



**АКАДЕМИЯ ЗА МУЗИКАЛНО, ТАНЦОВО И
ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО
„Проф. Асен Диамандиев”
ПЛОВДИВ**

**Факултет „Музикална педагогика”
Катедра „Пиано и акордеон”**

ВЕЛИСЛАВА ЖЕЧКОВА СТОЯНОВА

**КЛАВИРНИ АСПЕКТИ В КАМЕРНАТА МУЗИКА
НА НИКОЛАЙ СТОЙКОВ**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд

за присъждане образователна и научна степен

„ДОКТОР”

8.3.Музикално и танцово изкуство

Научен ръководител: проф. д-р Ромео Смилков

Пловдив

2019

СЪДЪРЖАНИЕ

УВОД

ПЪРВА ГЛАВА: Клавирни аспекти в камерната вокално-инструментална музика на Николай Стойков

- 1.1. Камерното вокално-инструментално творчество на Николай Стойков – общ преглед
- 1.2. Вокален цикъл „*Ранни песни*” оп.1 за нисък женски глас и пиано
 - 1.2.1. Четири миниатюри „*Танки*” („*Ранни песни*” оп.1)
- 1.3. Соловите народни песни с клавирен съпровод в камерното творчество на Николай Стойков
 - 1.4. Вокално-клавирните „*Багатели*” – текст народен
 - 1.4.1. *Багатели* за женски глас и пиано – I тетрадка, оп. 9
 - 1.4.2. *Багатели* за женски глас и пиано – II тетрадка, оп. 72
 - 1.4.3. *Багатели* за мъжки глас и пиано – III тетрадка оп. 81

ВТОРА ГЛАВА: Клавирни аспекти в камерните инструментални ансамбли на Николай Стойков

- 2.1. Общ преглед на камерно-инструменталните творби на Николай Стойков
- 2.2. Клавирни аспекти в камерно-инструменталните творби на Николай Стойков от 70-те до края на 90-те години на XX век
 - 2.2.1. Соната за цигулка и пиано №1 оп. 10
 - 2.2.2. Соната за флейта и пиано оп. 11
 - 2.2.3. Партита за валдхорна и пиано оп. 12
 - 2.2.4. „*Малка театрална музика*” за камерен оркестър и магнетофонна лента оп. 13
 - 2.2.5. Три миниатюри за валдхорна и пиано оп. 15
 - 2.2.6. „*Gradus ad Parnasum*” за цигулка и пиано (със замяна на виола) оп. 15
 - 2.2.7. Трио-серенада за пиано кларинет и ударни инструменти оп. 21
 - 2.2.8. Соната за кларинет и пиано оп. 26
 - 2.2.9. Соната за обой и пиано оп. 28
 - 2.2.10. 18 пиеси за народни инструменти със съпровод на пиано оп. 32
 - 2.2.11. „*Три тъжни песни по Дебелянов*” за виолончело и пиано оп. 49
 - 2.2.12. Соната за цигулка и пиано №2 оп. 55
 - 2.2.13. Соната за арфа и пиано оп. 62
- 2.3. Клавирни аспекти в камерно-инструменталните творби на Николай Стойков от Нововековието - XXI век
 - 2.3.1. Соната за виолончело и пиано” оп.68
 - 2.3.2. „*Капричиозо*” (Парафраза № 3) за флейта (кавал), виолончело и пиано оп. 37
 - 2.3.3. Трио за виола, виолончело и пиано оп. 83

- 2.3.4. Сонатина за цигулка и пиано оп. 87
- 2.3.5. „Шопски танци” за цигулка и пиано оп. 96
- 2.3.6. „Спомен за Владигеров” за цигулка и пиано оп. 101

ТРЕТА ГЛАВА: Клавирните ансамбли в творческото пространство на Николай Стойков

3.1. Клавирният ансамбъл като творчески феномен и присъствието му в творчеството на съвременните българските композитори

3.2. Първите клавирни ансамбли в творчеството на Николай Стойков. Връзката между ранното солово и ансамблово клавирно творчество на композитора (60-те – 70-те години на XX век)

3.2.1 „Четири студии за пиано на 4 ръце”

