-голяма степен ще способства за създаване на звуковата атмосфера, необходима за предаване на дадения характер. Освен това, редица други музикални средства оказват своето влияние в процеса на артикулиране – а именно вида на ритмическите стойности, динамиката, темпото. Към тях трябва да бъдат прибавени и акустическите характеристики на залите, в които се осъществява изпълнението, както и техническите възможности на инструмента. В тази връзка изпълнителят може да упражнява контрол само върху бързината на потъване на клавишите, но не и на тяхното вдигане, т.е. степента на максимална краткост на даден тон е определена от характеристиките на инструмента. Явлението, при което вдигането на пръста е по-бързо от това на клавиша е описано от Ото Ортман. Той дава за пример изпълнение на тон в стакато или стакатисимо, в дадени акустични особености на концертна зала, където възприятието за краткостта на тона се дължи в голяма степен на създаване на слухова илюзия за това, в резултат на кинетични и визуални усещания от страна на изпълнителя и на зрителни възприятия от страна на слушателите. Тонът не е толкова кратък в действителност, колкото изпълнителите и слушателите си представят, че е [Ortmann, 1929, p. 197, p. 353]. От заключенията на Ортман, може да се каже, че жестовете на изпълнителя и визуалният контакт на слушателите въздействат върху слуховите възприятия за качеството на тона.

За прецизно и точно изпълнение на стакато артикулация в произведенията на Иван Спасов от съществено значение са движенията, които осъществява ръката и нейните части – пръсти, китка, лакът и рамо. Пътят на търсене и определяне на музикалните и интерпретационни изисквания към степента на съкращаване на тоновете минава през работа върху тези движения. Те са в пряка зависимост от динамиката, темпото и фактурата. Отделните части на ръката най-често извършват комбинирани движения. Вследствие на разгледаните примери може да се констатира, че с най-висока

активност при изпълнение на стакато при Спасов са движенията от китка и лакът, а с по-ниска – от пръсти и от рамо. Степента на еластичност и фиксация, амплитудата на движенията и бързината на тяхната повтораемост, както и най-точното съотношение при разпределяне на активността на отделните части на ръката, работещи в единна система, са от първостепенна важност за прецизно реализиране на търсената от изпълнителя стакато артикулация.

4. Легато

Легато (свързано) е единият от двата основни начина на артикулиране на последователни тонове – свързано или отделено. За разлика от формите на стакато и нон легато, при изпълнение на легато трябва да бъде издържана пълната трайност на нотните стойности, с които са записани тоновете [Bach, 1949, p. 154], или в различна степен тя да бъде удължена. Музикалният теоретик Хайнрих Шенкер (*Heinrich Schenker*) отбелязва, че използването на легато от страна на композиторите е специфичен израз на тяхното желание, целящо да бъдат свързани малки и най-малки групи тонове, а също така, че това е една от най-сложните техники на свирене за пианистите [Schenker, Legato, 2008, p. 1].

От съществено значение за определяне степента на легатото е начина, по който се свързват тоновете – дали между тях ще възникне застъпване и каква ще бъде неговата продължителност. Свързването между тоновете може да бъде осъществено само от пръсти или с употребата на педал. С помощта на педала става възможно свързването на отдалечени един от друг тонове, невъзможни за свързване само от пръсти. Разгледаните по-долу характеристики на артикулация легато са на основа на осъществяването му единствено от пръсти, без употребата на педал.

Бруно Реп (*Bruno Repp*) за да измери степента на свързване на последователни тонове, представя понятието „време на застъпване на клавишите“. То се определя от времеви интервал между момента на натискане на поредния клавиш и освобождаването на настоящия. Когато времето на застъпване на клавишите е отрицателно число, това показва, че първият клавиш е освободен преди да е натиснат вторият и ако отделянето между двата тона е достатъчно голямо, те ще бъдат възприети като отделени или *non legato*. Времето на застъпване на клавишите се намира в пряка зависимост от темпото. Роберто Брезин

(*Roberto Bresin*) дефинира и времето между встъпленията на два последователни тона и съотношението между това време и продължителността на застъпване на клавишите. Когато времето между встъпленията на тоновете е по-кратко, времето на застъпването им също намалява и обратно [Bresin, 2002, p. 1-2].

Друг важен фактор, който играе роля при свързване на тоновете е степента на тяхното заглъхване преди и след освобождаване на клавиша. Реп изследва бързината на заглъхване на тонове от различни регистри, като потвърждава добре известния факт, че високите тонове заглъхват по-бързо от ниските и в двата случая – при задържане и след освобождаване на клавиша. Заглъхването при пускане на клавиша зависи не само от заглушаването на струната от страна на демпфера, но и от затихването на вибрациите в резонаторната дъска, както и от акустическите характеристики на помещението. По-кратките тонове имат по-голямо време на заглъхване след освобождаването на клавиша в сравнение с по-дългите, дължащо се на по-голямата им сила и съответно по-голямата интензивност на трептене на струните в момента на отпускане на клавиша и падане на демпфера върху тях. Това означава, че в по-бързо темпо времето на застъпване на клавишите ще бъде редуцирано [Jacobs, Bullock, 1998, p. 179].

Върху времето на застъпване на клавишите влияе както темпото, така и големината на интервалите между тоновете, които трябва да бъдат свързани. От физиологична гледна точка е по-трудно да се осъществи гладко легато между тонове, отстоящи на по-голямо разстояние един от друг и изискващи по-голямо разтягане между пръстите, отколкото между тези, които са съседни [Repp, 1995, p.3870].

Към вече изброените фактори, оказващи влияние върху степента на застъпване на клавишите могат да бъдат прибавени и такива, свързани с естетическите търсения на изпълнителя, в резултат на които фонизмът на определени интервали, образувани между поредни тонове може да бъде подчертан чрез смесването им, като се увеличава времето на тяхното застъпване. Различният музикален контекст и структурата на музикалните фрази изискват един особено гъвкав подход при определяне степента на застъпване между

отделните тонове, който се явява и отражение на индивидуалния изпълнителски стил.

Клавирното творчество на Иван Спасов представлява една особено широка територия, предоставяща богати възможности за изява на индивидуалния изпълнителски стил, както и за упражняване на контрола върху степента на свързване и застъпване между тоновете. Начините на свързване се проявяват в най-разнообразни фактурни конфигурации, в отдалечени или крайни регистри, в многообразие от групи, оформени с легато и организиращи различен брой тонове. Една от характерните за Спасов фактурни формули, в която композиторът често използва както стакато, така и легато артикулация е изохронното едногласно движение, осъществяващо се предимно в широки интервали (септими, нони) и в такива, получени между тонове от различни регистри (Пример №18). Това налага неговото разпределяне между двете ръце. Непрекъснатото преминаване от едната към другата ръка, отвореното положение на дланта, необходимо за обхващане на тоновете от пръсти, както и бързите и чести премествания на позицията на ръцете усложняват изпълнението на легатото. Основната изпълнителска трудност при този вид фактурно изложение е преместването на ръцете по най-краткия път към следващите тонове, без излишно издигане, колкото може по-близо до клавиатурата. При това преместване не трябва да се допуска падане на ръката върху клавишите, което би довело в определена степен до ударност в атаката на тоновете. Звукоизвличането трябва да става чрез предварително приготвяне на пръстите върху повърхността на клавишите, което е едно от необходимите условия за свирене легато. От съществено значение е и стремежът към уеднаквяване на атаката на тоновете и преодоляване регистровите различия свързани с тежестта на клавишите, различията в рязкостта на встъпление на тоновете от висок и нисък регистър и други.

При избор на по-бавни темпа, за постигане на по-добро свързване между тоновете, времето на застъпване на клавишите се увеличава, доколкото позволяват непрекъснатите премествания на ръцете. При по-бързи темпа обаче, застъпването е сведено до минимум или липсва и не се отразява негативно по отношение на възприемането на легатото между отделните тонове, благодарение на факта, че по-кратките от тях имат по-дълго време на заглъхване след

освобождаване на клавиша в сравнение с по-дългите. Това компенсира в известна степен липсата на застъпване от пръсти. Акустичните качества на пространството и резонанса в него могат да се окажат в помощ за подобряване на впечатлението за добра звукова връзка между тоновете.

Във връзка с мислите на Шенкер споменати по-горе, специфичен прийом в клавирното творчество на Спасов е употребата на легато, като израз на неговото желание да свързва тоновете в малки групи. Авторът особено често използва групиране на два тона с дъга за легато. Начинът на изпълнение на този вид артикулация е с леко подчертаване на първия тон и олекотяване на втория, изсвирени на едно движение на ръката. При отпускането на ръката надолу към клавиатурата се изпълнява първият тон, а при издигането ѝ и отнемането на нейната тежест – вторият. Този маниер на изпълнение на група от два тона е особено характерен за творчеството на Спасов и съществува в разнообразни ритмически конфигурации, поставени в най-различни темпа. Употребата на този шрих се среща като поредица от групи по два тона свързани с легато, организиращи движение в еднакви нотни стойности, както и като самостоятелни групи, заобиколени от различен артикулационен контекст. В първият случай, основните различия при изпълнение се състоят в степента на свързване между отделните групи или по-точно в начина на изпълнение на всеки втори тон, дали неговата нотна стойност ще бъде напълно издържана и по този начин ще бъде свързан с първия тон на следващата група или ще бъде съкратена и така ще бъдат отделени групите една от друга. Иван Спасов се отнася с особена прецизност в изписването на артикулацията на втория тон, поставяйки означение за стакато, за стакато и тенуто или в редки случаи само тенуто.

