



**АКАДЕМИЯ ЗА МУЗИКАЛНО, ТАНЦОВО  
И ИЗОБРАЗТЕЛНО ИЗКУСТВО**

---

**ФАКУЛТЕТ „МУЗИКАЛНА ПЕДАГОГИКА”  
КАТЕДРА „ПИАНО И АКОРДЕОН”**

**ЛЮДМИЛ БОРИСОВ ПЕТКОВ**

**НЕПОЗНАТИ И РЯДКО ИЗПЪЛНЯВАНИ  
ТВОРБИ ЗА КЛАВИРНО ДУО ОТ ПЕРИОДА XVIII – XX ВЕК –  
ИСТОРИЧЕСКИ И ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ РАКУРСИ**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**на дисертация  
за присъждане на образователната и научна степен „доктор”  
в област на висше образование 8. Изкуство, професионално  
направление 8.3 Музикално и танцово изкуство,  
докторска програма Музикознание и музикално изкуство  
шифър научна специалност: 05.08.02.**

Научен ръководител: проф. Снежана Симеонова

Пловдив, 2016 г.

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на заседание на катедра “Пиано и акордеон”, Факултет „Музикална педагогика” на Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство, Пловдив, състояло се на 26.04.2016 г.

Утвърден е на заседание на Факултетния съвет на факултет „Музикална педагогика” на АМТИИ-Пловдив, проведено на 16.05.2016 г.

Дисертационният труд е в обем от 125 страници, оформени в шест глави, Заключение, Приноси, Литература и Приложение, включващо концертните програми, публикациите свързани с дисертационния труд и списък на първите изпълнения реализирани в България и в Пловдив. Изпълнителската част на дисертацията е свързана с реализирането на шест концерта, записани върху DVD-носители и анотации към всеки един от тях. В ползваната литература са посочени 29 заглавия, от които 24 на кирилица и 3 – на латиница и 2 интернет източника.

Защитата на дисертационния труд ще се състои на ..... 2016г. от .... часа в зала..... в Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство, ул.“Тодор Самодумов” № 2, Пловдив на открито заседание с научно жури в състав:

Рецензенти:

проф. Красимир Тасков  
проф. Роксана Богданова

Становища:

проф. Снежана Симеонова  
проф. д-р Цанка Андреева  
доц. д-р Таня Бурдева

Дисертационният труд е на разположение в библиотеката на АМТИИ, ул.„Тодор Самодумов” № 2, Пловдив.

Автор: Людмил Борисов Петков

Заглавие: Непознати и рядко изпълнявани творби за клавирно дуо от периода XVIII–XX век – Исторически и изпълнителски ракурси  
Пловдив, 2016 г.

## ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

**Необходимостта от настоящето** изследване е обоснована от настъпилите резки промени в света на класическата музика.

Еволюцията на музикалния език и разнообразието на стилове и жанрове сякаш са достигнали възможния си предел. Класическото изкуство естествено се обръща все повече към собствения си огромен и неизследван потенциал. Силно стесненият репертоар не от днес е важна част от проблематиката на съвременния концертен живот. Динамиката и огромният информационен поток днес дават малко възможности за трайно налагане на нови произведения към вече утвърдените в концертната практика творби, доказали духовната си стойност и неизменен ефект върху публиката.

Естественото предразположение на човек към по-лесно възприемане на познатото и вече установеното е възможност за максимално въздействие върху аудиторията, в условията на небивала до момента и свръхмащабна конкуренция. Ролята на артиста и неговата житейска мисия са да приемат предизвикателства, да популяризират и да разширяват въздействието на духовния диапазон на изкуството, да налагат с цялата си същност критериите на своето познание, интереси и възможности.

**Обект на изследването** са представените в шест концерта 35 непознати и рядко изпълнявани пред българска публика творби за клавирно дуо от периода XVIII - XX век. Очертани са особеностите на творческия и житейски път на застъпените композитори и са посочени влиянията от съществено значение за професионалното им развитие и оформянето на техния стил. Някои любопитни подробности в исторически и личен план допълват изграждането на цялостна представа, съдействаща за уверена и задълбочена трактовка при сценичната реализация на избрания репертоар.

Концертите включиха следните програми, съпроводени с обширни анотации:

<b><u>Първи концерт</u></b> 02.12.2011 г., 19 часа	<b><u>Втори концерт</u></b> 23.04.2013 г., 19 <sup>30</sup> часа
изпълнители: <b>Людмил Петков и Снежана Симеонова</b>	
<b>Ричард Родни Бенет (1936)</b> Дивертименто за две пиана <i>Samba triste</i> <i>Country blues</i> <i>Ragtime waltz</i> <i>Finale</i>	<b>Джироламо Фрескобалди (1583-1643)</b> <b>Ралф Берковиц (1910-2011)</b> Токата – ре мажор <i>(първо изпълнение в България)</i>
<b>Карлос Гуаставино (1912-2000)</b> Три аржентински романса <i>Момчето от Санта Фе</i> <i>Момчето от Сан Салвадор</i> <i>Танц от Куйо</i>	<b>Саломон Ядасон (1831-1902)</b> Шакона оп. 82

<b>Астор Пиаццола (1921-1992)</b> Четири танга в стил “Nuevo” <i>Tangata</i> <i>Verano porteno</i> <i>Adios Nonino</i> <i>Libertango</i>	<b>Ян Дюсек (1761-1812)</b> Соната – фа мажор <i>Allegro</i> <i>Larghetto</i> <i>Allegretto</i>
	<b>Жозеф Ги Ропартц (1864-1955)</b> Пиеса в си минор <i>(първо изпълнение в България)</i>
	<b>Игнац Мошелес (1794-1870)</b> Почит към Хендел оп. 92 <i>(първо изпълнение в България)</i>

<b><u>Трети концерт</u></b> 11.03.2015г., 17 <sup>30</sup> часа	<b><u>Четвърти концерт</u></b> 11.03.2015г., 19 часа
изпълнители: <b>Людмил Петков и Снежана Симеонова</b>	
<b>Ян В. Воржишек (1791-1825)</b> Голяма увертюра оп. 16 <i>Maestozo, Allegro</i> <i>(първо изпълнение в България)</i>	<b>В. А. Моцарт (1756-1791)</b>
<b>Сезар Франк (1822-1890)</b> Фантазия за орган, транскрипция за две пиана от Х. Дюпарк <i>(първо изпълнение в България)</i>	Ларгето и АLEGRO ( Виена, 1781-83)
<b>Теодор Гоуви (1819-1898)</b> Фантазия в сол минор, оп. 69 <i>I. Граве. АLEGRO. Граве.</i> <i>II. Адажио</i> <i>III. Ала бреве</i> <i>(първо изпълнение в България)</i>	Адажио и фуга (Виена, 1788)
<b>Роланд Батик (1951)</b> Фантазия за две пиана	Тема с вариации във Фа, KV 613
<b>Карлос Мискита (1864-1953)</b> „Екстаз” – валс по бразилски мотиви <i>(първо изпълнение в България)</i>	Фантазия в до минор, KV 475 с партия на второто пиано от Едвард Григ
<b>Макс Брух (1838-1920)</b> Фантазия в ре минор, оп. 11	Соната в до минор, KV 457 с партия на второто пиано от Едвард Григ

<u>Пети концерт</u> 24.11.2015г., 17 часа	<u>Шести концерт</u> 24.11.2015г., 19 часа
изпълнители: Людмил Петков и Зорница Петрова	
<b>Бернардо Паскуини</b> (1637-1710) Соната в ре минор <i>Allegro. Adagio. Vivace</i> (първо изпълнение в България)	<b>Роберт Фукс</b> (1847-1927) 20 виенски валса, оп. 42 (първа тетрадка)
<b>Йохан Кристиан Бах</b> (1735-1782) Соната в сол мажор, оп. 15 № 5 <i>Allegro. Tempo di Menuetto</i>	<b>Камий Сен-Санс</b> (1835-1921) Менует и гавот в ми бемол мажор, оп. 65
<b>Теодор Лак</b> (1846-1921) Соната в до мажор, оп. 129 <i>Allegro con spirito</i> <i>Andante cantabile</i> <i>Allegretto un poco vivace</i>	<b>Александър Тансман</b> (1897-1986) Фантазия върху валсове от Йохан Щраус
<b>Йохан Непомук Хумел</b> (1778-1837) Соната в ми бемол мажор, оп. 51 <i>Marcia (Allegro maestoso)</i> <i>Andante quasi Allegretto. Rondo</i>	<b>Александър Текелиев</b> (1942) Сонатина <i>Calmato</i>
<b>Игнац Брьол</b> (1846-1907) Соната в ре минор, оп. 21 <i>Allegro. Allegro assai.</i> <i>Andante ma non troppo</i> <i>Finale</i>	<b>Виктор Чучков</b> (1946) Носталгична фантазия върху теми от Бетовен
	<b>Красимир Тасков</b> (1955) Новелета. Танц <i>Largetto. Allegro</i>

**Предмет на изследването** е позицията ми като изпълнител по отношение на интерпретационните проблеми, образността, ансамбловите и техническите трудности, естетическите ракурси и наблюденията ми след концертна реализация на музикалните идеи. Към **предмета** на изследването следва да се причислят и въпросите, свързани с актуалното битие на творбите в частта, засягаща внушението и обратната връзка с аудиторията.

**Основна цел на изследването** е да се систематизира опитът ми по отношение на музикалното изпълнителство при популяризиране на произведения (с малки изключения), останали по една или друга причина встрани от основния поток на музикалнокултурния живот в България.

Конкретните **ЗАДАЧИ**, поставени в труда са:

1. Откриване на непознати и рядко изпълнявани пред българска публика творби за клавирно дуо.
2. Подбор и обоснован избор на шест концертни програми, съставени от избраните произведения.
3. Кратки художествено-естетически и изпълнителски анализи на изпълнените произведения, изясняващи тяхната специфика.
4. Отговор на някои въпроси, свързани с актуалното битие на изпълнените произведения и възможността те да се впишат по-осезаемо в концертната практика.
5. Задълбочаване на познанието за изпълнените автори чрез сверяване на различни източници.

**Изследователският инструментариум** е обоснован от конкретната насока на изследваната тема и включва както общопрочувателски методи (дедуктивен, индуктивен, сравнителен и др.), така и аналитичните методи, техники и подходи, изясняващи теоретичните перспективи и принципи на изследване, характерни за музикалното изкуство.

**Замисълът и основната хипотеза** на изследването е, че качественият контакт с публиката е сложно и многоизмерно явление, изискващо еднаква концентрация на вниманието на изпълнителя във всичките му детайли. Емпиричното и теоретичното познание взаимно се допълват, при което непосредственото индивидуално възприятие и опит се съчетава с методите за анализ и с обективното теоретично познание, обясняващо същността и дълбочината на изследваната материя. Тези две нива на осмисляне ще систематизират съвкупността от средствата и феномените, управляващи творческия процес.

Настоящото изследване представя за първи път пред българската публика широк жанров спектър от непознати и малко познати творби за клавирно дуо от периода XVIII - XX век. Изпълнителската проблематика е анализирана в неделимата ѝ формална, техническа и художественообразна същност. Дадена е видимост на приемствеността и многообразието от сложни директни и индиректни връзки между представителите на различните музикални национални школи, на участието им в типични за конкретното историческо време процеси и особеностите на индивидуалността на застъпените композитори спрямо това.

Онагледени са следните съществени за битието на изпълнените произведения въпроси:

- защо не са получили пълноценен концертен живот;
- дали това е резултат от чисто изпълнителската им сложност и специфична ансамблова проблематика;
- дали в хода на историята обстоятелствата не са били на тяхна страна или пък има други причини;
- дали артистичните цели и слушателските реакции ще се допълнят взаимно.

Съдържанието на дисертационния труд следва логиката на замисъла на изследването:

## УВОД

- Общи положения
- Проблематика

## ГЛАВА ПЪРВА

### ❖ Ричард Родни Бенет (1936)

- Биографични данни
- Стилкови особености
- Дивертименто за две пиана
  - а) изразни средства;
  - б) интерпретационни проблеми;
  - в) възможности за джазова импровизация.

### ❖ Карлос Гуаставино (1912 - 2000)

- Живот и творчество
- „Три аржентински романа“
- Изпълнителски насоки

### ❖ Астор Пиацола (1921 - 1992)

- Житетски път
- Тангото като начин на живот
- „Tangata”, “Verano Porteno”, “Adios Nonino”, “Libertango”
  - а) образност;
  - б) особености на стила;
  - в) ансамблови проблеми.

## ГЛАВА ВТОРА

### Кратък увод

### ❖ Джироламо Фрескобалди (1583 - 1643)

- Биографични данни
- Токата в ре мажор
  - а) съпоставка с други токати;
  - б) транскрипцията на Ралф Берковиц.