3.2.2. „Фрагменти” оп. 4а за две пиана

3.3. Клавирните ансамбли на Николай Стойков от 80-те години на XX век

3.3.1. Детска сюита „За животните” за 4 ръце оп. 2а

3.3.2. Клавирен цикъл „Старият албум” за две пиана оп. 25

3.3.3. „Три концертни пиеси за две пиана” оп. 29

3.4. Клавирните ансамбли на Николай Стойков от 90-те г. на XX век

3.4.1. „Български танци” опус №№ 30, 35, 38

3.4.1.1. „Български танци” оп. 30, I-ва тетрадка

3.4.1.2. „Български танци” оп. 35, II-ра тетрадка

3.4.1.3. „Български танци” оп. 38, III-ра тетрадка

3.4.2. „Смърфиолчета” - 30 характеристични пиеси за пиано на 2, 4 ръце и 2 пиана оп. 54

3.5. Нови аспекти на клавирното мислене в камерното творчество на Николай Стойков.

Клавирните ансамбли от Нововековието (XXI век)

3.5.1. „Музикален пантеон” оп. 40 – мащабен клавирен проект на границата на XX и XXI век

3.5.1.1. Клавирните ансамбли за 4 (и 3) ръце в „Музикален пантеон” оп. 40

3.5.1.2. Клавирните ансамбли за две пиана в „Музикален пантеон” оп. 40

3.5.2. „Ноктурно и хумореска” за пиано на 6 ръце оп. 71

3.5.3. „Сарабанда, пасторал и остинато” оп. 76а за две пиана

3.5.4. „Тропанки” оп. 80а за пиано на 4 ръце

3.5.5. 29 детски народни песни (залъгалки, приспивалки, броеници) оп. 82. За пиано на 4 ръце

3.5.6. Ретро сюита „1989” оп. 95 за пиано за 4 ръце

3.5.7. Транскрипциите за клавирни ансамбли по творби на Й. С. Бах в „Ние заедно те благославяме, Господи” оп. 99

3.5.8. Бах – Стойков. „Голдберг вариации за пиано”. Ария с 30 вариации. Транскрипция за

две пиана, оп. 100

3.5.9. Сарасате – Стойков. *Концерт в испански стил за пиано на 4 ръце* оп. 102. (Три пиеси в испански стил: „*Интродукция и тарантела*”, „*Цапатеадо*” и „*Хабанера*” по *Пабло Сарасате*)

ЧЕТВЪРТА ГЛАВА: Клавирните ансамбли на Николай Стойков и качествата на съвременния пианист

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ЛИТЕРАТУРА

ПРИЛОЖЕНИЯ

УВОД

Изборът на темата „**Клавирни аспекти в камерната музика на Николай Стойков**” е продиктуван от многократно заявеното от композитора предпочитание към пианото и камерните състави, както и от връзката с концертната и педагогическа дейност на изследователя.

Предмет на изследването е *камерната музика на Николай Стойков*. Тя е една от най-продуктивни жанрови области (включва и най-новите му произведения), проектира ярки творчески и идейни послания. **Обект** на изследване са *клавирните аспекти* – в камерните ансамбли на Николай Стойков пианото е често срещан инструмент – един от „оригиналните артисти”, чиято роля заслужава специален изследователски интерес.

Цел е извеждане на клавирните аспекти в камерното творчество на Николай Стойков в параметрите на: *използване на специфични за клавирната музика средства за изграждане образността; ролята и функциите на пианото като част от камерния ансамбъл (по отношение на музикалния език, формообразуването, драматургията на творбата и др.), както и на някои изпълнителски и педагогически аспекти на този репертоар.*

Основни задачи:

- ✓ цялостно обхващане и хронологично проследяване на създадените от Николай Стойков камерни творби, в състава на които се включва пианото;
- ✓ открояване на мястото на тази жанрова зона в творчеството на композитора и в изпълнителската практика;
- ✓ изпълнителски анализ на камерните творби – вокално-инструментални, инструментални и клавирни ансамбли;
- ✓ извеждане на някои съвременни аспекти, свързани със значението на тези творби като изпълнителски и педагогически репертоар.

Източници на изследването са трудове, свързани с различни аспекти от творческото дело на композитора: на Ромео Смилков, Елисавета Вълчинова-Чендова, Ростислав Йовчев, Юлиан Куюмджиев, Милена Шушулова-Павлова, Велислава Карагенова, Светослав Карагенов, Красимира Филева и други, както и трудове (книги, статии, интервюта и др.) на Николай Стойков.

Методика на изследване се основава на аналитични методи: изпълнителски, исторически, контент анализ и др.