Съществена особеност, характерна за клавирната фактура на Иван Спасов е групирането на повече от един тон във фигури, които изпълняват ролята на форшлази в легато. Тези бързи фигурации са пресечени и стоят пред по-дълъг тон, интервал или акорд. Те са бързи по своята природа, независимо от това дали са поставени в контекста на бързо или бавно движение. В голям процент са изградени от едногласни линии, тоновете на които се намират на големи разстояния един от друг, подобно на изохронното едногласно движение, разгледано по-горе. И тук, проблемите при свързване на тоновете на форшлазите са породени от бързата смяна на позицията на ръката,

чести скокове и необходимост от разпределяне на линията между двете ръце, което създава трудности при уеднаквяване на атаката на тоновете и постигане на бързина на изпълнение.

При много случаи, в които пръстите не могат да обхванат и свържат разстоянията между тоновете, а употребата на педал е нежелана или неудачна, на помощ идва жестът на ръката, който ще създаде илюзията за добра звукова връзка между тоновете, като че ли тя е осъществена от пръсти. Чрез обединяващи движения на лакътя или на цялата ръка, може да се постигне впечатление за добро легато между дадени тонове, невъзможни за свързване от пръсти.

При реализирането на фактури, свързани с изпълнението в легато артикулация на два или повече гласа в едната ръка, представени хармонически, често се стига до момента, в който свързването от пръсти на всички гласове е невъзможно. В тези случаи е достатъчно да бъде осигурена връзка от пръсти на един от гласовете, който ще създаде усещане за преливане между тоновете, докато останалите всъщност не са свързани реално в легато.

Разглеждайки творчеството на Иван Спасов като цяло, с неговия лаконичен изказ и изпълнен с контрасти музикален език, в който особена роля играят микроструктурите, се оформя тенденция при употребата на легато, изразяваща се в това, че авторът свързва относително кратки построения с тази артикулация. Както вече беше споменато по-горе, особено характерна е употребата на групи от по два и три тона свързани с легато. Останалите структури, обхващащи по-голям брой тонове, организирани от свързан маниер на изпълнение са с относително кратка продължителност. Изключение от тази тенденция правят ранните опуси, които са сонатите за кларинет и пиано, виола и пиано, „Игри“ за пиано, ранните песни и други, както и някои етюди из „24 етюда за пиано“, посветени изцяло на легато артикулация.

Някои от особеностите в клавирната фактура на Спасов се явяват фактори, усложняващи реализирането на легатото там, където е зададено от автора. Това са честите скокове и нуждата от свързване на тонове от отдалечени или крайни регистри, хоризонталното разгръщане на материала, свързано с честата употреба на широки интервали (септими, нони, децими), а също така и използването на бързи ритмически фигури или пресечени форшлази, състоящи се от

повече от три тона, обхващащи голям тонов обем и изискващи при изпълнение разпределяне на тоновете между двете ръце.

Друг проблем, с който изпълнителят се сблъсква, е изясняването на значението на дъгата, обхващаща определен брой тонове, поставена над или под тях, дали тя има само структурна функция, като определя границите на дадена фраза или част от музикалната мисъл, или пък означава артикулация легато. В едни случаи двете значения на дъгата могат да съвпадат, в други в обхвата на дъгата може да има поставени друг вид артикулационни означения.


5. Нон легато

Нон легато (не свързано) е основен вид артикулация и обозначава единия от двата начина на изпълнение на поредни тонове – свързано или отделено. В степента на отделяне между тоновете се намира границата между нон легато и стакато. Тази степен на отделяне между два тона може да бъде разгледана по отношение на дължината на прекъсване между тях в съотношение със звучащата продължителност на първоначално встъпилия тон. Съотношението между реално звучащата част на тоновете и прекъсването, което ги разделя са в пряка зависимост от нотната стойност, с която са нотирани те и от бързината на темпото, в което се изпълняват. Основният въпрос за определяне на нон легато артикулация е свързан с разграничаването ѝ от една страна от легатото и от друга от стакатото. Установяването на границата с легатото е момента, в който започва да се възприема най-малко отделяне, пауза или прекъсване между два последователни тона. Тогава те престават да бъдат определяни като свързани и преминават в категорията нон легато. Тя обхваща всички многобройни вариации в съотношението между трайността на реално звучащата част на даден тон и тази на прекъсване, заемаща останалата част от нотната стойност, с която е изписан, докато се стигне до момента, в който степента на съкращаване на тона достигне достатъчна краткост, за да бъде определен като изпълнен в стакато. Границата между стакато и нон легато е значително по-неясна от тази с легатото и се намира в голяма зависимост от темпото, както и от вида на нотните стойности. Познавайки се на изследванията на Бруно Реп, става ясно, че стакато и нон легато не е едно и също, въпреки че при по-бързи темпа разграничението между тях е трудно или напълно изчезва [Repp, 1998, p. 4]. Това се дължи на изравняване при бързо темпо на времето на

звучене и на прекъсване между отделните тонове или на увеличаване на времето на звучене спрямо това на отделянето между тях. Като резултат от това, стакатото започва да се възприема като нон легато. Също така Реп отбелязва, че стакатото изисква поредните тонове да бъдат не просто отделени с пауза един от друг, а също да са и кратки по трайност. Възприемането на стакатото като нон легато се случва и при поредица от тонове в дълги нотни стойности [Repp, 1998, p. 4].

Заедно с контрола над точно определена продължителност на тона при нон легато, според Шенкер този вид артикулация се свързва и с това, че всеки тон получава свой собствен натиск и своя индивидуална тежест, придадена от ръката на изпълнителя [Schenker, 2008, Non legato, p. 19].

В контекста на клавирната фактура на Иван Спасов, характеризираща се с чести скокове, обхващащи отдалечени регистри и в голяма степен съдържаща многобройни паузи или цезури, които я разделят на кратки построения, нон легато е особено често използван вид артикулация. Употребата на нон легато е удачна и при някои типични за автора фактурни модели, организирани предимно в артикулация стакато или легато, като например вече разгледания начин на изложение на музикалния материал в изохронно ритмическо движение (в осмини или шестнадесетини), разпределено между двете ръце.

Друг пример за смесване на особеностите на нон легато и стакато артикулация е често използваното от Спасов означение „“, с което от една страна желанието на автора е за относителна краткост при изпълнението на тоновете, характерна за стакато артикулация, а от друга страна прибавянето на знака за тенуто се тълкува като използване на тежест при звукоизвличане, характеристика на нон легатото. Освен това, степента на съкращаване на тоновете с тези артикулационни знаци няма да бъде толкова голяма, както при типичното стакато, поради присъствието на хоризонтална чертичка над точката, означаваща тенуто - „максимално удължено нон легато“ [Браудо, 1982, с.25]. По този начин авторът насочва изпълнителя при интерпретацията на нон легато в една относително по-конкретна времева зона – тоновете с тези означения да бъдат нито прекалено съкратени, нито с продължителност, изпълваща цялата нотна стойност.

Среща се също така и непосредствено съпоставяне на този вид нон легато с нон легато, определено само с тенуто или неопределено с допълнително означение при съседни тонове или акорди. Към тези три разновидности на нон легато често присъстват и тонове в стакато. Изпълнителят има за задача да направи ясно разграничение и съпоставяне в степента на съкращаване на поредни или близко стоящи тонове в споменатите по-горе артикулационни разновидности.

Особеностите при разграничаване на нон легато от стакато в по-бързи темпа, установени в изследванията на Бруно Реп, биха могли да се наблюдават в редица откъси от произведенията на Спасов. Примери за възприемане на стакато като нон легато при изпълнение в бързо темпо, в резултат на което има намаляване на времето между встъпването на поредни тонове и респективно намаляване на времето на прекъсване между тях, могат да се открият в разгледаните в доктурантурата фактурни откъси в еднакво ритмическо движение на осмини или шестнадесетини с токатен характер, разпределено между двете ръце. То се среща в етюдите, в 24 Багатели, в „Изкуството на серията“, в сонатите, в клавириния концерт, клавириното трио и други. Този фактурен вид от третата част на концерта за пиано и оркестър е в зададеното от автора темпо *Presto*. При изпълнение в подобни темпа, се създава усещане за звуково сближаване между тоновете и за изчезване на тяхната краткост и отделеност помежду им. Не трябва да се забравя също, че усещането за краткостта на тоновете в моментът на изпълнение от позицията на изпълнител и при възприемане от страни като слушател е различно. Въпреки че при повишаване на бързината на темпото усещането за свързаност се засилва и започва да доминира пред това за краткост на тоновете, другата основна отличителна черта между стакато и нон легато - начинът на атака на тона се запазва. При стакато е характерна внезапна, рязка и с повече острота на звучене атака, докато при нон легато има повече плавност, плътност, дълбочина и тежест. Така, дори при настъпване на физическото сближаване на тоновете и възникване на усещане в голяма степен за свързаност между тях, може успешно да бъде предадено от страна на изпълнителя внушението за стакато благодарение основно на отношението към атаката на тоновете и също така старанието към максимално краткото им изпълнение, въпреки бързината на темпото.