### ❖ Саломон Ядасон (1831 - 1902)

- Особенности на професионалното му развитие
- Шакона в до минор – технически и художествени детайли

### ❖ Ян Ладислав Дюсек (1760 - 1812)

- Житетски перипетии
- Соната във фа мажор – интерпретационни щрихи

### ❖ Жозеф Ги Мари Ропартц (1864 - 1955)

- Духовни сродства
- Пиеса в си минор – технически параметри и изказ

❖ **Игнац Мошелес (1794 - 1870)**

- Потекло, житейски събития, творчески контакти
- “Homage a Händel” („Почит към Хендел”) – обща характеристика

ГЛАВА ТРЕТА

❖ **„В света на фантазията”**

- Ян В. Воржишек (1791 - 1825) – Голяма увертюра оп. 16
- Сезар Франк (1822 - 1890) – Фантазия за орган, транскрипция за две пиана от Х. Дюпарк
- Теодор Гоуви (1819 - 1898) – Фантазия в сол минор оп. 69
- Роланд Батик (1951) – Фантазия за две пиана
- Карлос де Мискита (1864 - 1953) – „Екстаз” – валс по бразилски мотиви
- Макс Брух (1838 - 1920) – Фантазия в ре минор оп. 11
- Биографични данни за композиторите – общи черти и различия
- Интерпретационни проблеми в творбите

ГЛАВА ЧЕТВЪРТА

❖ **Волфганг Амадеус Моцарт (1756 - 1791)**

- Фантазия в до минор, KV 475 (с партия на второто пиано от Едвард Григ); Соната в до минор, KV 475 (с партия на второто пиано от Едвард Григ) – кратък естетически и изпълнителски анализ
- Адажио и Фуга в до минор
- Тема с вариации във Фа, KV 613

ГЛАВА ПЕТА

❖ **Бернардо Паскуини (1637 - 1710)**

- Значимост
- Соната в ре минор – изпълнителски щрихи

❖ **Йохан Кристиан Бах (1735 - 1782)**

- Живот и творчество
- Обща характеристика

❖ **Теодор Лак (1846 - 1921)**

- Сонатина в до мажор, оп. 129

❖ **Йохан Непомук Хумел (1778 - 1837)**

- Соната за четири ръце в ми бемол мажор, оп. 51

❖ **Игнац Брюл (1846 - 1907)**

- Композиторът и виртуозът
- Соната в ре минор, оп. 21 – особености на стила



## ГЛАВА ШЕСТА

### Въведение

- ❖ **Роберт Фукс (1847 - 1927)**
  - Биографични данни
  - 20 виенски валса, оп. 42 (първа тетрадка) – изпълнителски анализ
- ❖ **Камий Сен-Санс (1835 - 1921)**
  - Биографичен портрет
  - Менует и Гавот в ми бемол мажор, оп. 65 - особености
- ❖ **Александър Тансман (1897 - 1986)**
  - Биографичен портрет
  - Фантазия върху валсове от Йохан Щраус – исторически и изпълнителски ракурси
- ❖ **Александър Текелиев (1942) - Сонатина**  
**Виктор Чучков (1946) – Носталгична фантазия върху теми от Бетовен**  
**Красимир Тасков (1955) – Новелета. Танц**
  - Кратки биографични справки
- ❖ Обяснителни бележки и обща характеристика на творбите на Ал. Текелиев, В. Чучков и Кр. Тасков
- ❖ Кратък коментар за възможността да се изпълнят произведения за четири ръце на два инструмента и върху провеждането на практически експеримент за джазова импровизация в пиесите с жанрова насоченост
- ❖ Критерии при избора на програма

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

## ПРИНОСИ

## ЛИТЕРАТУРА

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Списък на концертите, включени в изпълнителската част на дисертацията

Статии във връзка с дисертационния труд

Списък на първите изпълнения, осъществени в България и в Пловдив

## ПЪРВА ГЛАВА

В първия концерт бяха изпълнени творби от Ричард Родни Бенет, Карлос Гуаставино и Астор Пиацола.

Обединяваща нишка при подбора на програмата е поп и джаз насочеността при Бенет и Пиацола и принадлежността към корените на автентичната аржентинска музикална култура на Пиацола и Гуаставино.

Ричарт Родни Бенет е роден на 24.03.1936 г. в Броудстеърс Кент – Англия. Чрез учителя си по композиция Хауард Фергюсън (1908 - 1999) Бенет попада на линията на строгата приемственост при английската композиторска школа, започваща от Хуберт Пери (1848 - 1918) и Ралф Вон Уилямс (1872 - 1958) и продължена от него, Густав Холст (1874 - 1934) и Бенджамин Бритън (1913 - 1976).

Той разпределя вниманието си в три различни творчески насоки: концертна, филмова, джазова и кабаретна музика. Гъвкав музикант, който отлично се ориентира в широк спектър от стилове, Р. Р. Бенет създава въздействаща музика с много цветове и романтична окраска.

### **Samba triste (тъжна самба)**

Сюитата му от четири пиеси Дивертименто за две пиана е посветена на Андре Превен – световноизвестен диригент, композитор и джазов музикант. Настроението в първата от четирите пиеси е пропито с меланхолия, а поетичната главна тема се придвижва леко, с много фини агогични отклонения върху „китарния” на места съпровод.

Тематичната индивидуализираност на главната тема не е голяма, но оригиналният почерк на Бенет постига удивително единство на художествената цялост чрез съвпадение между зоните на напрежение. Тяхното прецизно уточняване ще асимилира всяко изкривяване по отношение на ансамбловата пулсация.

Основен интерпретационен проблем в частта запазването на неизменността на боса нова пулсацията по протежение на цялата пиеса. Всяко заобляне и омекотяване на ритмичния контур би отнело от специфичния чар на този леко натрапчив ритъм. Точният звуков баланс между партиите ще съхрани нежната чувствителност на пиесата и същевременно ще запази определящата ѝ характеристика. За разлика от един чисто „класически” прочит на партията на второто пиано, изпълняваща в началото на пиесата характерната пулсация, тънкостта се състои в открояването именно на еднообразно повтарящия се тон ми от първа октава в дясната ръка. Той дублира ритмически унисоните в партията на първото пиано, но за разлика от нейната мелодизираща основния ритъм роля, неговата функция се асоциира с ролята на ударните инструменти (или на китарата) в ритмичната секция на оркестъра.

### **Country blues**

Във връзка с една от най-характерните особености на блуза – спонтанната импровизация, в пиесата е разгледана възможността да се

разшири текста с премерени похвати от джазовата практика, които са илюстрирани с няколко нотни примера.

В **Ragtime valse** е обърнато внимание върху характерни особености при изпълнение на регтайм и сходствата му с европейската салонна и танцова музика. Разгледано е смисловото и графично изображение на текста във вид, гарантиращ своеобразието на въздействие между двете партии.

Във **Finale** е анализирана посоката, в която Бенет композира частта и обединяването на интонационната среда на рока с класическата музика. Звученето на пиесата е тежко, мощно, с roughly (груби) акценти. Последният дял на пиесата, означен с цифри 8 и 9, полифоничната игра между двете партии се съчетава с мощна градация, а нейната звукова мярка и плавно постигане без тласъци и каквато и да е неизравненост е последното предизвикателство за интерпретатора, който би свел шлагерните рок и джаз идиоми до един по-строг концертен изказ.

**Карлос Гуаставино** е аржентински композитор и пианист, роден през 1912 година в град Санта Фе. Стилът му се определя като консервативен, тонален и романтичен. Запазващ традициите на предшествениците си, композиторият използва богатството на аржентинския фолклор, за да пресъздаде чрез самобитния си стил характерната за ХХ век острота и безпокойство. Разгледана е позицията му по отношение на аржентинската национална култура и противопоставянето му с получилия световно признание друг аржентински композитор Алберто Хинастера (1916 - 1983). Гуаставино счита, че новите авангардни течения дезориентират и изгубват посоката към националното изкуство. В свои интервюта той нееднократно заявява, че музиката трябва да се основава на мелодията и хармонията и отказва да композира музика, „която ще бъде разбрана от бъдещите поколения”.

Органичният контакт с музиката на Гуаставино е пряко свързан с опознаване на природата на аржентинската народна музика. Тя съчетава по несравним начин разнородните влияния, идващи от културата на централните Анди, от европейската имиграция в тази част на Латинска Америка през ХІХ век и африканските ритми, чието присъствие се установява през периода на испанския колониализъм. Така полката, мазурката, контрадансите, фламенкото, италианските канцонети, африканските ритми и индианската музика дават основата на типично аржентинските милонга и танго.

Изпълнението на „Три аржентински романса" за две пиана от К. Гуаставино е премиерно за страната. Програмните заглавия на пиесите: „Момчето от Санта Фе”, „Момчето от Сан Салвадор" и „Танц от Куйо" са в съдържателна зависимост от латиноамериканската душевност. Нежност и мечтателност, преплетени в накъсан от емоции копнеж, преминават през свободния полет на душата, попиваща нови усещания, за да се излеят съвместно в бурен и витален финал. Богатата хармонична фактура, както и плътната интензивна мелодика са подпомогнати от голямо щрихово и агогично разнообразие, така че действената страна на авторската инвенция да

се разгърне максимално. И най-малката предубеденост по посока на радостта от живота е изключена. Истинско удоволствие е да се проследи тази съвкупност от вътрешни закономерности, явяваща се решаваща за художественото цяло. Написването на подобна творба е възможно само при наличие на богата култура, чийто стилизирани ценности упражняват специфичното си въздействие, откроявайки най-характерните белези на латиноамериканеца - любов, чест и страст, чрез които с еднаква сила той мрази, страда и обича.

**Астор Пиацола (1921 – 1992)** е знакова фигура в най-новата музикална история. Оpoznал твърде рано тежкия физически труд и живота на улицата, А. Пиацола добива тази каленост на характера, която по-късно му помага да преодолява житейските изпитания. Безценният си интерпретаторски опит придобива вследствие усилените си занимания и постоянни ангажименти в джаз клубовете. Големите имена в джаза, с които той се среща там (Дюк Елингтън, Бени Гудман и други), са подходяща среда за израстването на младия човек.

Въпреки, че голяма част от обществото в собствената му родина, подвластно на дълбоко вкоренените традиционни представи за танго, го отхвърля, именно чрез Пиацола тангото влиза в концертната зала. Новаторството на Пиацола е имало такъв индивидуален отгънък, че въпреки многобройните форми на жанра, не се вписва в нищо познато до момента. Характерните за тангото чувство на безпокойство, фаталистична неизбежност, засилена до крайности страст и свързаното с това страдание са постигнати по абсолютно нов начин.

**"Tangata"** - името е интуитивно обобщение на всичко производно от танго и няма буквален превод. Бляскаво и концертно, това е изпитание за темперамента, поставен пред възможността да се прояви неограничено. Тематиката на жанра е контролирана от логиката на формата и се включва по нов начин в общуването с публиката. С чувственост, строгост, просветленост и максимална свобода на израза (който драматичната колизия предполага) е наситена тази творба.

**"Verano Porteno"** е изключително красива пиеса. Характерното за Пиацола ритмично акцентирание 3-3-2, което по думите му е сходно с това на еврейската популярна музика е силно застъпено.

Многопластова творба със суров и необуздан характер "Verano Porteno" крие много от "триковете" на тангеросите, тези изпълнители на танго, за които то е смисъла на живота им. Както при много други произведения на композитора, чувството е рязко разграничено при различните дялове. То е дълбоко, спонтанно и извира от глъбините на душата. С мощния си импулс към нещо непреодолимо, с необузданата си и подчиняваща варварска страст това танго в неумолима градация достига до неистов драматизъм във финала.

**Adios Nonino** - написано през далечната 1959 г. по повод смъртта на баща му, това концертно танго е сред най-известните творби на композитора.

Написано на един дъх, то е „творбата, която не бих могъл да сътворя отново” и „най-фината мелодия, която съм написал”. Оголените в пределния си контраст дялове, наситени от съдбовен драматизъм до най-чиста и просветлена лирика, създават такова динамично поле от възможности за изразяване, че само Пиацола написва повече от 20 аранжимента върху това танго.

През 1980 г. певицата Е. Бласкез съчетава светлите и тъмни краски на музиката с текст, създавайки прочувствена и същевременно изразяваща непоносима скръб песен. Бащата на Пиацола, който е посветил живота си на това синът му да не бъде „един самотен човек с комплекси”, е получил подобаващо последна почит.

**Libertango** е иконата на стил „Нуево”. То е визитната картичка на композитора.

Десетки транскрипции, безброй изпълнения и записи бележат осеяния със слава път на тази изключителна творба.

Символичният смисъл на заглавието, съчетанието на думите свобода и танго се коренят и във факта, че то е началото, новият поглед, повратната точка на превръщане на експеримента в стил. Смесицата от традиционни с нови елементи, ексцентричните хармонии и вълнуващата мелодика на Libertango притежават такава заразителна спонтанност и амфитеатрално развиваща се френетичност, че „бисовият” му ореол не потъмнява повече от половин век.

### **Ансамблови проблеми**

Като обект на отделен интерес ансамбловата проблематика е разгледана в някои общи нейни характеристики, като едновременно встъпление на партньорите, уеднаквяване на артикулационната и ритмическа дикция (подхващането) на фразата без акценти, чувството за колективен ритъм, равновесие в звученето и баланса, са опознавателните знаци, които сравнително лесно могат да се уточнят от професионалиста.

Отделно от това са изложени специфични положения от по-сложен порядък, на които не винаги се обръща необходимото внимание.

На първо място – независимостта на партиите, поради естеството на двата еднакви инструмента, е по-малка отколкото квартетите и по-големите ансамбли, с които самият Пиацола претворява музиката си. Там проблемът с лидерството в най-общ вид е изяснен и дава решително концептуална стойност на изпълнението. Именно различието в психологическата идентичност се явява пречка в адекватното претворяване на художествено-образното съдържание при двата клавира.