Дисертационният труд се опира и на *личен изпълнителски опит* на автора на изследването, презентирал редица солови и ансамблови творби на композитора.

ПЪРВА ГЛАВА:

Клавирни аспекти в камерната вокално-инструментална музика на Николай Стойков

1.1. Камерното вокално-инструментално творчество на Н. Стойков – общ преглед

Първите камерни произведения, свързани с творческите търсения на „ранния Стойков“, са **„Ранни песни“** – *цикъл песни за глас и пиано оп. 1* (1966/1969). С включването на **„Танки“** – *4 миниатюри за мъжки глас и пиано* (1966) като последна част на *опус 1*, се оформя цялостната концепция за песенния цикъл. Шестте опуса (**Таблица №1**) включват и **39 народни песни със съпровод на пиано оп. 31** (1969/1982) и **11 народни песни със съпровод на пиано 47** (1993/1997). В тях (и в пиесите за народни инструменти с клавирен съпровод) е заложена „генетичната“ връзка на камерното творчество на композитора с българския музикален фолклор.

„**Багателите**“ за глас и пиано (текст народен) са структурирани в три тетрадки. Всяка от тях представлява отделен опус: за женски глас и пиано - I тетрадка оп. 9 (1973) и II тетрадка оп. 72 (2003); за мъжки глас и пиано - III тетрадка оп. 81 (2010/2011). Реализирани през голям период от време, те правят „мост“ между ранното и зрялото творчество на композитора.

1.2. Вокален цикъл „Ранни песни“ оп. 1 за нисък женски глас и пиано

В този опус проличават стилови белези на композитора (фактурни похвати, хармонична и мелодична линейност и др.) от следващите му творчески периоди.

1. **„Ни лъх не дъхва над полени“** (1967), по стихове на Пенчо Славейков (с версия и за сопран) е в триделна форма, с лиричен първи и трети и контрастен втори дял. Тоналността *c moll* не е „случайна“ (поемата **„CIS MOLL“** от П. Славейков). Клавирното експозе е в низходящи четвъртини в *tranquillo*. В пианото са закодирани интонации от вокалната партия, среща се и огледална имитация. Активно гамовидно движение в шестнадесетини въвежда в оптимистичния втори стих. Кулминацията се изгражда с динамично нарастване до *ff*, смяна на посоката на движение и достигане до нисък регистър. Във финалът, с фактурни и динамични средства, се насладва напрежение (плътни акцентирани акорди, октави в нисък регистър, динамика *ff*).

2. **„Вода“** (1969), по стихове на Г. Мистрал, е с тематика, свързана с носталгия по детството и майчината любов. Силната хармоническа лабилност и в двете партии обуславя експресивния изказ. Въведението е от тематичен тип, в низходящо хроматично движение (похват, срещан и във втората миниатюра). Открояват се три фактурни линии: квинтови и септимови ходове в баса и две линии (в дясна ръка): сопранова (в унисон с вокалната) и лежащи средни гласове. Пианото има основна роля и в кулминацията, изградена чрез постепенно увеличаване на диапазона, уплътняване на фактурата и изкачване в по-висок регистър.

3. **„Топлият вятър“** (1966 г., по стихове на В. Ханчев) е изградена хомогенно, с една постоянна моторика. Въведението започва спокойно, в *pp* и е най-дългото в цикъла (11 такта). Драматизъм носи течащия ритъм с „рахманиновски привкус“ (низходящи хроматизми). Изпълнителските проблеми тук са свързани с многото арматурни знаци, щриха легато, разстоянията между интервалите, с точната апликатура. Емоционалният заряд на стиховете

намира израз в клавирната партия. Патетичният финал е пианото, което рамкира песента.

4. „*Седя край тихото огнище*” (1968 г., по стихове на С. Красински). Темпо *tranquillo*, пулсираща ритмично-хармонична фактура внушават носталгична емоция. Пианото интонационно подготвя вокала (с интервал кварта в баса). Монотонният ритъм носи безметежност и въпреки уплътняването на акордовата фактура, липсва напрежение. Раздвижване в средния дял (*Allegretto*) и пулсиращата хармония са двигатели на действието до трети дял *Maestoso*. Това внася известна трудност при изпълнение на съпровода. Патетичната кулминация е изцяло във *ff*, подчертана с акценти, след която клавирът затихва в *piano u ritenuto*.