Някои характерни за Спасов фактурни и ритмични формули се свързват в най-голяма степен в изпълнителската практика с артикулация нон легато. Изключение правят случаите, в които авторът специално изписва означения за друг вид артикулация. Една от тези формули е пресечен форшлаг, изпълняван винаги легато, към тон или съзвучие, изписано с ноти за неопределена продължителност или както Спасов сам определя този вид нотен запис – относително дълга нотна трайност. В голяма част от примерите начинът на тяхното артикулиране от ръка е нон легато, въпреки че употребата на педал често ги свързва или смесва със следващите тонове:

Акордовата фактура при Спасов по отношение на артикулацията в по-голяма степен е организирана в нон легато, което не изключва честата употреба също така и на стакато и по-рядко на легато. Случаите на свързване на тоновете на съзвучията от пръсти са по-малко. Това основно се дължи на големите скокове, които се осъществяват при акордовите последования, използването на крайните регистри, тяхното редуване или смесване, преминаване през различни октавови групи, широк обхват и многогласност на съзвучията. Нон легатото при този тип фактура се използва в целия динамически диапазон за постигане на звукови състояния от мощни кулминационни изграждания с голяма плътност и пълнозвучност през спокойно и изпълнено с мекота звучене, стигайки до най-тихи, приглушени, отдалечени и ефирни пианисими.

При изпълнение на нон легато съществуват неограничен брой вариации в степента на съкращаване и удължаване на нотните стойности, на съотношенията помежду им по дължина. Липсва ясна граница между стакато и нон легато, като зоната на преминаване на нон легато в легато и обратно не винаги може да бъде съвсем точно определена. Всичко това, заедно с подхода към атаката при звукоизвличане и начина и степента на употребата на педал зависят от музикалния контекст и от звуковите задачи, които той поставя пред изпълнителя. На тази основа интерпретаторът изгражда своето отношение към всички детайли свързани с артикулацията. Би могло да се заключи, че нон легато е най-често използван вид артикулация при Спасов в условията на фактура, съставена от вертикални акордово-блокови структури, включващи различен брой тонове. Преобладаващ щрих е и в музикалните епизоди, определени от автора с означения като *Grave*, *Pesante*, *Marcato*.

В заключение на извършеното в тази втора глава изследване на музикалната артикулация, клавирното туше и артикулационните форми и техните интерпретационни аспекти в клавирната и камерно-ансамблова музика на Иван Спасов, се потвърждава значението на клавирната артикулацията като основно средство за предаване на художествените образи и музикални характери, а също така и като неделима част от звукоизвличането.

В композиционния стил на автора могат да се открият някои зависимости в употребата на даден вид артикулация, свързан с определена фактура. Също така даден вид фактура се среща в различна артикулационна организация, което води до създаване на коренно различни музикални характери. Тези модели на съчетаване на определен вид артикулация и фактура, които се срещат често в различните творби на Спасов не дават основание за аналогично преповтаряне на еднакъв интерпретационен подход. Дори в своята основа те да са принципно еднакви, отношението към артикулацията винаги изхожда от търсения характер и музикална изразност, заложен в конкретния фрагмент на творбата. Интерпретацията е съобразена с целия комплекс от останалите изразни средства, оказващи влияние върху артикулацията. Клавирната артикулация не може да се разглежда изолирано и еднопосочно. Вследствие на това в следващата трета глава на труда са проследени взаимовръзките между артикулацията и някои често използвани от Спасов структурни, фактурни и изразни елементи – това са цезурите, клъстерите и акцентите.

III. Взаимовръзки на клавирната артикулация с други музикални елементи

1. Цезура и артикулация – интерпретаторски взаимоотношения

Цезурата в нотописа на Иван Спасов е особено често срещано означение. Това води до един разнообразен набор от примери, включващи употребата на цезура в условията на различен музикален контекст. По дефиниция цезура в музиката е „оная реална или въображаема пауза, която отделя едно ритмическо построение от друго“ [Четриков, 1969, с. 381]. Също така и самият Иван Спасов, в легендата към изданието на „Три сонати за пиано и шест етюда към тях“, както и към „24 багатели за пиано“ пише, че цезура означава

„прекъсване на звучността“. На теория дотук всичко изглежда ясно, но в процеса на интерпретация възниква въпросът, свързан с това колко да бъде приблизителната трайност на цезурата, времето от прекъсването на звученето на дадени тонове до момента на прозвучаване на следващите. Този въпрос зависи от музикалния контекст, в който е поставена дадена цезура – от това дали има промяна на динамиката, смяна на артикулация, на ритъм, както и дали има и други цезури на близко разстояние една от друга. Разгледани и анализирани са откъси от различни клавирни и камерни произведения на Иван Спасов, които засягат гореизброените музикални елементи и това как те въздействат на продължителността на цезурата. Времето на продължителност на цезурата ще бъде третирано като относителна величина и единствено ще бъдат проследявани тенденции към неговото пропорционално удължаване или съкращаване.

Първоначално вниманието ще бъде фокусирано върху смяната на ритъма, която настъпва след цезура. Промяната се състои в преминаване от по-дълги нотни стойности или от тонове, означени с ноти с неопределена трайност към такива с по-кратка стойност или към форшлази, включващи повече от два тона. В тези случаи е удачно да се приложи тенденция към съкращаване на цезурния момент, с цел изостряне на контраста, който се получава в смяната на ритмическото движение. Цезурата се явява едновременно разделящ, но и свързващ елемент. Този ритмически контраст след цезурата съществува като такъв, само във връзка с музикалния материал преди нея. Развитието на музикалната мисъл трябва да бъде обхванато и запазено в своята цялост, като цезурата само помага да се разкрият неговите особености и заложени вътрешни контрасти. Много често със смяната на ритъма съвпада и контрастна промяна в динамиката – от по-тиха към по-силна.

В обратния процес на преминаване от по-активен ритъм към по-спокоен, от по-кратки нотни стойности към по-дълги, често след цезура автора поставя и фермата, а в някои случаи към ферматата прибавя означение за времето на нейното издържане в секунди с цел по-точен ориентир за изпълнителя. Трансформацията на натрупано напрежение, преминаването от едно ускорено, динамично движение към по-спокойно такова изисква повече време и по-дълги паузи, изпълняващи ролята на своеобразен преход от едното състояние към другото.

Едни от случаите, разглеждайки артикулацията на тоновете, намиращи се около дадена цезура, са тези при които последните тонове преди цезурата са в щрих стакато. Тогава нейната трайност би могла да бъде леко удължена с цел усиляване ефекта на стакатото и за по-значимо отделяне между обкръжаващите я тоновете. Реалната звучаща част на тоновете в стакато е кратка и би било добре времето за отзвучаването им в съзнанието на слушателите да бъде по-дълго. Често след тоновете в стакато, които са преди цезурата, следват такива в дълги нотни стойности или в щрих легато, изискващи коренно различен подход при звукоизвличане.

В случаите, когато цезурата се намира в контекста на свързани в щрих легато заобикалящи я тонове, нейното отделяне е минимализирано и едва забележимо. Основната ѝ функция е не толкова към разделяне на дадени тонове един от друг, колкото към оформяне на фразите и вътрешно изясняване на структурата и релефа на музикалната мисъл.

Относно динамиката и това как тя влияе на продължителността на цезурата може да се открият само тези случаи, в които цезурата се явява разделяща две контрастни динамики – от силна към тиха. Известно е, че изпълнените в силна динамика тонове, особено когато са в нисък регистър, изискват повече време за своето отзвучаване, което означава, че цезурата след такива моменти ще бъде удължена с цел пълното им заглъхване. Възпроизвеждането на следващите тонове в тиха динамика е желателно да започне след констатиране тишината на цезурата. Случаите, в които авторът иска голямо удължаване на времето на прекъсване, той добавя фермата с означение към нея *lunga* (дълга), а понякога и *G.P.* (генерална пауза).