На второ – синхронизирането на жестовете, особено в началото и в края на композицията, ще засили визуалния аспект от общото въздействие на изпълнението. Често динамиката в едната партия „повлича” и другата, а в много случаи е необходимо в услуга на по-голяма изразителност те да се „откъснат” една от друга. Много често обръщането на страниците е прекалено шумно, а недоизсвирването на част от нотния текст поради

неудобно за обръщане място нарушава непоправимо художествената страна на изпълнението.

## ВТОРА ГЛАВА

Навлизането в света на непознатите, на рядко изпълняваните творби, мотивира възможността за реабилитация на незаслужено пренебрегнати факти в духовната битийност на голямото европейско семейство. Това е възможност да се освежи концертният живот, да се сложи преграда пред амортизацията вследствие на прекомерната употреба на познатите шедьоври на музикалното изкуство. За да се разтълкуват творбите в собствения им статут, в единичната им същност, да се извлече максимално въздействието им на духовни свидетелства, е необходимо не само да се познава историческото им обобщение, но и това обобщение да се филтрира през пряката естетическа чувствителност на изпълнителя.

**Джиrolамо Фрескобалди** е роден е през 1583 година във Ферара (Италия). Умира през 1643 година на 59-годишна възраст в Рим.

Неизменната връзка на органовата традиция с църквата институционализира творчеството му като израз на най-чиста духовност. Съдейки по творбите му, достигнали до нас, той се откроява в бароковия идиом със страстен ум, едновременно интроспективен и вълнуващ. Освен като създател на бароковата токата и преносител на „лунна светлина“, Фрескобалди остава и най-ярквата фигура, бележеща прехода между късния Ренесанс и ранния Барок в музиката.

Токатата в ре мажор, за разлика от други негови токати (предимно с импровизационна насоченост), е с ясно изразена четириделна структура, в която се редуват бавни и бързи дялове. С явен превес по големина, създаващ известна несиметричност на формата е първият бърз дял. Изразните му особености обаче на места създават възможност за темпово отдръпване от първоначалния импулс и изграждане на богата риторика. Динамичният план не следва големи и ярки контрасти с изключение на финала. Имитационната техника е широко застъпена, но липсва наситеност с дисонантни хармонии. Фактурата е ясна тонално, запазвана от собствената си субстанция с лекота и естественост. Известни са транскрипциите на тази творба за оркестър (камерен и симфоничен), както и версията за виолончело и пиано на испанския виолончелист Гаспар Касадо (1897 - 1906 г.). Именно тя служи за основа на американския композитор Ралф Берковиц (1910 – 2011 г.), за да създаде своята за две пиана. Вдъхновената транскрипция на токатата в ре мажор несъмнено се корени в идеята за съпътстващия дискретната представителност контрол.

**Саломон Ядасон (1831 – 1902)** е немски композитор и педагог, дългогодишен професор по композиция и пиано в Лайпцигската консерватория. Композиторият живее и твори в изключително интензивна и духовна атмосфера. Самият той, ученик на Ф. Лист и И. Мошелес, впоследствие е уважаван учител на Едвард Григ (1843 – 1907), Феручо Бузони (1866 – 1924), Зденко Фибих (1850 – 1900), Феликс Вайнгартнер (1863 – 1942), Джордж Чедуик (1854 – 1921), Хуго Риман (1849 – 1919) и други.

Ядасон попада под ударите на музикалната критика, която го категоризира като академичен и сух композитор. Музиката му не добива известност и постепенно потъва в забрава.

Шаконата в до минор е публикувана в 1886 година. Рожба на Ренесанса, този жанр е бил пренебрегнат почти изцяло в XIX век, а в следващия композиторите се обръщат към него сравнително рядко.

Съчетал особеностите на шаконата при първоначалното ѝ зараждане като бърз народен испански танц с по-късния бароков церемониален характер, наситен с целенасоченост и трагични нотки, Ядасон създава едно наистина завладяващо произведение чрез средствата на романтичната изразност. Вариационността на формата е майсторски, виртуозно развита. Темата е разгърната мащабно, с голяма дълбочина на въздействието – съсредоточена, вгълбена и същевременно възторжено-патетична. Фактурното решение е богато, но без да тежи.

Шаконата съдържа тема, 12 вариации и кратка кодета.

Самите вариации са темпово разграничени с изключение на първа, втора, четвърта и пета вариация. При тях темповата разлика отсъства, но фактурното решение в първия случай е от унисони на триоли в стакато, а във втория – от брилянтни пасажи в тридесетивторини, което изземва функцията на това различие.

Романтичната палитра е използвана смело, с изисканост и вкус. Тук волята на автора не поставя упрек пред интерпретатора за начина, по който да я изрази.

**Ян Ладислав Дюсек (Дусек, Дусик) (1760 – 1812)** е чешки композитор и пианист виртуоз, с богата, интересна откъм събития съдба. Дюсек е един от първите изпълнители на новото (английско) пиано и остава свързан в творческия си живот с възможностите на този инструмент. Добрият му прием в почти всички европейски дворове е свързан и с привлекателната му външност, която той умело експлоатира. Любимец на Екатерина Велика (чийто двор напуска при мистериозни и неясни обстоятелства) и на Мария Антоанета, бохем по природа и епикуреец, Дюсек изгражда чрез живота си един чисто литературен прототип на артиста в неговия вечен бяг, съмнения, падения и слава. На него принадлежи идеята, често кредитирана от Ф. Лист, да застава странично на сцената, за да могат дамите „да се любуват на привлекателния му профил”.

Едва ли природата на човек е толкова съвършена, че да предопределя истинската стойност на нещата още в техния зародиш. Дори напротив, животът изобилства с примери, показващи точно обратното. Но музиката притежава метафизичното достойнство на универсален език. Тя приключва като реализация, като субективно изяснена емоция във времевата си структура, но продължава да възпроизвежда своята реалност поради знаковия си характер. Колкото дълго художественото произведение е подвластно на цели и сили извън самото него, толкова силата на духовната му интензивност го прави предмет и на общото, и на особеното. Не случайно големият немски музиколог Карл Далхауз казва: „И колкото по-здро е вкоренено доверието в непогрешимостта и способността на следващите поколения да въздадат справедливост, толкова по-малка е склонността да се изследват формите на оцеляване – колкото и очебийно различни да са – и да се анализират причините защо някои творби са съхранени, а други биват забравени: причини, които не винаги лежат в същността на проблема, т.е. в естеството на музиката”<sup>1</sup>.

**Сонатата във фа мажор** за две пиана на Л. Дюсек е изградена в границите на класическата сонатна рамка. Без игра на формата, белязана с известна стереотипност и написана на достъпен и ясен музикален език, тази творба притежава дискретен чар, пораждащ безметежно наслаждение. Изпълнението на сонатното алегро изисква изключително изравнена пасажна техника, лекота и грация, с която да му бъде придаден „перлен” характер. Липсата на драматичен контраст между първа и втора тема ги привежда към обща шрихова обвивка. Съхраненото от началото до края състояние в своето енергично провеждане е дотолкова непосредствено, че изключва всякаква форма на афект или възбуждащо дразнение.

За втората част – *Larghetto* - е достатъчно да се каже (по израза на А. Корто), че е една чиста багра. В нея е възможна изцяло безпедална звучност и нюансиране в границите единствено на динамика пиано.

Подробното изписване на шриха марката ясно подсказва посоката за общото за двата инструмента звукоизвличане, а съчетаването му с достатъчно въздух между тоновете ще доведе до тази изразителност, която според Карл Филип Емануел Бах съдейства за усилване на вложения в звука на мелодията смисъл.

Последната част *Rondo – Allegretto* е пианистично податлива, с крехка тъкан, еманация на този вид форма. При встъпване на главната тема във второто пиано първото го дублира в октава по-ниско. Динамиката и в двете партии е форте, но ако това формално твърдение се спази, ще се преекспонира контрастът с първото появяване на темата динамика пиано в

---

<sup>1</sup> Далхауз, К., Музикална естетика, превод Полина Куюмджиева, И., Пигмалион, Пловдив, 2004, с. 163



първата партия, което от своя страна ще замъгли ефекта от диалога между двете. Елегантният и затихващ финал е в противовес с очакваното категорично оптимистично решение.

Въпросът дали Дюсек като композитор е в морганатичен брак с високото изкуство остава все още нерешен.

**Жозеф Ги Мари Ропартц (1864 - 1955).** Интересна и многостранна, фигурата на Ги Ропартц попада в редиците на пренебрегваните и забравени в днешно време композитори.

Дълбоко в сърцето си Ропартц е носил древното усещане на келт. Като познавач на келтския фолклор в светоусещането му проблясват тъмната и мрачна призрачност на изпълнени с мистична красота видения. За Ропартц фолклорът служи не за пряко ползване, а за вдъхновение. Като ревностен римокатолик, за него вярата е бастион за оцеляване в катастрофалните събития от двете световни войни. Религиозната тематика се излива в разнообразни форми. Могат да се отбележат петте му мотета, „Псалом 136” за хор и оркестър, „Missa Brevis”, „Salve Regina” за смесен хор и орган, “Te Deum”, „Реквием”. Запазвайки чистота на принципите си, Ропартц не се е страхувал да защитава безкомпромисно това, в което е убеден, независимо от цената, която е трябвало да плаща. В края на дългия си живот е удостоен с меча на академик. Умира в родния си Бретан, поразен от слепота.

Френската културна действителност винаги е била поле на контрасти. Противопоставянето между академичната общност и всичко, което е надхвърляло нейните представи, е разпалвано до крайност. В своята несъвместимост тези крайности пораждаха уродливото явление на нетолерантност и непоносимост. Истината и емоцията са разрушени в своята взаимовръзка. Фините свръхчувствителни творци са обречени на неразбиране и провал. Тяхната енергия се изчерпва с това да творят. Така ли е и при Ропартц наистина? Най-тежкия аргумент срещу него е, че е епигон на Сезар Франк, същевременно стилът му е поставен под съмнение като „архаичен” и изостанал от времето си. Опустошителна е и присъдата на Клод Дебюси за неговата Първа симфония. Но нали в движението си напред изкуството запазва, а не отхвърля миналото. Има нещо общо в измеренията на всяка епоха и това е възвишеният свят на човека. Всичко случващо се там е процес, неумолимо прогресиращ и същевременно изконен в същността си на необходим.

**Пиесата в си минор** за две пиана е написана през 1898 година и издадена през 1900 година. Лайтмотивната техника, определяща за развитието на творбата, се прекъсва от няколко спокойни преходи (интермедии), които я зареждат с нови импулси и надграждат звуковата интензивност.

Издакът е силно драматичен и напрегнат, а стиловата добронамереност към символиката на възвишения свят е намерила брилянтно решение. Полиметричните решения в двете партии, продължителните ритмично-

остинатни дялове, както и свободните, позволяващи голяма пластика на фразировъчното си развитие моменти изискват голяма изпълнителска култура и стабилен инструментализъм.

**Игнац Мошелес** е роден през 1794 година в Прага и умира в Лайпциг през 1870 година. Съществен момент от биографията му е контакта с неговия идол Лудвиг ван Бетовен, чиято музика пропагандира през целия си живот.

Паметни са съвместните концерти на Мошелес с Талберг и Клара Шуман. В атаките на Рихард Вагнер срещу Менделсон и Майербер („Еврейството в музиката“) Мошелес заема твърда контрапозиция, която пряко произтича от вътрешната му убеденост. Изпитва известна резервираност към новите насоки в музиката, прокарани от Вагнер, Берлиоз и Лист, но личните му отношения с последните двама остават сърдечни.

Клавирната пиеса оп. 92 „Homage a Händel“ („Почит към Хендел“) е единствената оригинална творба на Мошелес за две пиана. Тя е израз на преклонението пред един велик майстор, на чувството за благодарност към всичко, което му е дала Англия и на естетическото му верую, че най-същественото в музиката е приключило във времето между Бах и Бетовен. Патетична, мощна, красива пиеса, написана със замах и искряща инвенция. Богатството на музикалните ѝ теми, фактурната ѝ чистота, големият емоционален диапазон и стилова култивираност предразполагат изпълнителя към дълбок прочит. Финесът и филигранната техника се надпреварват във въздействието си за безупречен синхрон. Голямото предизвикателство на подобно посвещение е предопределило границите на въздействие, изискващи тънък духовен превод. Това е „свръхличната“ хармония на докосната от душевността неоспорима, висша форма.

### ТРЕТА ГЛАВА

Глава трета е под надслова „В света на фантазията“. Очертани са съществени параметри в данните за композиторите и техните произведения. Изтъкнати са общите черти и различията, с които те се вписват в общата картина, изясняваща музикалните процеси.

**Ян Вацлав Хуго Воржишек (1791, Вамберг - 1825, Виена)** е чешки композитор, пианист и органист.

Лудвиг ван Бетовен харесва рапсодиите за пиано на чешкия музикант, на когото той е бил кумир. Не случайно изпълняваната до днес Симфония в ре мажор на Воржишек е съпоставяна по своето звучене и въздействие с Първа и Втора симфонии на Бетовен. Няколко негови пиеси за пиано са обозначени като „импромптюта“ и се приема, че в тях това музикално наименование е употребено за първи път.

Музиката на Воржишек е дълбоко съдържателна, мелодична и с голяма

вътрешна динамика. Тя притежава изчистените линии на класицизма, неговата стабилна архитектуроника и същевременно новаторския заряд на настъпващия романтизъм.