Изводи:

- ✓ Композиторът оформя структурата в синхрон със стиховете: триделна форма с хармонически и фактурно усложнен среден дял;
- ✓ Пианото е с равнопоставена, а често и водеща роля: в кулминационни моменти взема превес в хармонично-фактурен и драматургичен аспект.

1.2.1. Четири миниатюри „*Танки*” („*Ранни песни*” оп. 1)

В „*Танки*” (1966) за мъжки глас и пиано (по стихове на японския поет Исикава Такубоку) се проектира яркото поетично мислене на композитора. Позиционирането им в края на *оп. 1* („цикъл в цикъла”) следва както конструктивна логика, така и акцентира върху философията на кратките поетични форми – „*Танки*”. Мелодичния и хармоничния език, фактурата, цикличната споеност носят генетичната белязаност за следващото развитие на индивидуалния му език.

В първата миниатюра „движението” („отвън – навътре”) е типично за „*танка*”. Условна метрическа организация, честа смяна на размера, речитативност, накъсана фраза – отразяват усещането за безпътица, изолация. Изказът е лаконичен, но нюансиран с изобилие от указания за темпо и динамика. Развитието в клавирната партия следва драматургията на текста. Едва в девет такта композиторът успява да подчертае характерността на жанра „*танка*”.

В „*Светло зимно утро*” двуктактовото клавирно въведение, с динамичната си нюансировка внася светло настроение. Дясна ръка следва вокалната линия, а басът отново е в акорди. Липсват резки смени на щрихи. И двете партии са в *sotto voce*, внасяйки безметежност и лекота в образността. На клавирната партия е поверена важна роля – тя рамкира формата.

Третата вокална енига демонстрира рязка смяна в емоционалността. Тя е в „златното сечение” на цикъла, най-продължително разгъната във времето. Темпото *Allegro furioso* импонира на поетичната субстанция. На пианото е поверена водеща роля. Въведението (най-дългото в цикъла - 12 такта) е изградено от три фази: низходяща хроматична линия (квартови акорди в д. р.), октави в *marcato* (в л. р.); низходящо секундово движение в стакато (в д. р.), хроматично осминово движение (също низходящо) в баса; пулсация в шестнадесетини, наподобяващо движението на влак („към скръбта”). Динамиката е изцяло във *f* и *ff* и допълва драматичния изказ. На фона на шестнадесетиновата пулсация встъпва вокалната партия – с накъсана фраза, с липса на плавност. Кулминацията е подчертана чрез динамиката (*ff*) и акцент в пианото. Формата се затваря с плътните акорди от първата фаза на въведението, в *stringendo*.

В четвъртата миниатюра отново доминира примирение и безнадеждност. Клавирната партия започва в *tranquillo*, с монотонен ритъм и интониране на тритонус (в д. р.), а на този фон встъпва солото. С движение в осмини, акорди (в д. р.) и нарастване на динамиката до *f*, напрежението нараства. Кулминацията се достига чрез динамични, ритмически и агогически похвати: градация на ритмическото раздробяване и динамиката (*ff*, *fff*), акценти, *srtingendo*. Постепенно се възвръща първоначалното настроение (примирение) - от *f*, през *mf* се достига до *p*. Пианото отново затваря формата – повтаря началните акорди до изчезване на звука (*morendo*).

Обобщение и изводи: Клавирната партия в „Танки” има важна роля по отношение на формообразуването и образността. При изграждането ѝ (подчинено на връзката между вокална, клавирна изказност и поетично начало) са използвани съвременни похвати: модерен нотопис, отпадане на арматурните знаци, предимно условна метрическата организация и др. Клавирната партия издава своя приоритет, без да обезличи вокалната. Като цяло цикълът е отражение на стремежа на композитора за откриване на нови творчески пространства.

В „Ранни песни” и микроцикъла „Танки” се проявява мелодическа изобретателност, хармоническа обогатеност, структурна изясненост – стилови особености, които ще се развиват и обогатяват в следващите творби на Николай Стойков.

1.3. Соловите народни песни с клавирен съпровод в камерното творчество на Николай Стойков

С първите народни песни със съпровод на пиано (1969) композиторът въвежда пианото като равностоен партньор в камерната музика за глас и народни инструменти - смел творчески експеримент, който има и образователни измерения (от 1972 г., във ВМПИ-Пловдив, в специалност „Народни инструменти и народно пеене” пианото става задължителен акомпаниращ инструмент на народните песни и инструментални мелодии в учебния процес).