Разглеждайки произведенията на Иван Спасов, ясно личи склонността на автора да употребява цезури предимно в метрически неорганизирана музикална мисъл. Изключенията от тази тенденция са малко. Цезурите в условията на метрически освободена организация са основно средство на композитора за структуриране на музикалната мисъл, за изясняване на частите на формата и тяхното разделяне на по-малки построения. В метрически организираната музикална мисъл цезурите са заменени от фермати, поставени върху тактови черти или от паузи с точно фиксирана стойност. Така съотношенията им по време и продължителността на прекъсванията между отделните части

на формата са предварително измерени и точно зададени от автора, за разлика от метрически освободената фактура, при която всички тези времеви съотношения между звучащата материя и тишината са относителни и са под контрола и преценката на изпълнителя. Но заедно с концепцията, която изпълнителят предварително е изградил по отношение на изброените елементи, в момента на изпълнение се намесва и факторът на импровизацията. Начинът, по който Спасов записва своя музикален материал, създава особено добри предпоставки за вариране във времевите съотношения в момента на интерпретация. Той провокира интуитивността и проявата на моментното емоционално състояние на изпълнителя, които в малка или по-голяма степен отвеждат интерпретацията извън рамките на предварително определената концепция. Това е желано и търсено съзнателно от страна на композитора и дава на изпълнителя свобода по отношение на времевите съотношения при изграждане на музикалната форма. Тук се сещаме отново за посланието отправено от Спасов към бъдещите изпълнители на неговите 24 Багатели за пиано: „Свири свободно, остави формата да диша.“

От казаното дотук става ясно, че цезурите в контекста на освободена от метрическа пулсация организация могат да бъдат разглеждани и като паузи с неопределена трайност. Те също така изпълняват и артикулационни функции, като служат за оформяне структурата на музикалната мисъл. Цезурите разделят музикалната тъкан на различни по мащаб части – от относително по-дълги построения до такива, състоящи се само от два тона, а понякога и от един тон или акорд. Връщайки се към споменатите преди мисли на Клайв Браун, че артикулацията може да бъде записвана от композиторите също така и под формата на паузи, това дава основание цезурите при Иван Спасов да се считат за артикулационни означения. Браун също така разглежда артикулацията като „действаща основно на две нива: структурно и изразно“. Действието на цезурите на структурно ниво се вижда ясно в приложените в труда примери. Тази тяхна употреба в произведенията на Спасов е основна. Също така не липсват примери, в които цезурите изпълняват и изразна функция. Ярък такъв пример е втората част на сонатата за виолончело и пиано, където те пряко участват в предаване на характера на музиката. Цезурите разделят фактурата на кратки фигури в дребни нотни стойности от тридесетивторини и шестнадесетини. Групите бързо преминават една след друга, отделяни от кратките прекъсвания на

цезурите, които създават усещане за „свеж“ (*fresco*), жив (*vivo*), енергичен и дори леко скерцозен характер.

2. Акцентуация

Под акцент се разбира значимостта при изпълнението на даден тон или на група тонове, предадена чрез доловимо изменение (обикновено нарастване) на: силата („динамичен акцент“); на трайността, посредством удължаване или добавяне на кратко предхождащо тона отделяне („агогичен акцент“); на височината на даден тон спрямо тези, които го предшестват или чрез комбиниране на изброените [Thiemes, 2001]. Развитието на акцентуацията в исторически план носи със себе си многообразие от въпроси, голяма част от които са с неясен или нееднозначен отговор. Основно те са свързани с това какво е значението на дадени означения и писмени инструкции за определени акценти. Обърквания и неясноти възникват главно от това, че разбирането за дадени знаци за акценти е различно в зависимост от различния исторически период, от мястото и музикалната школа, както и от смисъла, който влага в тях един или друг композитор. Също така тези различия се наблюдават и в изпълнителската практика. Според Клайв Браун акцентуацията е може би най-основния фактор, определящ стила при изпълнение и същевременно най-малко изследвания и разбран в дълбочина аспект на изпълнителската практика в исторически план [Brown, 2008, p. 2].

Субективно е отношението към начините на изпълнение на дадени акценти, подобно на изпълнението на дадена артикулация. Всеки изпълнител има малко или много собствено отношение към тях в интерпретацията. Липсата или рядката употреба на означения за акценти в партитурите, създадени през 17-ти и 18-ти век се обяснява с това, че знанието за тяхното изпълнение се е предавало главно по вербален път – от учител на ученик, което допълнително създава объркване в опитите за теоретично изясняване на въпросите, свързани с акцентуацията. В допълнение на това, музикантите-изпълнители от този период са били най-често и композитори, запознати доста добре с традицията на своето време и така творците са имали доверие на изпълняващите техните произведения. От края на 18-ти, 19-ти и особено през 20-ти век композиторите имат все по-силно индивидуално отношение към своите акцентуационни модели, неразривно свързани с характера на произведението и все по-малко поверяват този важен изразен елемент на опита на изпълнителите.

В своята нотация Иван Спасов не използва специфични акцентуационни означения, като например Шьонберг, който прилага знаци като ' и ~, за да покаже метрически силните и слабите времена³, както и няма насоки към изпълнителя, определящи йерархичност в силата на акцентите, подобно на Дебюси и Месиен. Спасов използва основно два вида означения за динамични акценти и изпълнителят има относително голяма свобода в интерпретацията им. Това са: > и *sf*. Знак за *marcato* Λ, поставен към определен тон или дадено съзвучие, обикновено считан за по-интензивен акцент от > напълно отсъства от клавирните партитури на автора. Изключение правят няколко случая, в които Спасов поставя указание за *marcato* за подчертаване на определен глас от полифонична фактура, към музикален фрагмент или го прибавя към началното означение за темпо, записано с думи.

Степенуването в силата и нивото на динамическо отклонение спрямо останалите тонове при изпълнение на най-често използваните от Спасов акценти, отбелязани със знака >, поставен над или под нотите, е изцяло по преценка на изпълнителя. Преценка, стъпваща на основата на анализ на комплекс от други изразни средства и фактори, имащи отношение към силата и начина на изпълнение на акцентите. Това са основната динамика, в контекста на която се намира даден акцент, ритмическият профил на тоновете, регистровото им разположение, видът артикулация, темпото, фактурата. Към изброените, с особена важност се добавя характерът и звуковата атмосфера, които интерпретаторът има за задача да пресъздаде в дадения музикален откъс. Не на последно място са и индивидуалният изпълнителски стил, темпераментът и чувствителността, присъщи за творческата личност на пианиста.

За определяне начина на изпълнение на акцентите, освен динамиката, съществена роля имат атаката на тона и неговата продължителност. Видът на атаката, дали тя ще бъде по-внезапна и рязка или по-мека и плавна, както и трайността на даден тон, дали тя ще бъде съкратена и в каква степен, оказват влияние върху силата на подчертаване на даден тон, отбелязан с акцент.

Като означения за по-висока степен на акцентирание Спасов използва *sf* и на определени места *sff*. Често могат да бъдат срещнати

³ Шьонберг, А. „Пет клавирни пиеси“ оп. 23.


в кулминационни моменти, а също така и като съпоставяне с другото означение за акцент (>).

С цел подсилване на характерни ритмични групи Спасов често добавя към техните тонове >. Така насочва вниманието на изпълнителя към по-релефното им очертаване и изостря ритмическия им профил, контрастиращ на фона на останалия музикален материал.

Интересно явление за произведенията на Спасов е акцентирание на кратки по трайност тонове във висок регистър, идващи след относително по-дълги тонове от среден регистър. Кратките тонове се явяват като внезапно прекъсване на дългите и на тяхното отзвучаване. Образувашото се възходящо движение и краткостта на по-високите тонове предизвикват асоциации с характерни вокални орнаменти от българската традиционна музика. Такива референции могат да бъдат направени към така нареченото „хлъцване“, представляващо орнамент в народното пеене. Въпреки характерната за тоновете от средно високия и високия регистър на пианото по-голяма острота в атаката, спрямо тези от среден и нисък регистър, явно е желанието на автора, чрез добавяне на акценти, допълнително да я усили и подчертае. Тази ритмико-интонационна формула се среща в разнообразни фактурни разновидности – като едноглас, двуглас, както и в различни съчетания от три и повече гласа.

Широко използвано в клавирните партитури на Спасов е означението под формата на хоризонтална линия над или под нотите (˘). Исторически погледнато употребата на този знак започва да намира приложение през 19-ти век и отначало се свързва основно с акцентуация, вероятно по аналогия с означението за ударени срички в поезията, а в края на века започва да бъде асоциирано с *tenuto* [Brown, 2001]. Още К.Ф.Ем.Бах разяснява значението на термина *tenuto*, означаващ пълно издържане на нотните стойности, както и леко акцентирание на тези тоновете [Vach, 1949, p. 157].

При интерпретацията на *tenuto* в клавирната музиката на Иван Спасов, изпълнителят трябва да насочи вниманието си от една страна по отношение на степента на издържане на нотните стойности, а от друга към начина на подчертаване и акцентирание на тоновете, на предаване на определен тип изразност, постигната с подходящата за това атака. Оттук става ясно, че *tenuto* действа и по отношение на тоновата трайност и на динамиката, както и понякога може да

означава смислова категория, подсказваща важността на даден тон или съзвучие в музикалния контекст и насочваща към определен начин на звукоизвличане. Употребата на хоризонтални черти над нотите често е в съчетание с означения за различни видове артикулация (стакато и легато), както и за акцент (>) или *sf*. Начинът на изпълнение на комбинацията  беше разгледан при фигурите от по два тона, свързани с дъга за легато от типа „тежка лека“, прибавено към втория тон на групата, както и в темата, свързана с нон легато артикулация. В допълнение към казаното дотук, добре би било да се има предвид отношението на Бела Барток към този вид означение – тоновете трябва да звучат с продължителност, по-дълга от половината от тяхната нотна стойност [Fisher, 1995, p. 288].

Както Клайв Браун отбелязва, функциите на акцентуацията и артикулацията са в голяма степен сходни. Те често са тясно свързани, особено по отношение на определяне на структурата на музикалната мисъл. Друг момент на особено голяма близост между артикулация и акцентуация е реализирането на акцент чрез средствата на артикулацията. Поставянето на пауза или цезура (един от начините за записване на артикулацията) преди даден тон създава впечатление за акцент, без да има промяна в силата на изпълнение на този тон в сравнение с предходния или следващия. Усещането за акцент се получава вследствие на това, че встъпването на тона е в контраст с предшестващата го тишина. Това явление е определено от Браудо като „артикуляционен акцент“ [Браудо, 1982, с. 30]. То е особено често срещано от изпълнителя в клавирните партитури на Спасов. При ритмически и метрически организирана фактура с наличието на тактови черти, най-често прекъсването на музикалния поток се изписва с пауза, докато при освободената от метроритмическа организация музикална тъкан – с цезури и корони.