**Голямата увертюра оп. 16** отсъства от дискографията на композитора. Също така не открих запис на транскрипцията ѝ за две пиана. Написана е в две части – *Maestoso* и *Allegro*. „Grande ouverture” е самостоятелна концертна пиеса, без характерната за подобен тип увертюри генерализирана в заглавието определен тип програмност. *Maestoso*-то се разгъва плавно, с изчистена фактура и красивата обогрещост на ранния романтизъм. Фразите са релефно очертани и мъжествено-сдържани, без следа от маниерност.

Бързият дял е сонатно алегро. Развитието му е ярко и темпераментно и с мощни, амфитеатрално нарастващи кулминации. За изграждането на увеличаваща инструментална реализация е необходим сочен и наситен с достатъчно обем плътен звук.

„Grande ouverture” е силна и завладяваща пиеса с класически строга конструкция и пламенна, релефно очертана образност.

### **Сезар Огюст Гийом Юбер Франк (1822 - 1890)**

Опорни точки, разгледани в биографията му, са:

- Сезар Франк се смята за пионер в развитието на френския органов симфоничен стил;
- Лист помага на двадесетгодишния композитор да издаде част от творбите си;
- Сред възпитаниците на С. Франк личат знакови за изкуството имена като Венсан д'Енди, Е. Шосон, Кл. Дебюси и други;
- Стъпвайки върху един широк спектър от въздействия (Гуно, Лист, Вагнер), Франк успява да изгради самобитен и ясно различим собствен стил. Той сам се превръща в преход не само към органовия симфонизъм, но и към извличане на базата за понататъшно, стъпило върху романтичните традиции, развитие на музиката като цяло;
- В дълбочината на неговото художествено търсене се откроява стремежът към една свръхзадача - да разкрие чрез философията на музиката един възвишен свят.

Фантазията за орган, преработена за две пиана от Анри Дюпарк, е разгледана в своите образни, формални и изпълнителски компоненти. Сполучливата транскрипция на Дюпарк е част от шест пиеси за орган, които Франк написва между 1860 и 1862 година. Тя остава встрани от крупните образци на самостоятелна инструментална или вокално-инструментална форма, познати ни от времето на класицизма и романтизма. Въпреки това впечатлява художественото единство, което Франк постига чрез лайтмотивна техника в тази свободна за изразяване форма, обединяваща интонационно ясно обособените дялове.

Споменат е и авторът на транскрипцията, френският композитор Анри Дюпарк (1848 – 1933) – един първите ученици на С. Франк. Трагичните обстоятелства в живота му (загубата на зрение, а вследствие на морална трансформация, инспирирана от религиозни чувства, унищожаване на по-голяма част от творческото му наследство), не му пречат да направи през 1908 година транскрипция за две пиана на цикъла от шест пиеси за орган от С. Франк, благодарение на което значително се разширява възможността тази великолепна музика да бъде опозната.

**Луис Теодор Гоуви** (1819 - 1898) е френски композитор, чийто живот е белязан от равноправието на две култури - френската и немската. Във Франция Гоуви никога не получава реално признание поради подценяването на инструменталната музика като цяло за сметка на операта, особено в столицата Париж. Поради тази причина той прекарва последната трета от живота си в Германия.

Творбите на Гоуби показват голямата му мелодична надареност, детайлно владеене на музикалната форма и тембровата чувствителност. Продължител на делото на Менделсон и Шуман, творчеството на Гоуви дарява с най-тънки и същевременно дълбоки усещания, с радостта от съприкосновението с голямото изкуство.

**Фантазията оп. 69** от Гоуви е разгърната в три части творба с оркестрово звучене. Хомофонното изложение се нарушава единствено от фугатото преди финала на третата част. Съществено условие за изграждането на въздействащи емоционалнотемброви образи е непрекъснатото усилие на изпълнителя да съхрани напрежението в сложния комплекс от музикалноизразни средства. Точната мелодическа интензивност на басовата партия може да се потърси чрез отделното ѝ упражняване в удвоен с дясната ръка вариант, а на местата, в които двете ръце свирят в едногласен унисон – партията им да се удвои в октави.

**Роланд Батик (1951, Виена)** е австрийски пианист, композитор и джаз-музикант. Завършва Висшето училище за музика и сценични изкуства във Виена с две специалности: пиано при Фридрих Гулда - пианист от световна величина и джаз-импровизация при Фридрих Пауер.

**Фантазията за две пиана** е умело композирана пиеса с голям изразителен диапазон, даващ свободен простор на музикалния изказ. При формообразуването Батик използва принципа на повторението. Първата тема се повтаря два пъти, втората също, като при повторението си има изменение в съпровода от арпезовидни пасажки. Следва преход, който също се повтаря, реприза на втората тема и кратка кода. Третият дял се разгръща върху характерния за пасо добле хармоничен ход на възходяща малка секунда в баса. Испански мотиви са използвани и в мелодията. При разработката на тематизма, с помощта на остри акценти, отново се повтаря целият разработъчен в акомпаниращата партия дял, а завършекът му е като този на

втората тема при второто ѝ повторение. След осемтактов преход се появява нова лирично-експресивна тема, а финалът настъпва с утвърждаване на втората тема. Всички тези повторения скъсяват времето, необходимо на слушателя да навлезе в произведението. Подобно на класическите образци е добре повторенията да запазят еднакъв облик. Деликатен момент е звуковият баланс при шестнадесетинковите унисони в двете пиана. Въпреки предпоставките – динамика форте и естественото желание да се уеднакви максимално синхрона в двете партии с помощта на леки акценти, именно изливането на един дъх в една цялостна линия ще им придаде въздействащо риторично своеобразие. Самият Батик е уравновесен и прецизен пианист с много усет за мярка. Изпълненията му като класически и джазов музикант са ценна отправна точка при контакт с творчеството му.

**Карлос де Мискита (1864 - 1953)** е бразилски композитор, пианист, диригент и органист.

Творческият инстинкт на Мискита го отвежда към лоното на класическата популярна (салонна) музика, чийто обсег непрекъснато се разширява с оглед на потребността от един по-достъпен за широката публика жанр.

„Екстаз“ е бавен валс, написан по бразилски мотиви. Посветен е на мадам Камий дьо Гаст. Много подробни са авторските изисквания по отношение на нюансите на изпълнението и звуковата му характеристика. Пиесата е съставена от интродукция, три дяла, реприза на първия дял и кода. Общото настроение е сантиментално с грациозна обвивка. Звукът е ефирен и по-скоро загатнат, отколкото директен. Леките акценти разпукват ефирните хармонични мехурчета, а тяхната пастелност се стича, подобно на сладък сок, върху простата, изчистена хармонизация. Пиесата изисква фина ориентация по отношение на стилистиката, характерна за класическата салонна музика.

**Макс Кристиан Фридрих Брух (1838, Кьолн - 1920, Берлин)** е германски композитор и диригент романтик.

Творбите на Брух са сложни, добре структурирани, с богат колорит. Тяхната мелодична яснота и съпътстващата кулминациите им грандиозност в едно с полифоничното майсторство на композитора (който е продължител на традициите, завещани от К. М. фон Вебер, Ф. Менделсон и Р. Шуман) му отреждат непреходно място сред великите творци на музикалната класика.

**Фантазията оп. 11** от М. Брух е драматична виртуозна творба в три части. Развита е мащабно и с присъщата за романтизма крайност на психологическите състояния.

В първата част ритмичната характеристика на стакатираните осминкови триоли е тясно свързана с хармоничната. Ритмическото структуриране взаимодейства с тембровия ритъм, а промените в акцентната йерархия ги обвързва в едно „клокочещо” цяло. Дълбокото опиянение на свободния дух, изтръгнат от регламентите на социално-културните величини, опознаващ и опознат чрез стихията на творчеството са част от усещанията ми за това

произведение. Педализацията е много дискретна и минава през съблюдаване на хармоничното първенство, което приемат отделните тонове в поредиците от триоли.

Втората част започва със стъпаловидно развиваща се кантилена върху семпъл, пунктиран по ритмика съпровод съставен от единичен или удвоен в октава тон. Самата мелодия встъпва върху част от силното метрично време и с най-високия тон от линията си, което предразполага към естественото му алогично подчертаване. Аз лично бих се спрял на друга възможност – тихо встъпване, поява от тишината на първия звук и с леко крешендо към синкопа върху тона си бемол, който е основен за тоналността на частта. Това ще придаде по-различен, интимен характер на мелодията.

Третата част е виртуозна, в темпо *Vivace assai, ma energico*. Основното тематично ядро е съставено от степените на тоническото тризвучие. Дъговидното му очертание и „изстрелването” на шестнадесетините след първия, акцентиран и с най-голяма нотна стойност тон, му придават много енергичност като импулс към последващото моторно развитие. Бурното преплитане на линиите в двете партии, острите акценти, сфорцатите и динамиката, достигаща своя предел, подхранват напрегнатото звучене на частта. В разработката движещите се противоположно терцови и акордови тематични ядра са накъсани и разделени от големи, вследствие на изписаните паузи дъхове.

Кодата обобщава в двете партии всички тематично изразени до момента елементи. Физическото усилие да се издържи творбата с нейния огнен дух и напрегнати състояния изисква равномерно разпределение на тежестта на тялото и участието на цялата ръка – от рамото и предмишницата до китката и върха на пръстите. Акордите може да се упражнят като ръката встъпва в цялата си тежест на всеки един от тях. Постепенно от тежестта се отнема по малко до момента, в който те прозвучат с необходимата за избраното темпо сила.

## ЧЕТВЪРТА ГЛАВА

Посветена е на творчеството на **Волфганг Амадеус Моцарт (1756 – 1791)**.

Разгледани са Фантазия и Соната в до минор (с партия на второто пиано от Едвард Григ), Адажио KV 546 и Фуга KV 426 в до минор и Тема с вариации във фа KV 613 в обработка на Йозеф Райнбергер. Разгледани са някои ракурси на транскрибирането, на „съавторството”, разкриващи многоаспектната страна на творческата музикална субстанция, при което субективното изразяване чрез волята на композитора не ограничава изначалната ѝ същност. Познавателното отражение на едни вече приети стилни граници прилага санкция към възможността да се даде крайно различна видимост на създадения като неповторим музикален израз.

Отбелязана е дълбоката връзка между Сонатата и Фантазията и нетипичното им обвързване в цялостна съдържателна структура, но и с тази скрита същност, наричана „оркестрова”, в чиито граници музикалната събитийност надхвърля чисто инструменталното си значение. Подсказано е, че полето от значения на един музикален шедьовър не се изчерпва просто с времето му протичане, а явявайки се като конкретност на всеобщо духовно начало, то предпоставя преобладаващия характер на определени, ясно разпознаваеми, съсредоточени в своята характерност черти на универсалната, непрекъснато разгръщаща се във времето изразност. Описани са похватите, с които Григ си служи при написването на партията на второто пиано и неговия пиетет към музиката на Моцарт като водещ принцип при подхода му към клавирните обработки към нея. Направен е структурен и изпълнителски анализ, изясняващ промените в звученето и въздействието, настъпили спрямо оригиналния прототип.

Мелодическата красота и гравюрната изтънченост на отделните състояния при Моцарт е интерпретирана в романтичен дух от Григ с тънко чувство за мярка. Косвено доказателство за това е, че при цялата плътност на фактурата си, втората партия не подвежда към звуков превес. Констатиран по отношение на използваните от Григ композиционни прийоми е фактът, че той използва интонации, умело извлечени от оригиналната фактура. Това интензифицира взаимоотношенията между двете партии и сплотява интонационната сфера.

#### **Адажио и Фуга в до минор**

Не можем да не се съгласим с категоричното твърдение на големия изследовател на Моцарт Херман Аберт, че „едно от великите достижения на Моцарт в областта на фугата е четиригласната Фуга в до минор”<sup>2</sup>.

Моцарт аранжира няколко Бахови фуги за камерни състави и оркестрира няколко творби от Хендел, между които и ораторията „Месия” KV 572. Фугата в до минор бележи връх в този период. Моцарт не архаизира стила си, включвайки го единствено в контекста на старите майстори, не копира само формалното им съвършенство, а полемизира с една от най-строгите музикални форми по един изключително одухотворен начин. В тази драматична и с потресаващо въздействие творба отчетливо се долавят чертите на смело новаторство. В синтетичния характер, обхващащ традиции и настояще, се включва субективната и дълбоко страстна човешка индивидуалност, присъща за романтизма. През 1788 г., 5 години след написването на фугата, Моцарт я преработва за струнен оркестър и прибавя към нея кратко Адажио. Един поглед върху интерпретацията на големите диригенти, обърнали поглед към творбата, подсказва колко различни пътища могат да доведат до едно внушение.

---

<sup>2</sup> Аберт, Г., В. А. Моцарт, ИМ., Москва, 1983, с.152

Адажиото и фугата са написани в години, когато умират две от децата на Моцарт. Вероятно е това да е повлияло на композитора и да свързва тези събития с някои от произведенията му от този период. Във всеки случай дълбочината на чувствата в Адажиото е покъртителна. Тук смело може да се каже, че се надхвърлят и класическото, и романтичното измерение в музиката и се навлиза в парадигмата на космизма, на универсалността. Обичайните професионални препоръки не биха могли да достигнат до метафизичната дълбочина на двете пиеси. Сложната задача е доколко са възможностите на артиста да припознае със своя талант този небесен дар. Във фугата Моцарт използва кръстната тема. Скокът на умалена септима принадлежи към наследството на старите майстори и е характерен за темата, чертаеща кръста.