Соловите народни песни с клавирен съпровод са структурирани в два опуса: **39 народни песни** със съпровод на пиано, *оп. 31* и **11 народни песни** със съпровод на пиано *оп. 47*.

Връзката на камерното творчество на Николай Стойков с българската народна музика се разглежда в монографията доц. д-р Красимира Филева „Българската народна музика в камерното творчество на Николай Стойков” (Пловдив, 2016). Песните от „Малка сюита от три родопски песни” са поставени в контекста на превъплъщението им в други произведения и обработки на Н. Стойков. Разглеждат се и част от песните, включени в **опус 47 - 11 народни песни със съпровод на пиано**. К. Филева констатира: умело изградено сходство между фолклорния напев, и авторските мелодии и авторския съпровод; търсенето на по-голяма наситеност на фактурните планове (звуков баланс между яркия тембър на вокалната партия с клавирния съпровод).

Характерни похвати в технологично отношение са: дублиране на мелодията на песента в горния пласт на фактурата и наситеност (чрез удвояване на басовата линия в октави и използване на най-ниския регистър на пианото, най-плътен и най-богат на обертонове). Като находчиви композиционни решения се определят: *регистров контраст между съпровода и вокалната партия* (създава впечатление за широта); *ладов контраст* (откроява спецификата на

звукоред на песента); *имитация на характерни интонации* от вокалната мелодия; *използване на инструменталната звукоизобразителност* (обулавя ролята на инструменталния съпровод като носител на самостоятелна музикална семантика) и др. В някои случаи композиторът, чрез умело вложените изразни средства, компенсират липсата на емоционално съответствие между мелодия и текст, т. е. поверява на важни изразни функции на клавирият съпровод.

Клавирият съпровод има важна роля при изграждането на структурата. Въведенията често съчетават различни функции (тематично предявяване, загатване на бъдещото драматургично развитие на песента). Оригинални решения и нестандартни похвати са: повторения, чиито брой се определя от изпълнителя; имитация на вариантни мотиви от песента в пианото (със закъснение, което зависи от изпълнителя); нерегламентирано повторение на остинатен ритъм (ритмическа схема); повторност на поредица от съзвучия; полиритмия и др. Срещат се и по-разгърнати, с богата фактура съпроводи, които се отличават с разнообразие на средствата: регистрови съпоставяния, уплътняване на фактурата, съзвучия в широко разположение, подчертани с *arpeggiato*; „оцветяване” на мелодията с нови гласове, полифонични похвати (стретна имитация), тремоло и др.

Обобщение и изводи:

Характерни структурни елементи на клавирият партия в народните песни със съпровод на пиано са: клавирият въведение, заключение и интермедии. Композиторът използва клавирият съпровод като музикално-структурно средство за пресъздаване на образността. Характерно е използването на полифонични похвати - канон и имитация (макар и по-рядко); лаконичност и пестеливост на средствата, в съчетание с ефективното им използване; креативност при боравенето с тембрите; открояване на авторските и развиващите построения. Клавирият съпровод има: *основни структурни и формообразуващи функции; съществена роля при изграждане на образността и драматургичното развитие; обединяваща роля - свързва в органично единство фолклорната основа с авторските ѝ реминисценции и авторските клавирият построения.* В него са закодирани възможности за жанрови трансформации: в пиеси за пиано, в клавирият ансамбли и други камерни творби.

1.4. Вокално-клавирият „Багатели” – текст народен

1.4.1. Багатели за женски глас и пиано – I тетрадка - текст народен, оп. 9

В *Багатели* композиторът вплита съвременни композиционни похвати (графичното изразяване на музикална мисъл) с фолклорната мелодика. Той излиза от традиционните рамки с избора на жанра – *Багатела*. В I-ва тетрадка подробно описва знаците и съкращения в клавирият текст: клъстери върху бели и черни клавиши, дърпане на струни, удар с длан върху басови струни, тонове с неопределена височина и т. н.

1. В „*Сейте, сейте*” клавирият партия дава начален тласък в темпо *Allegro* и гръмка *ff* с цял педал на семплата вокална линия. Акордовата фактура е дисонантна, но липсва активност, раздвиженост. Това се компенсират с промени на темпото: *Allegro*, *Andante*, *Comodo* и накрая – *ad libitum*. Използват се тембровите възможности на пианото - ту като глас (чрез акорди в края на

мелодична фраза „имитиращи“ провикване), ту като ударен инструмент (с „удряне на бас с длан“ пианото влиза в роля на тъпан). Така, чрез специфични решения, авторът изгражда интересната в звуково отношение клавирната партия, която на моменти излиза на преден план.