Малко или много изпълнението на даден акцент в различен музикален контекст в произведенията на Иван Спасов е частен случай и няма универсално правило за подхода към неговата конкретна художествена реализация. Придържането само към основните, утвърдени теоретични определения за значението на отделните видове акценти и за начина на тяхното записване не е достатъчно за изграждане на индивидуално изпълнителско отношение към тях. За да се придобие цялостно и по-детайлно разбиране за акцентуацията при Иван Спасов е необходимо изследване в дълбочина на неговия

композиционен стил, да се опознае по-голяма част от неговото творчество и неговите сонористични търсения чрез инструмента. Всичко това, заедно със задълбочен анализ на останалите музикални изразни средства, пречупено през индивидуалната чувствителност и емоционалност на изпълнителя ще доведе до един завършен и убедителен, стилово издържан краен резултат в работата над акцентуацията.

3. Клъстери

В музиката за пиано (солова, камерна и вокално-инструментална) Иван Спасов използва клъстери, като специфичен прием на авангардната музика. Многообразието им придава различна звукова атмосфера и обогатява тембровото разнообразие на клавирните регистри. Значението на някои клъстери за пространственото разполагане на звучащата материя е във фокуса на изпълнителския интерес, по-конкретно онези от тях, които се явяват във връзка с артикулацията и клавирното туше – без да бъдат разглеждани като композиционни елементи или хармонични структури. Следвайки класификацията на Хенри Кауъл (*Henry Cowell*), клъстерите могат да се разделят на „фиксирани“, чийто тонове встъпват едновременно и на такива, които се образуват от последователно прибавяне на тоновете, чрез тяхното задържане [Cowell, 1930, р. 126]. За втория вид клъстери е характерно осъществяване на контрапунктично движение, което се образува от последователното встъпване на съставящите ги тонове. Изпълнението на клъстерите от подобен тип при Спасов се свързва с легато артикулация, с мека атака на тоновете, без акценти. Това е така поради относително тихите динамики, при които те се явяват, както и в сравнително бавни и протяжни темпа. Асоциации с оркестровото мислене и по-специално представата за звученето на шрайх биха помогнали на изпълнителя в процеса на изработване на подходящия вид туше.

В търсене на интересни сонорни ефекти, Иван Спасов често в своите произведения използва резонанса и обертоновото богатство на ниския регистър на пианото, чрез беззвучно натискане на клавишите - повдигайки демпферите от струните. На тази основа се явяват последователно акордови комплекси, хармонични интервали или единични тонове в среден и висок регистър. Обозначено е те да се изпълняват винаги в артикулация стакато, с острота в атаката, често с

акценти и в силна динамика с цел да се провокира техният изявен резонанс в освободените от заглушители струни. Този похват е определян като „безгласен“ [Андреева, Смилков, 2000, с. 101] клъстер, „беззвучен“ [Янева, 1994, с. 212] клъстер или клавиатурен педал [Апостолова, 2016, с. 234]. Всъщност единствено като начин на изписване може да бъде окачествен като голям хроматичен клъстер. Изпълнението му се свежда само до отваряне на демпферите на съответните струни. Освободените струни ще възпроизведат обертоновото отражение на изсвирените в по-висок регистър тонове в стакато. Но когато говорим за звуков клъстер, то той има реализация само чрез тоновите комплекси, които резонират в ниския регистър.

Повечето от съвременните инструменти (почти всички) имат трети педал, така наречения sostenuto (*sostenuto*) педал, механизмът на който задържа отворени само тези демпфери, които в момента на неговото натискане са вдигнати от струните, чрез клавишите. Така употребата на този педал може да бъде в помощ на изпълнителя при реализиране на описания по-горе сонористичен похват.

Един от често използваните видове клъстери от Спасов са хроматичните, обхващащи всички тонове и полутонове в обозначения диапазон. Те се срещат в различен регистров, динамически и артикулационен контекст, който в определени случаи усложнява изпълнителската задача, свързана с постигане на желаната звукова материализация на клъстерите.

Трудността на изпълнителската задача е особено голяма в случаите, когато се търси екстремно тиха динамика на изпълнение на клъстери. Този факт е подчертан и от Меглена Апостолова, определяйки изпълнението на клъстерите в тихи динамики, като изискващо най-голям опит и съсредоточаване от страна на пианиста [Апостолова, 2016, с. 155].

Понякога Спасов използва клъстери и за ефект на сонорно подплатена мелодия, т.е. профилът на ритмико-интонационно движение на клъстерите съвпадат с това на мелодията, или самите клъстери, които са с еднакъв тонов обхват осъществяват ходове подобни на мелодията. Изпълнението на клъстери в тези случаи се свързва с артикулация нон легато при максимално издържане на нотните стойности и пренасяне на тежестта на ръката в последния момент към следващия клъстер.

Разнообразието на различни видове клъстери в клавирното творчество на Иван Спасов е голямо – само по бели, само по черни клавиши, хроматични, обхващащи различен брой тонове. Имайки предвид, че секундата е един от основните интервали в музикалния език на Спасов, тригласните клъстери или тези с тесен обхват на тонове са особено често срещани вертикални структури. Разнообразни са и артикулационните средства и начините на клавирно туше, което пианиста използва в интерпретацията на тоновете клъстери. Изпълнението на клъстери с части на ръката, различни от върховете на пръстите (с длан или с ръката от пръстите до лакътя), изисква специфичното им адаптиране към клавиатурата и развиване в тях на чувствителност към всички клавиши, включени в състава на съзвучията и към релефа на клавиатурата (особено в случаите, когато се свирят хроматични клъстери с една ръка, съчетаващи черни и бели клавиши). Осъществяването на тушето при клъстерите, изпълнени с длан е главно от лакът и по-малко от китка, докато при тези реализирани с предмишница – изцяло от рамо и в отделни случаи от тяло. Клъстерите в творчеството на Спасов се явяват в целия регистров и динамически диапазон на пианото. Многообразни са и музикалните състояния и образите, които композиторът предава чрез тях – от най-тихи и приглушени вибрации, подобно на леки удари с мека палка върху там-там, през кулминационни изграждания до мощни, наподобяващи на гранд каса удари.

Разгледаните в труда примери, разкриващи интерпретационни аспекти, свързани с изпълнение на цезури, акценти и клъстери в творчеството на Спасов потвърждават взаимовръзките им с клавирната артикулация и влиянията, които оказват едни към други. Изграждане на ярка изпълнителска концепция за артикулацията не би могло да се постигне без анализиране и съблюдаване на останалите изразни средства. Теоретичното проникване в тях е важен етап по пътя към постигане на аргументирана интерпретационна позиция. Тези три музикални елемента – цезура, акценти и клъстери участват и в процеса на формообразуване. Това е една друга важна част в работата над музикалните произведения на Спасов. Основа за бъдещи разработки по темата е вече поставена от Цанка Андреева и Ромео Смилков в книгата „Клавирната музика на Иван Спасов“. Изборът за разглеждане на тези три музикални елемента е направен в резултат на важната роля, която играят в оформяне на отношението на

изпълнителите на клавирна музика от Иван Спасов към артикулацията и за изграждане на цялостната художествена интерпретация.

Заклучение

Клавирните произведения на Иван Спасов, заедно с неговите камерни и вокални творби с пиано, заемат значимо място в музикалното му наследство. Всяко едно от тези творчески композиционни направления се отличава с голямо разнообразие на жанрове и форми, а камерните образци - с многообразие от инструментални формации. Разглеждайки цялостно този дял от творчеството на композитора, включително Концерт за пиано и оркестър, се проследява почти без прекъсване творческият път на Иван Спасов. Подробно се отразява еволюцията на неговия стил и на композиторските му търсения. За обема и мащабите на соловото клавирно и камерно-ансамбловото наследство на твореца е свидетелство фактът, че шестте концертни програми към художествено-творческата докторантура не побират всички музикални образци от изброените жанрови направления, независимо от типичната за Спасов краткост на формите.

Пианото е предпочитан инструмент в музикалното наследство на автора и присъства неизменно в неговия творчески път. Извън изследваните в настоящия труд произведения за соло пиано и камерни ансамбли, Спасов активно използва инструмента в своите симфонични и ораториални творби⁴. Като пианист композиторът многократно се явява на концертния подиум и в звукозаписното студио, изпълнявайки свои произведения⁵. Тези концертни изяви са резултат от дълъг период на заниманията му с инструмента. Клавирното творчество на Спасов е пример за еволюция в отношението към пианото: от „...средство, а не цел“ [Спасов, 1993, с. 184] в ранните години на обучение, към дълбоко познание на

⁴ Спасов използва пиано в Симфония №1, основно с дублираща функция – удвоява партиите на различни оркестрови групи с цел създаване на релеф. В „Епизоди за четири групи тембри“ една от „групите“ е от тастовите инструменти – пиано, челеста, гlockenspiel. Пиано има също и в Концерт за оркестър, в „Песни на една душа отлитаща към Рая“, „Български пасион“ за сопран, баритон, евангелист и оркестър, „Меса“ за солисти, хор и оркестър.