Полифоничното напрежение във фугата достига парещи бездни, а хроматичните наслагвания в двете партии, смело може да се каже, прехвърлят мост към музиката на ХХ век. Това е творбата, предизвикала в мен най-голям брой субективни образи и усещания. Тук открих сянката на демонизма и екзистенциалната драма в творчеството на Моцарт, указани за първи път от немския музиколог и музикален критик Алфред Хойс (1877-1934). Въпреки огромната популярност на творчеството на Моцарт, руският полиглот, интелектуалец, висш политик и изследовател на творчеството му Георгий Чичерин заявява, че „Моцарт е най-трудно достъпният, най-скритият и най-езотеричният измежду композиторите”<sup>3</sup>.

#### **Тема с вариации във Фа, KV 613**

Темата с вариации във Фа е написана през последната година (1791) от живота на Моцарт. Както в повечето свои вариационни цикли той използва мелодията на песен. В случая това е темата на песента „Жената е прекрасно нещо”. Интересен факт е, че в списъка с произведения на Моцарт, който Х. Аберт публикува в капиталното си изследване, тези вариации са указани в тоналност ми мажор, а за последната вариация е спомената модулация в ре бемол мажор<sup>4</sup>. Във всички останали източници и изпълнения творбата е позната като вариации във Фа мажор. Моцарт разгръща темата в осем вариации, като това се среща и в други негови творби от ранния и зрелия му период (напр. Вариации в сол мажор К. 24 и Вариации в ла мажор К. 460). Според Бадура-Шкода Вариациите във Фа са поучителен пример за вариране на цялото встъпление и за „висше майсторство в техниката на съчиняване на встъпление”<sup>5</sup>. Характерен момент за възприемане на изложението на тематизма, служещ за Вариациите като встъпление е, че тониката на основната тоналност встъпва сравнително късно. Противоположният вариант са вариациите в първата част на Соната в ла мажор KV 331, при които темата започва веднага с тоническото тризвучие.

---

<sup>3</sup> Чичерин, Г., Моцарт, Ленинград, 1973, с.101

<sup>4</sup> Аберт, Х., Моцарт 2 II, с. 242, 267

<sup>5</sup> Бадура-Шкода, Ева и Пол., Интепретация Моцарта, Москва, 1970, с.243



Характерът на вариациите е грациозен и безизкусен. Цялостното им настроение е облъхнато от мъдра умереност, която, съчетана с използването на всички тънкости в нюансирането, придава хармоничната цялост на творбата. Изборът на темпо изхожда от самата пиеса, от звуково превъплъщение на неуловим с думи идеален образ. Чувството за ритъм, дълбоко свързано с емоционалната си природа, балансира върху малко на брой темпови изменения, при които отклоненията се „разтягат”, но остават свързани с невидими нишки с основно избраното първоначално движение. Пестеливостта на орнаментиката съхранява недокосната насладата от прозрачните и чисти линии.

**Larghetto und Allegro** са композирани между 1781 и 1783 година. Като повечето недовършени или с неизяснено авторство творби, е без номерацията в KV. Транскрипцията за две пиана е дело на немския музиколог и професор по камерна музика Франц Байер (1922), който дописва запазеното само като фрагмент Larghetto. Байер реконструира и ревизира много произведения на Моцарт, а чрез новото му издание на Реквиема KV 626, в тясно взаимодействие и почително отношение към традиционната версия на Франц Ксавер Зюсмайер (1766 - 1803), получава международно признание. На неговия прочит се спират светила от диригентския небосклон като Ленард Бърнстейн, Николаус Харнонкур и сър Невил Маринър.

## ПЕТА ГЛАВА

В петия концерт от художествено-творческата ми докторантура е застъпен жанрът на клавирната соната. Галерията от подбрани автори, творили във времеви диапазон от почти четири века и техните творби дават възможност за много исторически и интерпретационни съпоставки не само в конкретните изпълнявани творби и приемствеността, която ги обгръща, но и в житейските обстоятелства, спомогнали за изясняване на различните етапи в творчеството им.

**Бернардо Паскуини (1637 – 1710)** е италиански композитор, органист, клавесинист и педагог. Репутацията му, нареждаща го наравно с Джироламо Фрескобалди и Алесандро Скарлати, се дължи на клавесинното и органното му творчество (сонати, токати, паскалии, вариации, ричеркари и др.)

За разлика от много други барокови композитори, чиито творби са адаптирани към съвременното пиано и пълноценно се вливат в концертната практика, творчеството му остава затворено предимно в границите на изпълнението на клавесин и орган. Това дава основания, стъпили на базата на информираност и познание за бароковата стилистика, да се изгради правдива интерпретация в по-широки граници, без да е налице ориентиращият модел на вече „одобрена” сценична трактовка.

**Сонатата в ре минор** за два клавира е кратка тричастна творба (с времетраене по-малко от 5 минути), чиято съдържателна красота е обект на множество транскрипции. Среща се както за две чембали (харпсихорда), така и за две китари, за китара и орган или за две пиана. Различното ѝ транскрибиране е пример за това как принципът на basso continuo способства за развитие на инструменталната импровизация. Има няколко варианта на разчитане и записване на цифрования бас в зависимост от това на какви инструменти ще бъде изпълнена творбата. В резултат на това се получава усещането за различни творби върху обща хармонична основа. Композирана върху мажоро-минорната система, в нея са използвани хармоничните съотношения между Т и D (мажорна и минорна), на Т и S, както и страничната D към втора степен на основната тоналност. Това изцяло изчерпва хармоничната схема.

Липсата на украшения в предложения клавирен вариант дава възможността за избор дали да се предпочете „оголената” звучност, подчертаваща стремителността на движението или да се прибавят подходящи мелизми според нагласата на интерпретатора. Педализацията трябва да е пестелива - свойствено за бароковата музика при съвременния ѝ прочит, на самото време и при най-дългите тонове в частта (т.нар. ритмичен педал). Основният шрих е нон легато, като в своите граници той е изцяло зависим от избора на темпо. Абсолютното уеднаквяване на шриха и динамиката на двете партии е изпълнителски проблем, чието успешно решение би придало релефност и завършена художествена стойност на изпълнението.

Разгледани са конкретни изпълнителски проблеми, онагледени с нотни примери и формалната структура на частите и съотнасянето им към техническата проблематика.

### **Йохан Кристиан Бах (1735 – 1782)**

От четиримата сина на Йохан Себастиан Бах, посветили живота си на музиката, Й. Кр. Бах е най-малкият и с най-кратък житейски път. Не само големият музикален род, на който е продължител и величествената фигура на неговия баща, но и собствената му дарба предопределят съдбата на музиканта.

В следващите редове се правят паралели, даващи убедително доказателство колко много общо имат в изходната си позиция европейските композитори. Възпитаници на едни и същи учебни заведения и с общи за много от тях учители, активно комуникиращи по между си, те образуват сложна система от взаимни влияния и приемствени практики.

Трудно ще се намерят конкретни допирни точки между музиката на Й. Кр. Бах и Йохан Себастиан Бах. Синът става изразител на ново светоусещане, на т.нар. „галантен стил” и на преливането му в ранната класика. Й. Кр. Бах се появява в преходен момент, когато силно изразената мелодичност, балансирането по отношение на симетрията и отказът от прекалена

претрупаност на музикалната фактура се изявяват като антитеза на бароковата традиция в търсене на нова музикална стилистика и изразност.

Музикална пестеливост, изтънченост, поднесена с вкус, чистота и жизнерадостност, разкрита съдържано, но с постоянен тонус – това са едни от характеристиките на композиционния маниер на Й. Кр. Бах. Определенията съдържат в себе си граници, но съвкупността им ги излива сято в идиоми на изкуството, натоварвайки ги с духовното намерение да разкрият един прекрасен и възвишен свят.

### **Теодор Лак (1846 - 1921)**

Оскъдни са сведенията за живота на френския пианист и композитор. Знае се, че още 10-годишен изпълнява функциите на органист в родното си село Кампер, Франция. Завършва Парижката консерватория на 18 години и е назначен веднага за асистент по пиано в нея. Негови учители в Париж са Антоан Франсоа Мармонтел по пиано и Франсоа Базел по хармония. Любопитен факт от живота му е, че в конкуренция за овакантиено професорско място побеждава своя бивш учител, гениалния композитор и пианист Шарл Валентин Алкан.

Академичната кариера на Лак не претърпява развитие, но неговите композиции са съхранени до днес. В нотното приложение към труда си „Methode de piano” той публикува пиесата на Клод Дебюси „Малкото негърче”, което широко отваря вратите за популяризирането ѝ. Лак написва голямо количество салонни пиеси (валсове, мазурки, сонатини, етюди и др.). Етюдите му са обединени от надслов художествени, елегантни или бравурни. Те попадат в жанровата характеристика на салонната музика, белязана с голям разцвет през втората половина на XIX век.

Афинитетът на Т. Лак към салонния тип на композиране не е случаен. Тук той вижда възможността да изрази творческата си индивидуалност, без да навлиза в териториите на музикалните титани и да бъде подлаган на сравнение с тях. Самият факт, че 95 години след смъртта му неговата музиката се преоткрива, е достатъчно красноречив за нейните качества.

### **Йохан Непомук Хумел (1778 – 1837)**

Роден в Братислава и определян като словашки, австро-унгарски и немски пианист и композитор, приживе Хумел се радва на завидна слава и почит. Неговата виртуозност и импровизаторска мощ го издигат до пиедестала на единствен конкурент по пианистичното майсторство на Лудвиг ван Бетовен. Подробно се разглеждат приносите на Хумел и мястото му в европейската музикална култура.

Хумел живее в епоха на драматични исторически събития. Произтичащите от тях промени в европейската култура (а и не само), в частност преходът от класика към романтизъм, са белязани от сонм от велики фигури в изкуството, начертали нови траектории. Те създават предпоставките

за максимална художествена интензивност, чрез която духът, тласкайки човешката цивилизация напред, създава едни от най-ценните си творения.

Озаглавената като Соната или дивертименто за четири ръце оп. 51 в ми бемол мажор творба на Хумел е единствена за ансамбъл от такъв вид в обширното му творчество. Подказвайки чрез титула насоката и духа на музикалното ѝ съдържание, във формата ѝ Хумел се придържа към яснота и тематична логика.

На мястото на сонатното алегро, характерно за зрялата класика на неговите съвременници Хайдн, Моцарт и Бетовен, с които той е в тесни взаимоотношения, Хумел поставя “Marcia” (Марш) в темпо *Allegro maestoso*. *Maestoso*-то (тържествено, величествено) ясно определя характера на частта, а титулът *Marcia* – темповите граници. Между отделните тематични мотиви Хумел използва остър динамичен контраст. Двете партии са в диалог, като във втората тема променят местата си, а при повторението на тематичния мотив в едната партия другата ѝ отговаря по начин, различен от първото си провеждане. В първия дял на частта Хумел използва три маршообразни теми и една завършваща лирична. В средния дял той използва две нови теми от по два такта, като ги повтаря още веднъж с малки разлики. След кратък преход следва реприза, при която първата тема е проведена стретно, а останалите са в първоначалния си вид. Тази фрагментарност дава интересна жарнова оцветеност на частта и я индивидуализира като композиционно решение в границите на сонатния жанр. Изостреният щрих, строгата метричност, обгърнатите с достатъчно въздух музикални елементи, идващо от стриктното съблюдаване на паузите и тоновете трайности в техния изразителен смисъл, са простите и лесно проследими критерии за въздействащо и професионално изпълнение. Интересно композиционно решение е използването на преход – модуляция (13 такта) между първата и втората част и повторението на същия похват (в рамките на 4 такта) между втората и третата част.

Втората част, написана в размер 6/8, не е обособена като лирически център в сонатата и има по-скоро интермедиен характер. Наглед семплото изложение на частта дава възможност да се пресъздаде в много фина пулсация танцуващия ѝ аспект, свързан с размера 6/8. Авторовото *sostenuto* в десетия такт на частта изисква съответно темброво оцветяване, което да даде различна перспектива на пестеливия нотен текст по посока на вътрешното преживяване.

Третата част е *Rondo con brio*, което по обем надхвърля два пъти първите две части взети заедно. Виртуозният заряд на Рондото, контрастът между редуващите се каскади от триоли и пунктираният ритъм, мощните градации, подсилени с ярки сфорцати, настойчивите повтарящи се акорди, от които моторността на движението се изтръгва с нов устрем, са техническите средства, които насищат бляскавия му характер. В тази част темповият предел зависи от възможностите на изпълнителя, като разбирането за това минава през критериите за звукова честота, артикулационна яснота и култура на звука.

**Игнац Брюл (1846 – 1907)** е пианист, композитор и музикален педагог, роден в Моравия, която по онова време е част от Австро-Унгарската империя. Проследена е концертната му дейност на изтъкнат виртуоз и благоприятната среда, в която се развива таланта му. Особено значение се отдава на близкия му творчески контакт с Й. Брамс. В краткия преглед на творчеството му са открити най-значимите му постижения.

Музиката на Брюл е определяна от критиката като консервативна, доколкото е вместила в духа на стилистиката на Менделсон и Шуман. Но тази твърде обобщена с шаблона на квалификацията характеристика не изчерпва въздействието, което оказват върху слушателя мелодичното богатство и многоплановият емоционален заряд на личностно неприкосновената романтична съзидателност на композитора.