⁵ Премиерата на Концерт за пиано и оркестър, първите изпълнения на редица песни за сопран и пиано, както и на камерни произведения.

клавирния звуков образ, фактура и изразни средства в концерта за пиано и оркестър, клавирните сонати и опусите от 90те години.

Музиката за пиано има свой път на развитие, свързан с постепенното формиране на композиционните средства, с характерния стремеж към собствен стил и музикален език. Пианото „заживява” с неповторимите качества на своя тембър. Поставяйки началото с интерес към тембровата характеристика на пианото в творбата „Епизоди за четири групи тембри“, последвалото цялостно отношение на Иван Спасов към инструмента в соловите, камерни и вокално-ансамблови творби е насочено към богатството на клавирния тембър и възможностите на регистрите на пианото, по-конкретно към „...широко разбираната сонорност” [Ангелов, 1994, с. 43]. Звуковото многообразие на пианото се вписва в търсената от композитора сонорна и колористична картина. Така то се превръща в багра, цвят, в палитрата от сонористични идеи, инспирирана в соловото клавирно и камерно-ансамблово творчество.

Тъй като настоящото изследване на клавирните и камерни творби на Иван Спасов по своята същност е с подчертано изпълнителска насоченост, вниманието се фокусира върху проблематиката свързана с интерпретацията на анализиранияте произведения.

Резултатът от изпълнителския ми опит и проведените интервюта с изтъкнати изпълнители на разглежданото творчество оформят следния извод: артикулацията е едно от основните изразни средства в творбите на Спасов, фактор с първостепенна важност в интерпретацията. Тя изразява най-точно и ярко образното и идейно-емоционално съдържание в клавирното и камерно-ансамблово творчество на Спасов.

Акцент в труда се поставя на клавирната артикулация и корелацията ѝ с други музикалноизразни средства и структурни елементи. Преди фокусът да бъде стеснен към призмата на клавирната артикулация са анализирани всички творби, участващи в настоящето изследване. Анализът съдържа информация за повода и периода на написване на творбите, посвещенията (ако има такива), първи изпълнения, връзката с определени житейски събития и белезите на композиционния стил. Разкриват се основните образни сфери, заложи в произведенията, изяснява се тяхната форма и структура,

разглеждат се някои композиционни техники. Това се явява като необходима основа и подстъп към пълноценното и задълбочено вникване в семантиката на артикулацията.

Темата за клавирната артикулация е обследвана теоретично, стъпвайки на основата на голям брой чуждестранни разработки от изявени музикални теоретици и клавирни педагози под формата на трактати, книги, статии, дисертации, интервюта, голяма част, от които не са преведени на български език. Анализирани са практичното приложение в интерпретацията на произведенията от Спасов. Приложени са конкретни изпълнителски решения, отразяващи личната творческа позиция, изградена въз основа на художествено-творческата работа над изпълнените творби. Теоретично изяснени и интерпретационно разгълкувани са всички означения за артикулация, които Иван Спасов използва в нотацията на своите клавирни партитури. Разгледана е технологичната част, свързана с начина на инструментална реализация на артикулацията. Проследяват се техническите средства, необходими на изпълнителя за практичното материализиране на видовете артикулация, свързани с физическите движения на ръката и тялото, както и с механиката на инструмента. Всичко това е важна част от комплексното художествено изпълнителско овладяване на клавирните и камерно-ансамблови произведения на Иван Спасов по пътя към тяхното представяне на сцена.

В резултат на анализи на цялостната интерпретация на творбите, направени на базата на осъществените шест концертни програми и на записите от тях, бяха установени някои досегашни пропуски по отношение на инструменталната реализация на артикулацията. Някои причини, поради които са възникнали тези несвършенства се коренят в недостатъчното осмисляне и отдаване на необходимото внимание на добре известни факти, свързани с техническото овладяване на артикулацията. Това отвежда към друга цел, заложена в настоящата дисертация, а именно да се насочи вниманието на изпълнителите към тези важни и често пъти подценявани детайли в технологичната част от процеса на творческата работа. В тази връзка са разгледани подробно движенията на ръката, необходими за осъществяване на видовете артикулация и факти свързани с механиката и някои особености на инструмента, проявяващи се при звукоизвличането. Темата е разширена и обогатена

с изводи и резултати получени от съвременни изследователи на аспектите на клавирното туше и звукоизвличането.

Направените интервюта с водещи изпълнители на клавирна и камерна музика на Иван Спасов потвърждават още веднъж основните изводи и заключения, достигнати в хода на изследването. Подчертава се актуалността на разглежданата тема и значението ѝ за интерпретацията на творби от Иван Спасов. Всички изпълнители са единодушни по отношение на артикулацията, определяйки я като основно изразно средство, необходимо за предаване на образно-емоционалното съдържание на творбите на Спасов. Някои от тях акцентират върху важността на връзката на артикулацията с останалите изразни средства, като темпоритъм, фактура, динамично изграждане, цезури, формообразуване и други, част от които са подробно изследвани в настоящия труд, а други остават като перспективи за бъдещи научни разработки.

Пианото в творчеството на Спасов е определено в качеството си на предпочитан инструмент, присъстващ във всички творчески периоди от живота на композитора и отразяващ всички негови нови композиционни идеи и модернистични търсения. Ролята на пианото в камерната музика е дефинирана като винаги „активна, а не съпътстваща“⁶ и „равнопоставена“⁷ на останалите партии.

В резултат на проведеното изследване се потвърждава важната роля на артикулацията при цялостното оформяне на интерпретацията на клавирните и камерни творби на Спасов. Задълбоченото разбиране на артикулационните средства и умението да бъдат аналитично тълкувани в контекста на взаимоотношенията си с останалите музикални елементи води към развиване на друг тип изпълнителско мислене – на вникване в същината на художествения и композиционен смисъл, заложен в артикулационното оформяне на звуковата материя. Въз основа на обобщенията в труда се достига до истинско дълбоко проникване в темата за клавирната артикулация, което би могло да бъде в помощ на бъдещите изпълнители и изследователи на клавирното творчество на Иван Спасов.

⁶ От интервю с проф. д-р Георгита Бояджиева-Николова.

⁷ От интервю с Ева Перчемлиева-Тъканова.

Поради подробното разглеждане на широката и комплексна тема за клавирната артикулация и обема на анализирания творчество, не бяха изследвани други важни страни на изпълнителската работа. Това дава тласък за бъдещи изследователски перспективи, в които могат да бъдат изяснявани въпросите свързани с изграждане на времевата организация на музикалния материал, с начините на тълкуване и разбиране на характерната за композитора нотация, с отношението на изпълнителя към ритъма, към педализацията и динамиката в творбите на Иван Спасов. Някои от тези теми бяха засегнати само косвено, свързани с изясняването на различен контекст. Друга важна част от художествено-творческата работа, която за съжаление не е разгърната в дисертацията и остава като възможност за бъдеща изследователска работа е темата за формообразуването. Тя може да бъде разгледана от една страна като продължение на темата за артикулацията и да бъдат проследени взаимовръзките между артикулацията и изграждането на формата. От друга страна формообразуването е тясно свързано с времевата организация на материала и по този начин ще се допълни цялостната картина, отразяваща работата над интерпретацията на произведенията на Иван Спасов. Темата за формообразуването съдържа перспективи за разработка, както от изпълнителска, така и от композиционна или изцяло теоретична гледна точка. Тези, както и много други теми разкриват интересни територии за бъдеща художествено-творческа и научна работа върху това значимо, ярко индивидуално и дълбоко вълнуващо музикално наследство.

Приноси на дисертационния труд

1. За първи път е проведено подробно изследване на клавирната артикулация в соловото клавирно и камерно-ансамбловото творчеството на Иван Спасов.
2. Анализирани са всички солови клавирни произведения, изпълнените камерни творби (част от тях анализирани за първи път в музикалната литература), както и песни за сопран и пиано.
3. Приложени са конкретни интерпретационни решения, засягащи, както художествената, така и технологичната страна на изпълнителския процес.

4. Предложени са начини за овладяване на някои проблеми и трудности, възникващи при реализиране на клавирната артикулация в произведенията на Спасов.
5. Изложеният практически опит от една страна може да бъде в помощ на бъдещите изпълнители за по-бързо и качествено справяне с проблематиката, засягаща разбирането и реализирането на клавирната артикулацията при Спасов, а от друга да им послужи като източник на идеи за откриване на нови индивидуални интерпретационни хоризонти.
6. Осъществени са седем интервюта с изтъкнати изпълнители и преподаватели от различни поколения и инструментални сфери, познаващи от личен изпълнителски опит музиката на Иван Спасов.

Приноси, свързани с художествено-изпълнителската част

7. Осъществено е интегрално изпълнение на клавирните произведения, на почти всички камерни творби и голяма част от художествените песни за сопран и пиано на Спасов в рамките на шест концерта, включени в програмата на художествено-творческата форма на докторантура. Повторно изпълнени са и редица от изброените творби в други три концерта, състояли се в същия период. Това допринася за осъвременяване на изпълнителския прочит на клавирния и камерен репертоар от Иван Спасов.
8. Реализирано е изпълнение на Концерт за пиано и оркестър с диригент Георги Димитров и оркестъра на Държавна Опера Пловдив.
9. Осъществен е студийен запис на Соната за виола и пиано за фонда на БНР.
10. Всички записи на изпълнените произведения, с цел популяризиране клавирното, камерно и вокално творчеството на Иван Спасов са публикувани в интернет със свободен достъп.

Списък с публикациите по темата

1. **Наков**, Димитър. Аспекти на времевата организация в „Шест портрета на един образ“ от Иван Спасов. – В: *Годишник*, АМТИИ

„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 2016, с. 116–130. ISSN: 1313-6526

2. **Наков**, Димитър. Индивидуалният подход към артикулацията в клавирната музика на Иван Спасов. – В: *Годишник*, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 2017, с. 86–93. ISSN: 1313-6526

3. **Наков**, Димитър. Упражненията на Катерине Викерс в контекста на клавирната музика на Иван Спасов. – В: *Годишник*, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 2017, с. 94–100. ISSN: 1313-6526

Библиография

1. **Адорно**, Теодор. Философия на новата музика. Наука и изкуство, София, 1990.
2. **Ангелов**, Ангел. Иван Спасов. 60 стъпки по пътя към Храма. Изд. „Хермес“, 1994.
3. **Андреева**, Цанка. **Смилков**, Ромео. Клавирната музика на Иван Спасов. „Пигмалион“, Пловдив, 2000.
4. **Апостолова**, Меглена. Пианистът – слуга или лидер в авангардната клавирна музика на XX век. Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, 2016.
5. **Браудо**, Исая. Артикулация (За произношението на мелодията). – В: *Музикални хоризонти*, бр.11-12, 1982.
6. **Куюмджиева**, П. Антон Веберн - Пътят към новата музика. Пътят към композицията с 12 тона. ИИК „Везни“, София, 2005.
7. **Нейгауз**, Генрих. За изкуството на клавирното изпълнение. Наука и изкуство, 1962.
8. **Николов**, Лазар. Моят свят. Издателство Лице, София, 1998.
9. **Смилков**, Ромео. Клавирните пиеси на Иван Спасов в най-новото издание на Vivariano. – В: *Годишник*, АМТИИ Пловдив, 2016, с.195-200.
10. **Спасов**, Иван. Животът ми. Опит за реконструкция на една разпиляна мозайка. Пловдив 1993.
11. **Спасов**, Иван. Изповед на един композитор. ИК Жанет 45, 2004.
12. **Спасов**, Иван. **Небесносиньо утро, пладне и път след пладне**. ДИ „МУЗИКА“, София, 1989.

13. **Спасова**, Василка. Иван Спасов – Творчески хронограф. Фондация „Проф. Иван Спасов“, Пловдив 1999.
14. **Стоянов**, Андрей. Изкуството на пианиста. „Наука и изкуство“, 1954.
15. **Филева**, Красимира. Емоционалният свят на композитора Иван Спасов: видеоклип по музика от Багатела №19 из цикъла „24 Багатели“. – В: *Годишник*, АМТИИ Пловдив, 2016, с. 18-36.
16. **Четриков**, Светослав. Музикален терминологичен речник. Наука и изкуство, 1969.
17. **Янева**, Меглена. Клавирната музика на Иван Спасов до 1976г. Дисертация, АМТИИ – Пловдив, 1994.
18. **Askenfelt**, A. **Jansson**, E, V. From touch to string vibrations - the initial course of the piano tone. – In: *Journal STL-QPSR*, Vol. 29, number 1, 1988, p. 31-109.
19. **Askenfelt**, Anders. Observations on the transient components of the piano tone. – In: *Journal STL-QPSR*, Vol. 34, number 4, 1993, p. 15-22.
20. **Bach**, С.Р.Е. Essay on the true art of playing keyboard instruments. Translated by William J. Mitchell. W.W.Norton & Company, INC., 1949.
21. **Bagan**, Christopher D. Performance practice considerations in Schönberg's Fünf klavierstücke, op. 23. (Doctoral dissertation). The University of British Columbia, Vancouver, December 2012.
22. **Baron**, Julius G. Physical basis of piano touch. – In: *The Journal of the Acoustical Society of America*, Vol. 30, № 2, Feb, 1958, p.151-152.
23. **Bernays**, Michel. **Traube**, Caroline. Expression of piano timbre: gestural control, perception and verbalization. – In: *11th International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC11) At: Seattle, WA: University of Washington*. August 2010.
24. **Bernays**, Michel. **Traube**, Caroline. Expression of piano timbre: Verbal description and gestural control. – In: *MUSIC AND ITS INSTRUMENTS / Fifth Conference on Interdisciplinarity Musicology CIM09*, Paris France 26-29 oct. 2009. <https://www.researchgate.net/publication/263657818> (02.11.2021г., 14:20ч.)
25. **Bernays**, Michel. **Traube**, Caroline. Expressive production of piano timbre: Touch and playing techniques for timbre control in

- piano performance. – In: *10th Sound and Music Computing Conference (SMC2013)* At: Stockholm, Sweden: KTH Royal Institute of Technology, August 2013.
26. **Bresin, Roberto. Battel, Giovanni Umberto.** Articulation strategies in expressive piano performance. – In: *Journal of new music research*, 29. (2000), №3, p. 211-224.
 27. **Bresin, Roberto.** Importance of note-level control in automatic music performance. - In: *Proceedings of RENCON 2002 - performance rendering piano contest*, 2002. <https://www.researchgate.net/publication/228982080> (02.11.2021г., 14:22ч.).
 28. **Brown, Clive.** Clasic and Romantic Performing Practice 1750-1900. – In: *Oxford Scholarship Online*, 2008, [DOI:10.1093/acprof:oso/9780198161653.001.0001](https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198161653.001.0001) (02.11.2021г., 14:25ч.).
 29. **Brown, Clive.** Dash, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07238> (02.11.2021г., 14:30ч.)
 30. **Brown, Clive.** Dots and Strokes in Late 18th- and 19th-Century Music. – In: *Early Music*, Vol. 21, No. 4, Monteverdi I Nov., 1993, p. 593-597+599-610.
 31. **Burred, Juan Jos´e.** The Acoustics of the Piano. Professional Conservatory of Music Arturo Soria, Madrid. Revised version, Sept. 2004, Translated by David Ripplinger, April 2009.
 32. **Cardassi, Luciane.** Contemporary piano repertoire: a performer’s guide to three pieces by Stockhausen, Berio and Carter, University of California, San Diego, 2004, (Doctoral dissertation).
 33. **Chew, Geoffrey.** Articulation and phrasing. Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40952> (02.11.2021г., 22:00ч.).
 34. **Cochran, Mary.** (1931) Insensitiveness to tone quality. – In: *Australasian Journal of Psychology and Philosophy*, 9:2, 131-133.
 35. **Cole, Hugo.** Some Modern Tendencies in Notation. – In: *Music & Letters*, Vol. 33, No. 3 (Jul., 1952), p. 243-249.
 36. **Cowell, Henry.** New musical resources. Something else press, INS, 1930.
 37. **Dickins, G. P.** Touch in piano-playing. – In: *The Musical Times*, Vol. 73, No. 1077, Nov. 1, 1932, p. 1030.

38. **Fallows**, David. Tenuto.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27690>
(02.11.2021г., 22:05ч.).
39. **Fisher**, Victoria. Articulation Notation in the Piano Music of Béla Bartók: Evolution and Interpretation. - In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 36, Fasc. 3/4, Proceedings of the International Bartók Colloquium, Szombathely, July 3-5, 1995, Part I (1995), p. 285-301.
40. **Furuya** et al.: Control of multi-joint arm movements for the manipulation of touch in keystroke by expert pianists. *BMC Neuroscience* 2010 11:82.
41. **Furuya**, S. **Osu**, R. **Kinoshita**, H. Effective utilization of gravity during arm downswing in keystrokes by expert pianists. – In: *Neuroscience* 164 (2009), p. 822–831.
42. **Galentbo**, A. **Askenfelt**, A. **Cuddy**, Lola L. On the acoustics and psychology of piano touch and tone – In: *The Journal of the Acoustical Society of America*, **103**, (1998); p. 2873, <https://doi.org/10.1121/1.421527> (02.11.2021г., 22:10ч.).
43. **Gatty**, R. Pianoforte Touch: A Simplification of Terms. – In: *The Musical Times*, Vol. 52, No. 823, Sep. 1, 1911, p. 582-584.
44. **Geringer**, J. **Madsen**, C. **MacLeod**, R. **DroeThe**, K. Effect of articulation style of perception modulated tempo. – In: *JRME* 2006, Vol.54, №4, p. 324-336.
45. **Goebel** et al.: Touch and temporal behavior of grand piano actions. – In: *J. Acoust. Soc. Am.* 118 2, August 2005, p. 1154–1165.
46. **Goebel**, W. **Palmer**, C. Temporal Control and Hand Movement Efficiency in Skilled Music Performance. *PLoS ONE* 8(1): e50901. [doi:10.1371/journal.pone.0050901](https://doi.org/10.1371/journal.pone.0050901) (02.11.2021г., 22:17ч.).
47. **Goebel**, W. **Bresin**, R. **Fujinaga**, I. Perception of touch quality in piano tones. – In: *Journal of the Acoustical Society of America*. Vol. 136, 5. 2014, p. 2839–2850.
48. **Goebel**, W. **Bresin**, R. Once again: The perception of piano touch and tone. Can touch audibly change piano sound independently of intensity. <https://www.researchgate.net/publication/228645177>
(03.11.2021г., 22:08ч.).
49. **Goebel**, Werner. Movement and touch in piano performance, - In: *B. Müller & S. I. Wolf (Eds.). Handbook of Human Motion*, 2017, p. 1–18.