**Соната оп. 21** в ре минор включва Алетро, Скерцо, Анданте и Финал. В първата част страстта владее както тайнственото начало, така и изпълненото със сърдечност и игрива разказвателност продължение. Епизодите със съпровод от триоли имат изразна функция, те са светлосенките на романтичен фон. Акордовите последования са сравнително меки, възторжеността им е пастелно оцветена. Мажорният в едноименната тоналност дял е развит мелодически, с широк обхват на фразата и безакцентно легато. Достигнатият в низходяща посока сол минор рязко променя тембъра си – кратка „говореща фраза”, ключът към която е избягването на акцент на силно време и потъването на динамиката в паяжина от нежност. Частта завършва с реминисценция в *sempre piano* на главната тема. Завършващите в основната тоналност арпежи са приглушени, със сянка на болезненост.

Скерцото е наситено с битова танцувалност – стихийна и покоряваща. Звукът е плътен, игрив, а стакатираните осмини са подобни на пицикати. Те успокояват и обгръщат с топлота останалите гласове.

Средният дял в *Roco meno mosso* е на базата на разработката на секундови, в пунктиран ритъм мотиви. Те накъсват тъканта, подготвят с призивния си характер нова, мажорна тема върху остинатна, състояща се от дълги нотни стойности основа. Запазването на равномерен, безударен звук дава ефекта на глас, изпълнен на един лък от струнен инструмент. Скерцозността и тематичната игра, изискваща бързи смени на настроенята, съпроводени от леки темпови отклонения, създават завладяващата калейдоскопичност на наситено с живот народно веселие.

Третата част е напевна, с изразителна пълнозвучно лееща се мелодия. Строгата метричност в тривременния размер може да доведе до скованост. Брюл е предусетил този риск и е наситил частта с подробни указания за характера и теповите отклонения в изпълнението. Удачен вариант за работа над фразировката в тази част е предложението на Шнабел да си представим, че определени епизоди са в различен от написания размер. Смяната на фактурните решения в акомпаниращите на мелодията гласове създава

предпоставки за нов интонационен релеф на темата. В цялата част се усеща непринуденост и естествена лекота. Изисква се внимание по отношение на това мелодическите тонове в края на фразите да не се съкращават.

Във Финала темата е пестеливо изразена чрез три повтарящи се тона в началото и в края си, свързани помежду си от движение в секунди. В частта е използвана многократно активната ритмична формула на осмина и две шестнадесетини. Осминовите триоли в разложени октави са с лека атака към всяка втора група, като се иска повишено внимание за това да не се смачкат самите фигури. Ритмичните групи от осмина с две шестнадесетини са обединени във варианта две шестнадесетина към следващата осмина, отколкото в разграничаването си по начина, по който са написани. Така ще се избегне насичането на отделните групи и ще се породи специфично усещане за „люлеене“ на звука. В кодата размерът се сменя от 2/4 на 6/8 и тоналността става ре мажор. Авторът не е обозначил ново темпо, но на два пъти е указал росо *accelerando* и *stringendo* росо а росо. Пълният ефект от развитието на тези указания и деспотичното притегляне към максимално бляскав финал предпоставят много бавно и тихо начало на кодата с последващ лавинно подобен ефект на ускоряване на темпото и екстатично достигнат последен акорд.

## ШЕСТА ГЛАВА

В шестия и последен концерт от художествено-творческата ми докторантура се получи интересна и неочаквано добра комбинация. От една страна - 10-те виенски валса от Роберт Фукс, Менует и Гавот от Камий Сен-Санс и Фантазия върху теми от Йохан Щраус от Александър Тансман, подчинени на диктата на тривременния размер и богато нюансираната романтична образност, наложена върху безупречно усвоената танцувална завършеност на валса, менуета и гавота. От друга - острото съвременно звучене, усложнена хроматичност и ясно разпознаваема интонационно звучност в Сонатината от Александър Текелиев, Носталгичната фантазия върху теми от Бетовен на Виктор Чучков и Новелета и Танц от Красимир Тасков.

**Роберт Фукс (1847 - 1927)** е австрийски композитор и музикален педагог. Роден е в малкото градче Фраентал в областта Щирия. Важна роля в живота му изиграва неговият учител по композиция във Виенската консерватория Феликс Ото Десоф (близък приятел с Йоханес Брамс), допринесъл в качеството си на диригент за набиращата все по-голяма слава Виенска филхармония.

Р. Фукс оставя ярка следа в преподавателската си дейност. Сред неговите ученици са такива светила на музикалния небосклон като Густав Малер, Ян Сибелиус, Джордже Енеску, Хуго Волф, Ерих Корнголд и други.

Творби на Фукс са включвали в репертоара си големите диригенти Артур Никиш, Феликс Вайнгартнер и Ханс Рихтер.

**Десетте виенски валса оп. 42** за 4 ръце от Р. Фукс са включени в първата тетрадка от цикъл от двадесет пиеси. Те са разпространени от издателя на Брамс Симрок и изразяват в стилизиран вид психологическото измерение, което танцово-битовата музика (в частност валса) е придобила в съзнанието на композитора. Фукс използва брилянтно възможностите на простата двуделна и триделна форма, за да разкрие многообразието, заложено в цикъла, майсторски редувайки по-семпли с по-сложни образи. Направените анализи на десетте валса включват конкретни наблюдения върху формата, хармонията, изпълнителската проблематика и характера на пиесите. Пример за подхода ми към анализите ще онагледя със следната илюстрация:

**Деветият валс** е в тоналност ре мажор и указан като *Piu tranquillo*. В тази красива миниатюра се редуват няколко различни състояния, плавно преливащи едно в друго. Нежното, приглушено начало на темата преминава в мажорната субдоминантова тоналност, приемайки по-настойчив характер и светли, химново-възвишени интонации, след което плавно и успокоено се „прибира” към началото. Водещите тематични мотиви са в точкуван ритъм (в съотношение кратка - дълга нотни трайности), като при настойчивото им повторение в лявата ръка е подходяща лека, ласкава шестнадесетина, а в дясната – при низходящото секвенционно движение – по-остра, с порив към по-дългата трайност. След мелодичния връх в единадесетия такт, чието достигане с известно усилие е агогически препоръчително, темпото следва отново да „потече”. Остава отворена възможността за ритенуто при последното явяване на този тематичен завършек в репризата. Усещането за силно време в първия дял на валса е променливо предвид ауфтактовия характер на отделните мотиви и не е желателно капризната метрична пулсация изкуствено да се приравнява към силното време на такта. Дългите, съединени чрез лигатури тонове в сопрана, носят линейно напрежение, което изисква максималното им издържане на границата на възможното. Така се запазва ефектът на приглушена в изказа си, но много силна емоция.

Вторият дял на пиесата е експресивен, с подсилена от унисона в двете ръце на главната партия декламационност. По скалата на Исай Браудо тук приляга най-голямата степен на свързаност – акустично легато, *legatissimo*. В стремежа към оптимална спяност на този епизод пръстите и педалът работят в пълен синхрон. Обособеността на следващата динамична кулминация спрямо общия характер на частта подчертава рязката ѝ граница с меланхоничния характер на финала. Присъствието на осемтактова „Щраусова” реминисценция задълбочава финеса и „виенския” ракурс във валса. Появата ѝ е без динамични отсенки, трепетна и с вибриращ звук. Последните четири такта дублират тези от първия дял, но на терца по-високо. При изпълнението им при първа волта темпото им не се променя. Това разрешава ритенутото в последното явяване на този лирически кулминационен за пиесата момент да им придаде максимална изразителност.

**Камий Сен-Санс (1835 - 1921)** е виден френски композитор, органист, педагог и диригент. На 13 години Сен-Санс е приет в Парижката консерватория. Независимо от изключителните си качества на пианист, там Сен-Санс продължава с усилените занимания на орган, тъй като кариерата на органист е била по-перспективна. След спечелването на голямата награда на Консерваторията за органисти, той продължава активните си занимания по композиция при известния педагог Фроментал Халеви, учител на много известни композитори, измежду които и Шарл Гуно и Жорж Бизе. Независимо от големия талант на Сен-Санс, и двете му участия в надпреварата за Римската стипендия за студенти, занимаващи се с изкуство, са неуспешни, като за втория случай Хектор Берлиоз дава твърде мъгляви обяснения като член на журито. Според тези обяснения е било трудно да се гласува против човек като Сен-Санс, който е наистина велик артист и вече знаменитост. Но, гласувайки по съвест за другия кандидат, Берлиоз е имал предвид вътрешния му огън и вдъхновението да направи неща, които не се учат. Както показва историята това не се случва.

Като продължител на класическата традиция Сен-Санс не може да приеме отхвърлянето на всички правила и бързото нахлуване на нови и крайни музикални течения. Така, изпреварвайки го, времето поставя мощния му талант в непреодолим конфликт с Клод Дебюси, Арнолд Шонберг, Игор Стравински (Сен-Санс изразява твърдото си мнение, че Стравински е луд) и членовете на групата от шест композитори, работили в Монпарнас, известна като Шесторката. Интересно е да се отбележи сътрудничеството между Сен-Санс и Пол Дюка, завършили операта „Fredegonde” на починалия без време Ернест Жиро. Жиро е един от съоснователите на Националното музикално общество, спечелил Римската премия, довършил „Хофманови разкази” на Жак Офенбах, попълнил оркестрацията на операта „Kassya” на Лео Делиб и подредил произведенията на Жорж Бизе.

**Двете пиеси за две пиана „Менует и Гавот”** са авторска транскрипция на две части от гениалния му септет в ми бемол мажор оп. 65 за пиано, тромпет и струнни инструменти. В удивителния запис от 10.03.2011 г. на този септет в изпълнение на световноизвестните музиканти Юри Башмет (виола), Миша Майски (виолончело), Александрос Капелис (пиано), Такис Капоянис (контрабас), Сергей Накаряков (тромпет) и Рено Каписон (цигулка) участва и българската цигуларка Лия Петрова.

От общо петте части на Септета оп. 65, Сен-Санс избира и свързва в транскрипцията си за две пиана само две – Менует и Гавот. Те са с достъпно изложение от останалите части, най-характеристични като жанрова изява и са мелодичното ядро на септета. Независимо от ясното си изложение и несложна на пръв поглед фактура, пиесите поставят различни и то сериозни препятствия пред изпълнителя. На първо място свеждането им до клавирият звук може да изсуши творбата спрямо първоначалния ѝ замисъл. Тук в помощ на пианиста е богатият арсенал от агогически възможности, които трябва да



се използват смело. По-ярки акценти на синкопираните тонове, по-раздвижено спрямо стандартното за менуета темпо и по-развълнуваната музикална повърхност, при което мотивното деление да се съпровожда от сменящи се оттенъци, ще обогатят изпълнението. В тихата динамика е удачно да се съчетаят динамичния и тембровия контраст.

Средният дял в *dolce assai* е изграден върху силно въздействаща мелодия с химнов оттенък от типа на протестантския хорал. Поднесена е едногласно, а ефирните арпежи на съпровождащата партия ѝ придават нематериален, мистичен израз.

Формата на Гавота е интересно решена. Съставена е от три дяла, всеки от които е с репризна структура. Главната му тема има силно интонационно сходство и сякаш е извлечена от хоралната тема на менуета. Основната роля в пиесата е отредена на първото пиано, при което три пъти се разгръщат виртуозни пианистични фигурации. На втората партия е поверен деликатен акордов съпровод, обикновено на слабо време, с малки изключения в средния дял, където има няколко фанфарни „отсвира“ и секвенционно хармонично движение, създаващо ефекта „импасто“<sup>6</sup> от живописиста.

**Александър Тансман (1897 - 1986)** е роден в град Лодз, Полша (по онова време част от царска Русия, родно място и на легендарния пианист Артур Рубинщайн) във френскоговорящо еврейско семейство.

Поради еврейския си произход в годините на Втората световна война композиторият е принуден да емигрира заедно със семейството си в САЩ. Това се случва благодарение на подкрепата, оказана му от Чарли Чаплин, Артуро Тосканини, Сергей Кусевицки, Юджин Орманди и Яша Хайфец. Сам по себе си този факт говори недвусмислено за професионалния и личностен авторитет на музиканта.

Ал. Тансман е представител на неокласицизма в музиката. Той излиза извън границата на конвенционалната тоналност, но не следва най-новите авангардни течения в музиката. При пребиваването си в САЩ попада под влиянието на джаза, впечатлен от майсторството на Арт Тейтъм, Дюк Елингтън и Луис Армстронг. Независимо от огромната роля, която френската култура оказва върху цялостното му изграждане на творец, до края на живота си Тансман остава здраво свързан с полските си корени, култура, ритми. Сложното преплитане на тези силни влияния и трансформацията им в съзнанието на композитора са причината Тансман да бъде определян с двойственото, но коректно определение полско-френски композитор. Негови произведения са изпълнявани от музиканти от ранга на Валтер Гизекинг, Йозеф Сигети, Пабло Казалс, Грегор Пятигорски, Андре Сеговия и Артуро Тосканини.

---

<sup>6</sup> ит. *impasto* (тесто, гъста маса, смесица) – техника в изобразителното изкуство, изразяваща се в гъсто нанасяне на боите

Ал. Тансман е написал **Фантазията върху валсове от Йохан Щраус-син**, използвайки теми от „На хубавия син Дунав”, „Животът на артиста”, „Кайзер - валс” и увертюрата към оперетата „Прилепът”. Въведението – *Andante sostenuto*, е психологическият момент с решаващо значение за това каква насока ще поеме по-нататък интерпретацията на творбата. Изразните средства, които Тансман използва – цветиста хроматичност, много плътната на места акордова фактура, съчетана с пределен звуков лаконизъм и прозрачност на други, както и виртуозният финал, предполагат голяма динамична амплитуда и много разнообразна в степенуването си. Встъпването върху пълнокръвната, бликаща мелодичност на Щраусовите теми, тяхното очарование, елегантност и силното въздействие на танцово-битовата интонационна образност, са отправна точка за интерпретатора. Едно добро познание на стилистиката на виенския валс ще избегне „сляпа”, неудохотворена и чисто външна трактовка. Твърдо установените жалони на маниера на изпълнение на виенските валсове и стереотипите в добрия смисъл на думата при тяхната употребимост на зрели образци им придават в обединяващия комплекс на средствата, с които е създадена творбата водещо значение.

Ще се спра на няколко характерни момента, засягащи изпълнението.

- На първо място да се съхрани специфичния маниер на изпълнение на виенския валс, при който незабележимо се съкращава първото време за сметка на удължаване и подчертаване на второто.
- При цифра 3 е дадена по-силна динамика в плътните акорди на съпровода, а известната тема от „Прилепът” е в динамика пиано. Трудно може да се оправдае това съотношение, ако искаме да съхраним цялата прелест на *leggero*-то в главната тема.
- При цифра 5 тежките, хиперболизирано подчертани тенути в третия такт на второто пиано са един от характерните моменти, установени в изпълнението на валса „На хубавия син Дунав”. Подобни места се срещат често във валсовете на Щраус. Те се изпълняват маниерно, декламационно, с много въздух между повтарящите се три тона.
- В непосредствено следващия дял, при контрапунктичната игра на двете Щраусови теми да се даде предимство на темата с по-големи нотни стойности (във второто пиано), тъй като носи по-сгъстен интонационен заряд.
- При *con anima*, чрез плътните акордови съчетания в двете партии да се изрази указаното *appassionato* с темпова и ритмична премереност, а следващото буквално повторение на този абзац – свободно, без задръжки, с устрем. Така и следващата в *subito pianissimo* част ще прозвучи по-контрастно.
- Тактът с трите разделени с ' четвъртини се изпълнява с леко забавяне и големи цезури, почти равни на стойността им.

**Александър Текелиев (1942 г.)** е български композитор и педагог. Роден е в Свиленград в семейство, отнасящо се с особена почит към музиката. Завършва Българската държавна консерватория (днес НМА „Проф. Панчо Владигеров“) в класа по композиция на проф. Веселин Стоянов. През 1980 г. специализира оркестрация и композиция при Атила Бозаи в Будапеща (Унгария), а през 1982 г. - при Мишел Филипо в Париж (Франция). Дълги години е професор по композиция и симфонична оркестрация в НМА „Проф. Панчо Владигеров“ – София.

**Виктор Чучков (1946 г.)** е български композитор и пианист с международна известност. Роден е в Горна Оряховица в семейство, ценящо музикалното изкуство и подкрепящо ранното развитие на музикалната му дарба. Първата си композиция написва на 7-годишна възраст, а на 10 изнася първия си самостоятелен концерт. В. Чучков завършва НМА „Проф. Панчо Владигеров“ със специалностите пиано при проф. Лили Атанасова и композиция при проф. Веселин Стоянов. През 1966 г. спечелва стипендия и постъпва в Римската консерватория „Санта Чечилия“. Там изучава композиция при Вирджилия Мортари, пиано при Винченцо Витале и камерна музика при Гуидо Агости. В Рим специализира пиано и при световноизвестния пианист, диригент и педагог Карло Цеки. В. Чучков е професор по камерна музика в НМА „Проф. Панчо Владигеров“.

**Красимир Тасков (1955 г.)** е известен български пианист, композитор и педагог, активен пропагандатор на българската клавирна музика. Завършва НМА „Проф. Панчо Владигеров“ в класа по пиано на проф. Джулия Ганева и проф. Константин Ганев и композиция при проф. Пенчо Стоянов. Специализира композиция при проф. Тон де Леув и проф. Тео Ловенди в Холандия и при проф. Анатол Виеру в Румъния. Блестящ пианист, Кр. Тасков концертира активно като солов и камерен изпълнител у нас и в чужбина. Носител е на множество национални и международни награди. Има многобройни студийни и CD-записи, а негови творби са изпълнявани и награждавани на престижни световни форуми и фестивали в Русия, Япония, Словения, Италия, Франция, Холандия, САЩ и в други страни. Професор е по пиано и композиция в НМА „Проф. Панчо Владигеров“.

### **Обяснителни бележки и обща характеристика на творбите от Ал. Текелиев, В. Чучков и Кр. Тасков**

На пръв поглед присъствието на българските композитори изглежда встрани от темата на докторантурата ми, тъй като те са добре познати на публиката, а и подбраните творби се свирят, записани са и имат трайно присъствие в камерната практика на студентите от НМА „Проф. Панчо Владигеров“. Аз се поддах на спонтанно възникнала идея, на желанието за нещо коренно различно от изсвиреното до момента, а също така и

закономерно. Усилията, положени за добрата организация на концертите, създадоха благоприятна среда и необходимия комфорт за изпълнение на тези прекрасни творби.

### ***Александър Текелиев – Сонатина***

Сонатината за две пиана от Ал. Текелиев е кратка (около 2 мин. и 30 сек.), талантливо написана творба, авторова версия на създадената през 1982 година Сонатина за пиано. Характерът на изпълнение е ясно указан от автора – *Calmato* (спокойно), а метрономното значение е  $\text{♩} = 63$ . Извън това още в първия такт е записано и *sostenuto* (сдържано), което предполага допълнително внимание в първоначалното изложение на темата. Лекото, безметежно звучене на първия мотив от темата се следва от хроматично импресионистично-приглушено движение във втория. Следва кратък преход, ярко противопоставен динамично на темата, с резки сфорцати и мълниеносно проблясващи шейсетичетвъртини.

Втората тема встъпва в по-бързо движение, указано от автора, с  $\text{♩} = 72$ . Безгрижна и витална, темата е прекъсната от внезапна динамична промяна, съпроводена с крайно изострен щрих и сфорцати. Дялът се повтаря, като при контрастната смяна много умело чрез намаляване на нотните трайности при хроматичното секундово движение се стига до „изливане” в четири такта на събралото се напрежение. Асиметрично поставените акценти и стакатисимото в щриха засилват това внушение. Нова, лирично оцветена тема, издържано в тр възстановява баланса между различните състояния за кратко, до момента, когато отново потокът от стакатирани шестнадесетини се излива още мощно, с пределно за сонатината динамизиране.

Третата тема се появява още веднъж, ликуваща и светла, с синкопиран във второто пиано съпровод. Във финала са използвани интонационни модели от различните теми и преходи, преплитат се и се заиграват помежду си, прекъснати неочаквано от три двойки тридесетвторини в *Deciso* (решително) и прошумоляло кратко глисандо в края.

### ***Виктор Чучков – Носталгична фантазия върху теми от Бетовен***

Пиесата за четири ръце „Копнеж по Бетовен” с подзаглавие „Носталгична фантазия върху теми от Бетовен” е написана през 2007 година. Върху основата на колажна техника и неокласична звучност композиторът създава сугестивна и динамична интроспекция върху теми от Соната № 27, оп. 90 в ми минор, Соната № 14, оп. 27 № 2 в до диез минор („Лунна”), Адажио кантабиле от Соната № 8, оп. 13 в до минор („Патетична”) и Симфония № 5, оп. 67 в до минор на Л. Ван Бетовен. Виктор Чучков майсторски използва разнообразни фактурни прийоми и различни размери, за да постигне в най-адекватна степен състоянията, които иска да изрази. Монолитното изкуство на виенския класик с цялата си строгост слага психологическа бариера пред изпълнителя и го придърпва чрез закодираното в използваните теми към строгите класически постулати. Авторът е избегнал

този капан, давайки много подробни напътствия за изпълнителя по посока на свободно, изпълнено с фантазия, музициране. Заложените в заглавието и подзаглавието на пиесата внушения обхващат много състояния, ирационални в същността на своето обобщение. Почеркът на Чучков е много елегантен, пианистичен и изчистен. Постепенно разрастващата се в пиесата еуфоричност се разгръща в максимална степен във финала ѝ. Сблъсъкът на размерите 6/8 и 3/16, макар двете партии да са написани в размер 6/8, е постигнат чрез акценти, а синхронизирането на метричната пулсация предхожда грандиозния и виртуозен финален апотеоз.

### ***Красимир Тасков – Новелета и Танц***

Музиката на Кр. Тасков мотивира и вдъхновява. Тя кодифицира висока професионална нормативност по отношение на използвания музикален език и изразност. По мое мнение рутинната обективност по отношение на творчеството му ще се плъзне само по повърхността на най-същественото от внушенията заложен в него, а те са свързани с желязната целеустременост на художествения интелект към експресивен прочит на съвремението ни в условията на принадлежност към българската музикална национална школа.

**Новелета и Танц** са диптих в класически контраст между бавна и бърза пиеса, динамизиран от съпоставката на равноделни с неравноделни размери. Конструктивната строгост при организацията на изразните средства не стеснява въображението, но го придържа към породилата звуковата реализация идея. В известна степен възможностите за твърде субективен прочит са асимилирани от силно психологическо притегляне към начина, по който композитора е обобщил идеите си.

В изпълнителски план **Новелетата** може да бъде разделена на три части и кода. В първата част се излага основния тематичен материал, втората внася темпов, метроритмичен и интонационен контраст, третата се явява като разширена реприза на първата, а кодата загатва и обединява в себе си моменти от предходно развитие. Главната тема на пиесата се явява с част от най-характерните си интонации, разпределя се между двете партии, накъсва се, обезсилва се и изчезва. Мотивната разработка на Новелета е интензивна, хроматиката е усложнена и се разполага в голямо звуково пространство. Музикалната мисъл е изложена ясно, определено и е вместена в строга, но „дишаща“ конструкция. Тя израства и се свива акустически в компактна, уравновесена при протичането си звукова маса. Наситените с ярки съзвучия акордови комплекси определят границите на тематичните изменения.

**Танцът** е ефектна пиеса, съдържаща три неравноделни и три равноделни размера, задълбочени характеристично с богата палитра от акцентната скала. Стихията му е предадена с яркия привкус и очарованието на родния фолклор. Единственият момент на покой са осемте такта преди репризата, отбелязани с цезура преди началото си и завършващи с генерална пауза в края си.

Указани от автора в *sostenuto*, те могат да бъдат изразени с приглушена експресия - безплътното видение, отнесло несподеляната си тайна в света на

архангелската чистота. Само безкрайните усилия на интерпретатора, облекчат върху изцяло изяснен анализ на музикалната форма и осмислящ така труднодостъпната за думите образна същност на музикалните произведения, ще се докоснат до истински завладяващата страна на тоновото изкуство, към която принадлежат и разгледаните в по-горните редове творби.

### **Кратък коментар за възможността да се изпълнят произведения за четири ръце на два инструмента и върху провеждането на практически експеримент за джазова импровизация в пиесите с жанрова насоченост**

Желанието ми да се съхрани идейната цялост на дисертационната тема, засягаща произведения за клавирно дуо и същевременно да се изсвирят няколко пиеси за четири ръце, към които имам лично предпочитание, доведе до творческия експеримент, при който се потърси възможност за ново измерение при представянето им.

Самата принадлежност на концертите като неразделна част от цялостното изследване даде възможност за едно по-различно от обичайното сценично „себепродвижване”, активизира полето на скритите импулси и дескриптивната (описателна) асоциативност и ги постави под наблюдение в творческата лаборатория на съдържаща своите изключения нормативност.

С промяната на мащаба на един вече създаден концертен израз на синтез на звукоформулите, произведенията се осмислиха чрез една непредубедена от предишни изпълнения нагласа. Мога да кажа, че психологичното състояние, предизвикано от своеобразното отразяване на творбите, беше “tabula rasa”, с освободен достъп към тях като към съвсем нови произведения.

Експериментът, включващ възможностите за джазова импровизация в пиесите с жанрова насоченост беше свързан с „Дивертименто за две пиана” от Р. Р. Бенет и с четирите танга от А. Пиацола. В първа глава на изследването дадох конкретни примери за това в “Country blues”. Тук е мястото да отбележа включването на контрабас и перкусии при изпълнението на сюитата. На местата с тяхно участие контрабасът следваше пунктуално написаната от композитора басова линия, а перкусиите внесоха много динамика и емоция в общото впечатление от звуковата реализация.

При тангата от Пиацола, въз основа на множество прослушани записи и собствения ми опит, потърсих динамизиране на ритъма при второто пиано и дискретни „мелодични обаждания”, които естествено да се вписват в общото звучене. Всичко това беше изцяло съобразено с хармоничната, мелодична и метроритмична концепция на автора. Пиацола е фиксира импровизаторското си изкуство в главната партия в абсолютно ясен и завършен вид и единствената професионално оправдана възможност за дискретна намеса видях в акомпанимента.

## Критерии при избора на програма

Изборът на репертоар за концертна програма и нейното подреждане е важно условие за стилния ѝ вид, за идейно-художествения ѝ тонус и за градацията, необходима за поддържане на слушателския интерес – важни условия за пълноценния контакт между участниците в едно творческо събитие.