50. **Grove** **Music.** Notation.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20114>
 (03.11.2021г., 22:10ч.).
51. **Grove** **Music.** Touch.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28208>
 (03.11.2021г., 22:20ч.).
52. **Gustafson**, Amy Elizabeth. *Tone Production on the Piano: The Research of Otto Rudolph Ortmann* (Doctoral dissertation). The University of Texas at Austin August 2007.
53. **Hart**, H. **Fuller**, M. **Lusby**, W. A precision study of piano touch and tone. – In: *J. Acoust. Soc. Am.* Vol. 6, 1934, p. 80-94.
54. **Haubenstock-Ramati**, Roman. **Freeman**, Katharine M. Notation - material and form. – In: *Perspectives of New Music*, Vol. 4, No. 1 (Autumn - Winter, 1965), p. 39-44.
55. **Hill**, Peter. Authenticity in Contemporary Music. *Tempo*, New Series, No. 159, Dec., 1986, p. 2-8,
<https://www.jstor.org/stable/945664> (03.11.2021г., 22:22ч.).
56. **Hitchcock**, Wiley. *Musicology in the United States.*
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.53900>
 (03.11.2021г., 22:30ч.).
57. **Jacobs**, P. **Bullock**, D. A two-process model for control of legato articulation across a wide range tempos during piano performance. – In: *Music perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 16 No.2 Winter, 1998, p. 169-199.
58. **Kay**, Bruce A. **Turvey**, Michael, T. **Meijer**, Onno G. An Early Oscillator Model: Studies on the Biodynamics of the Piano Strike (Bernstein & Popova, 1930)
<https://www.researchgate.net/publication/10943699> (03.11.2021г., 22:33ч.).
59. **Kojucharov**, Eleonora. Aspects of touch and timbre in piano performance. The effects of key velocity, articulation and temporal duration on sound. – In: *Analitica. Rivista online di studi musicali*, № 7, 2014, p. 75-87.
60. **Kojucharov**, Eleonora. **Rodà**, Antonio. Towards an empirically based definition of piano touch: Touch/timbre relationship and key motion measurements. – In: *Ninth Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, 17-22 August 2015, Manchester, UK.

61. **Kontarsky**, Aloys. **Martin**, Vernon. Notation for Piano. – In: *Perspectives of New Music*, Vol. 10, No. 2, Spring - Summer, 1972, p. 72-91.
62. **Kursell**, Julia. Piano Mécanique and Piano Biologique: Nikolai Bernstein's Neurophysiological Study of Piano Touch. – In: *Configurations*, Volume 14, Number 3, Fall 2006, p. 245-273.
63. **Kuwano**, S. **Namba**, S. **Yamasaki**, T. **Nishiyama**, K. Impression of smoothness of a sound stream in relation to legato in musical performance. – In: *Perception & Psychophysics*, 1994, 56, (2). p. 173-182.
64. **Li**, Shen. **Timmers**, Renee. Exploring Pianists' Embodied Concepts of Piano Timbre: An Interview Study. – In: *25th Anniversary Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, 31 July-4 August 2017, Ghent, Belgium, p. 112-117.
65. **Lim**, J.. Attitudes and thoughts on tone quality in historic piano teaching treatises. (Doctoral dissertation), 2018, <https://scholarcommons.sc.edu/etd/5024> (03.11.2021г., 22:35ч.).
66. **MacRitchie**, J. **McPherson**, AP. Integrating optical finger motion tracking with surface touch events. – In: *Front. Psychol.* 2015, 6:702. [doi:10.3389/fpsyg.2015.00702](https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00702) (03.11.2021г., 22:37ч.).
67. **MacRitchie**, Jennifer. **Massimo**, Zicari. The Intentions of Piano Touch. – In: *12th International Conference on music perception and cognition and the 8th triennial conference of the European Society for cognitive science of music*, July, 2012, Tessaaloniki, Greece. p. 636-643.
68. **Martino**, Donald. Notation in general-articulation in Particular. – In: *Perspectives of New Music*, Vol. 4, No. 2 Spring - Summer, 1966, p. 47-58.
69. **Mason**, William. Touch and technic. Philadelphia Theodor Presser Co. 1906.
70. **Matthay**, Tobias. Musical interpretation. The T.M.P.S. Edition. The Boston Music Co. 1913.
71. **Matthay**, Tobias. The visible and invisible in piano technique. Oxford University Press. 1947.
72. **Meeùs**, Nicolas. Musical Articulation. – In: *Music Analysis*, Vol. 21, No. 2, Jul., 2002, p. 161-174.
73. **Neumann**, F. **Maunder**, R **Montgomery**, D. Dots and Strokes: A Controversy. – In: *Early Music*, Vol. 23, No. 2 May, 1995, p. 361-364.

74. **Ong**, Arvid. **Kopiez**, Reinhard. The perceptual similarity of tone clusters: An experimental approach to the listening of avant-garde music. – In: *SMC*, 31.8. - 3.9.2016, Hamburg, Germany, 373-379.
75. **Ortmann**, O. The physiological mechanics of piano technique. Kegan Paul, Trench, Trubner, London. (Reprinted at Dutton, New York. 1962), 1929, p. 231.
76. **Ortmann**, O.. Weight Discrimination as a Measure of Technical Skill in Piano Playing. *Journal of Comparative Psychology*, 3(1), 1923, p. 11–26. <https://doi.org/10.1037/h0075034> (03.11.2021г., 22:38ч.).
77. **Palmer**, Caroline. Mapping Musical Thought to Musical Performance. – In: *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 1989. Vol. 15. No. 12. p. 331-346.
78. **Povel**, Dirk-Jan. **Okkerman**, Hans. Accents in equitone sequences. – In: *Perception & Psychophysics*, 1981.30 (6). p. 565-572.
79. **Raessler**, Daniel M. Türk, Touch and Slurring: Finding a Rationale. – In: *Early Music*, Vol. 17, No. 1 (Feb., 1989), p. 55-59.
80. **Repp**, Bruno. Acoustics, perception, and production of legato articulation on a digital piano - In: *J. Acoust. Soc. Am.*, Vol. 97, No. 6, June 1995, p. 3862-3874.
81. **Repp**, Bruno. Acoustics, perception, and production of *legato* articulation on a computer-controlled grand piano. – In: *J. Acoust. Soc. Am.* **102** (3), September 1997, p. 1878-1890.
82. **Repp**, Bruno. Pedal Timing and Tempo in Expressive Piano Performance: A Preliminary Investigation. – In: *Haskins Laboratories Status Report on Speech Research* 1994, SR-117/118, p. 211-232.
83. **Repp**, Bruno. Perception and production of *staccato* articulation on the piano. – In: *J. Acoust. Soc. Am.* 97 (6), June 1995, p. 3862-3874.
84. **Repp**, Bruno. Relational invariance of expressive microstructure across global tempo changes in music performance: An exploratory study. – In: *Psychol Res.* 1994, 56, p. 269-284.
85. **Schenker**, Heinrich. The Art of Performance. Oxford University Press. – In: *Oxford Scholarship Online*: May 2008, [DOI:10.1093/acprof:oso/9780195151510.001.0001](https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195151510.001.0001) (03.11.2021г., 22:40ч.).
86. **Seashore**, Carl. Piano touch. – In: *The scientific monthly*, Vol. 45, No. 4 Oct., 1937, p. 360-365.

87. **Silveira**, Jason. The Effect of Varied Articulations on Listeners' Perceptions of Forcefulness of Attack and Length of Sustain. – In: *Contributions to Music Education*, Vol. 38, No. 1 (2011), p. 45-63.
88. **Stone**, Kurt. Problems and methods of notation. – In: *Perspectives of New Music*, Vol. 1, No. 2 (Spring, 1963), p. 9-31.
89. **Suzuki**, Hideo. Spectrum analysis and tone quality evaluation of piano sounds with hard and soft touches. – In: *Acoust. Sci. & Tech.* 28, 1, 2007, p. 1-6.
90. **Tekman**, Hasan Gürkan. Interactions of perceived intensity, duration, and pitch in pure tone sequences. – In: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 14, No. 3, Spring, 1997, p. 281-294.
91. **Thiemel**, Matthias. Accent. Oxford music online. Published online 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00098> (03.11.2021г., 22:45ч.).
92. **Türk**, Daniel Gottlob. Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen. Leipzig und Halle, 1789.
93. **Turner**, E. O. Touch and Tone-Quality: The Pianist's Illusion. – In: *The Musical Times*, Vol. 80, No. 1153 (Mar., 1939), p. 173-176.
94. **Vial**, Stéphanie D. The art of musical phrasing in the eighteenth century. University of Rochester press, 2008.
95. **White**, W. B. The human element in piano tone production. – In: *J. Acoust. Soc. Am.* Vol. 1, 1930, p. 357-365.