Първа се избистри идеята да се съставят програми с акцент върху жанров признак – сонати, фантазии, аржентинска музика или от друго естество.

След това взех предвид препоръките, които известният френски диригент Шарл Мюнш (1891-1968) така добре е описал в книгата си „Аз съм диригент“:

- лични предпочитания към музиката, която изпълняваме;
- до известна степен да се вземат предвид вкуса и желанията на публиката;
- да не се правят прекалено дълги програми, защото биха уморили публиката;
- програмата да се състави така, че да задържа непрекъснато вниманието на слушателите си.

Най-накрая избрах творбите от български автори като закономерен и силен финал на последния концерт от художествено-творческата ми докторантура.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Заниманията с изцяло нови творби, големият им брой и коренно различна стилистика бе голямо предизвикателство за мен, което изиска целия ми творчески ресурс по отношение на пианистичната и аналитична работа. Идеята, която следвах, беше тясно обвързана с реалния сценичен отзвук, с особеностите на начина, по който ще преминат концертите, с реакцията на публиката. Конкретната цел на шестте концерта да отговарят на формалните изисквания на художествено-творческата докторантура постепенно остана на заден план. До известна степен естеството на контакт с непозната музика ми даде импулс и прекрасна възможност за това. Така самата тема разшири предмета си до очертаните от творческото напрежение граници.

За да получи една творба пълноценен концертен живот, е необходима съвкупност от тясно обвързани едно с друго условия. Най-важното от тях е художествената стойност на произведението, чрез която, независимо от всякакви неблагоприятни събития и перипетии, свързани с неразбиране, злонамереност или историческо несъвпадение (произведението е изпреварило времето си или е изостанало от него), то винаги „изплува“ на повърхността и намира своето място в общественото съзнание. Честността на автора по отношение на един висок идеал без оглед на евентуалните последици -

заплитането във финансови интереси или в каквито и да било други, избягва негативната атрибуция, внасяща етично несъзвучие с духовната природа на изкуството и времевият континуитет на тези творби не се изчерпва. Неустойчивият характер на художествената преценка е постоянен спрямо произведенията на изкуството, но само временен по отношение на една конкретна творба. Възможностите за разпространение на творчество в миналото са твърде ограничени, а днес информационното пресищане удавя възможността за естествено следващ съпоставките подбор. Натрапените вследствие на установена вече популярност стереотипи са изключително трудни за преодоляване.

След концертите ми с малко познати за аудиторията творби моята увереност, че сериозното отношение и високите артистични цели, задължително подкрепяни от добро менажиране, винаги ще намерят отзвук и ще допълнят с положителна слушателска реакция творческия акт. На фона на историческата еволюция на музикалния език публиката вече не може да бъде шокирана, но с това, което още не познава, трябва да бъде развълнувана. Бих искал да завърша този абзац с един цитат от Б. Асафиев и с една констатация.

- „Музиката е достойно за съжаление изкуство: нарисуваната картина може да живее в музея или каквото и да е помещение, стиховете, ако са издадени, вече живеят; издаденото произведение – нотите – още не са музика: то трябва да се възпроизвежда – да се интонира, необходими са инструменти, необходими са изпълнители”.<sup>7</sup>
- Драмата на музиканта е в това, че изпълнителят винаги е оценяван със свръхкритерии, винаги е съпоставян с най-големите, а трудът му се измерва с безапелационни преценки. Той може много лесно да бъде пренебрегнат. Да се самосъхрани в първичното си единство с достойната кауза на великите си предци, останали непреклонни в любовта си към изкуството и в най-суровите житейски бури е част от неговата мисия.

В изпълнителската и теоретичната част на докторантурата си се опитвах да изпълня с максимална отговорност предварително начертания творчески план и с ясното съзнание за сложния и рисков лабиринт на проблематиката да го интерпретирам добросъвестно.

Чрез сумарния резултат от дейността си бих искал:

- да провокирам любопитството в по-младите изпълнители към особеностите на творческия контакт с непознати за тях автори и малко известни творби;
- да потърсят и развият по собствен начин и без страх недостатъчно изследваните територии в изпълнителската теория и практика;

---

<sup>7</sup> Асафьев, Б. В., Музикалната форма като процес., с. 271



- да поощря желанието им да заинтригуват слушателите си с нещо ново за тях, но пълно с живот;
- да подсказва, че музикалните произведения живеят чрез изпълнителя и той живее чрез тях и популяризирането им изисква повече от еднократно представяне на сцена – то е мисия;
- да напомня, че когато личният избор е строго подчинен на пречистени от себично себеизтъкване подбуди, той посочва и встъпва на верния път, откривайки нови възможности за най-дълбоко въздействие върху човешката душевност;
- да оповестяват мислите си без клишета, без станалата вече излишна „традиционна” предпазливост – творчески, вдъхновено и с посвещение към високите цели и отговорности на музикалния изпълнител.

## **ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

Непознати и рядко изпълнявани  
творби за клавирно дуо от периода XVIII - XX век  
Исторически и изпълнителски ракурси

1. Обогаляване на концертния афиш в България чрез откриване, изследване и представяне за първи път пред публика на непознати или рядко изпълнявани творби за клавирно дуо от значими за времето си композитори, актуализирайки духовните им послания.
2. Създаване на обективна фактологична база за продължение и изследване в перспектива на теоретичната, естетическата и изпълнителската проблематика на голям по обем и разнообразен по характер репертоар за клавирно дуо.
3. Осъществяване на експеримент за джазова импровизация в концертни условия на пиеси с жанрова насоченост и възможността да се изпълнят на два рояла произведения, написани за четири ръце.

### Статии във връзка с дисертационния труд

1. Непознати и рядко изпълнявани творби за клавирно дуо от периода XVIII - XX век. Исторически и изпълнителски ракурси. „Музикални хоризонти”, бр. 6/2013г. (Ги Ропартц и Игнац Мошелес)
2. Непознати и рядко изпълнявани творби за клавирно дуо от периода XVIII - XX век. Исторически и изпълнителски ракурси. „Музикални хоризонти”, бр. 2/2016г. (Десет виенски валса от Роберт Фукс)
3. Непознати и рядко изпълнявани творби за клавирно дуо от периода XVIII - XX век. Исторически и изпълнителски ракурси. Годишник, АМТИИ, 2015г. (Бернардо Паскуини, Й. Кр. Бах, Й. Н. Хумел и И. Брюл)

### Списък на първите изпълнения, осъществени в България и в Пловдив

#### Първи изпълнения в България:

#### 1. **Ричард Родни Бенет (1936)**

Дивертименто за две пиана

*Samba triste*

*Country blues*

*Ragtime waltz*

*Finale*

#### 2. **Карлос Гуаставино (1912-2000)**

Три аржентински романса

*Момичето от Санта Фе*

*Момичето от Сан Салвадор*

*Танц от Куйо*

#### 3. **Джироламо Фрескобалди (1583-1643) - Ралф Берковиц (1910-2011)**

Токата - ре мажор

#### 4. **Жозеф Ги Ропартц (1864-1955)**

Пиеса в си минор

#### 5. **Игнац Мошелес (1794-1870)**

Почит към Хендел оп. 92

#### 6. **Сезар Франк (1822-1890)**

Фантазия за орган, транскрипция за две пиана от Х. Дюпарк

7. **Теодор Гоуви** (1819-1898)  
Фантазия в сол минор, оп. 69  
*I. Граве. АLEGRO. Граве. II. Адажио III. Ала брече*
8. **Карлос Мискита** (1864-1953)  
„Екстаз” - валс по бразилски мотиви
9. **Бернардо Паскуини** (1637-1710)  
Соната в ре минор  
*Allegro. Adagio. Vivace*
10. **Игнац Брюл** (1846-1907)  
Соната в ре минор, оп. 21  
*Allegro. Allegro assai. Andante ma non troppo Finale*

Първи изпълнения в Пловдив:

1. **Астор Пиацола** (1921-1992)  
Четири танга в стил “Nuevo”  
*Tangata Verano porteno Adios Nonino Libertango*
2. **Ян Дюсек** (1761-1812)  
Соната - фа мажор  
*Allegro*  
*Larghetto*  
*Allegretto*
3. **В. А. Моцарт** (1756-1791)  
*Ларгето и АLEGRO* (Виена, 1781-83)  
*Адажио и фуга* (Виена, 1788)
4. **Йохан Кристиан Бах** (1735-1782)  
Соната в сол мажор, оп. 15 № 5  
*Allegro. Tempo di Menuetto*
5. **Ян В. Воржишек** (1791-1825)  
Голяма увертюра оп. 16  
*Маестозо, АLEGRO*
6. **Теодор Лак** (1846-1921)  
Сонатина в до мажор, оп. 129  
*Allegro con spirito Andante cantabile*  
*Allegretto un poco vivace*

7. **Йохан Непомук Хумел (1778-1837)**  
Соната в ми бемол мажор, оп. 51  
*Marcia (Allegro maestoso)*  
*Andante quasi Allegretto. Rondo*
8. **Роберт Фукс (1847-1927)**  
20 виенски валса, оп. 42 (първа тетрадка)
9. **Камий Сен-Санс (1835-1921)**  
Менует и гавот в ми бемол мажор, оп. 65
10. **Александър Тансман (1897-1986)**  
Фантазия върху валсове от Йохан Щраус

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт, Г., В. А. Моцарт., ИМ., Москва, 1983.
2. Алексеев, А. Г., История фортепианного искусства, част 3 – Москва, Музыка, 1982.
3. Асафиев, Б. В., Музикалната форма като процес., Музыка., София, 1984.
4. Асафьев, Б. В., Григ., Ленинград, Москва, 1984.
5. Бадура-Шкода, Ева и Пол, Интерпретация Моцарта, Москва, 1970.
6. Букурещлиев, А., Дебюси или тихата революция., Orange Factory, София, 2012.
7. Букурещлиев, А., Музикалният език, Orange Factory, София, 2011.
8. Василенко, Ал., НМА „Проф. Панчо Владигеров”., Алманах., 2, 2010.
9. Далхауз, К., Музикална естетика, превод Полина Куюмджиева, И., Пигмалион, Пловдив, 2004.
10. Друскин, М., История на музиката ИМ., София, 1976.
11. Коган, Г. М., Работата на пианиста НИ., София, 1967.
12. Коралов, А. Е., Естетически анализ на музикалното произведение Япова, Н. „Моцарт и барокът”, [www.litclub.bg](http://www.litclub.bg) 05.08.2006.
13. Корто, А., Курс по интерпретация НИ., София, 1959.
14. Левик, Б. В., Музыкальная литература зарубежных стран ИМ., Москва, 1975.
15. Либерман, Е. Я., Работа над фортепианной техникой М., Москва, 1985.
16. Музыкальная энциклопедия, Москва, 1981.
17. Мюнш, Ш., НИ., София, 1959.
18. Нейгауз, Г., За изкуството на клавирното изпълнение НИ., София, 1962.
19. Розеншилд, К., История на музиката НИ., София, 1973.
20. Скребков, С. С., Анализ на музикалните произведения НИ., София, 1964.
21. Способин, И. В., Музыкальная форма, М., Москва, 1972.
22. Стоянов, М., Изкуство и контекст., София, 2006.
23. Стоянов, П., Музикален анализ НИ., София, 1969.
24. Чичерин, Г., Моцарт, Ленинград, 1973.
25. Encyclopaedia Britannica
26. Die Musik in Geschichte und Gegenwart, B.R.-Verlag, 1950.
27. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, M.P.L., 1980.
28. [www.arkivmusic.com](http://www.arkivmusic.com)
29. [www.pianosociety.com](http://www.pianosociety.com)

## СЪДЪРЖАНИЕ

Обща характеристика на дисертационния труд	3
<b>ПЪРВА ГЛАВА</b>	10
Карлос Гуаставино	
Астор Пиацола	
<b>ВТОРА ГЛАВА</b>	14
Джеронимо Фрескобалди	
Саломон Ядасон	
Ян Ладислав Дюсек	
Жозеф Ги Мари Ропартц	
Игнац Мошелес	
<b>ТРЕТА ГЛАВА</b>	18
Ян Вацлав Хуго Воржишек	
Сезар Огюст Гийом Юбер Франк	
Луис Теодор Гоуви	
Роланд Батик	
Карлос де Мискита	
Макс Кристиан Фридрих Брух	
<b>ЧЕТВЪРТА ГЛАВА</b>	22
Волфганг Амадеус Моцарт	
<b>ПЕТА ГЛАВА</b>	25
Бернардо Паскуини	
Йохан Кристиан Бах	
Теодор Лак	
Йохан Непомук Хумел	
Игнац Брюл	
<b>ШЕСТА ГЛАВА</b>	30
Роберт Фукс	
Камий Сен-Санс	
Александър Тансман	
Александър Текелиев	
Виктор Чучков	
Красимир Тасков	
• Обяснителни бележки и обща характеристика на творбите от Ал. Текелиев, В. Чучков и Кр. Тасков	35
• Кратък коментар за възможността да се изпълнят произведения за четири ръце на два инструмента и върху провеждането на практически експеримент за джазова импровизация в пиесите с жанрова насоченост	38
• Критерии при избора на програма	39
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b>	39
• Приноси на дисертационния труд	41
• Списък на първите изпълнения, осъществени в България и в Пловдив	42
<b>ЛИТЕРАТУРА</b>	45