2. В „*Марика дари тъчеше*“ композиторът също умело компенсира семплостта на вокала с клавирните средства. Използва типични за неговия стил похвати – *parlando* и *glissando* – във вокала, а в пианото – клъстери (върху бели и черни клавиши), продължителен педал – ефекти, срещани и в „*Сейте, сейте*“. Партията е трудна за изпълнение: украшения, двойни ноти, изобилие от хроматизми; украшения, широки интервали – септима, октава и нона.

3. „*Месечинко ле*“ носи контраст (с темпо и фактура). Въведението е кратко, в *pizzicato* и достига до B_2 . Вокалът (в диапазон *м. 3*), с мелизми, внася носталгична и лирична емоция. Композиторът изтъква красивата безмензурна мелодия, а пианото е само лек фон (с интервал от два тона върху цял педал). След *con moto* настроението прераста в драматично, чрез динамични и фактурни средства. С резки акорди с акценти (като „крясъци“), *molto crescendo* и *fff* се достига до кулминацията. Заключение изразява примирение, чрез затихване и *morendo*. В използването на клъстери, имитиращи вокалните „провиквания“, в моториката на ритъма и др. се констатира връзка между „*Багатели*“ оп. 1 и „*Български танци*“ оп. 30.

1.4.2. Багатели за женски глас и пиано – II тетрадка – текст народен, оп. 72

1. „*Дженда на пътя стоеше*“ носи още в началото силен емоционален заряд – остри акценти (*сфорцати*) във *ff*, низходящо хроматично движение в бавно темпо, все по-гъста акордова фактура. Въпреки сравнително семплия съпровод, с прибавяне на все повече (от два до девет) тонове в тремолото, напрежението се усилва. Клавирната партия не търпи особено развитие, тук „води“ женският глас. Пианото има конструктивна роля (подобна на в „*Месечинко ле*“). Варирано въведение и драматичен завършек (*stringendo* и *sff*) рамкират песента. Характерната причудлива звучност е постигната с използването на специфични хармонични средства: вертикални структури, изградени от от *м. 2*, *г. 2*, *ум. 4*, тритонуси.

2. „*Мори, айда, айда*“ внася контраст с монотонния ритъм $8/8$ в много тиха динамика – (*ppp* и *niente*). Клавирното въведение е в акорди, в крайните регистри. На този нежен, лиричен, смирен като звук съпровод се явява вокалната линия. Двукратно, по индентичен начин се провежда куплета и в двете партии. Въведението съм втория куплет е по-опростено в хармонично отношение (в секунди). Тук клавирната партия носи известна развълнуваност (*tres ritmico*) и акценти в дясна ръка в нисък регистър.

3. „*Крейнах по пато*“ е по-различна като конструкция. След мощна секунда в октави (в *sf*), последвана от шестнадесетиново низходящо движение (то продължава и след това), встъпва партията на сопрана. Тя представя един фрагмент от мелодичната линия (...*крейнах по...*) в умерено темпо. След това, за пръв път в цикъла прозвучава двувременен размер (марш). Мелодията на сопрана е „стегната“, без украшения, а клавирът подкрепя маршовостта с акорди на слабо време. Следва резкия контраст (и в двете партии), носещ емоцията от въведението.

4. „*Мори додумая два са млади*“ встъпва отново с атака в пианото. Авторът избира

„вихрено бързо” темпо, в размер 5/8. Клавирът отново носи силен емоционален заряд в динамика *f* и големи разстояния в акорди и в двете ръце. Проблемите на пианиста тук са свързани с изискването за точност и чистота на изпълнение в бързо темпо. Клавирната партия има драматургични функции - все „по-вихрено” и устремно води до сгъстяване на напрежението - темпо *vivo*, тремоло в секунди, все по-нисък регистър. Мощни секунди в субконтра октава завършват песента, респективно целия цикъл от II тетрадка.

Извод: Клавирната партия в *Багатели за женски глас и пиано – II тетрадка – текст народен – оп. 72*, въпреки констатираното еднообразие (предимно акордови структури и последования) е вплетена, заедно с вокалната, в цялостната художествена концепция.

1.4.3. Багатели за мъжки глас и пиано, III тетрадка, текст народен, оп. 81

Този опус включва 5 песни. В него се проектира особеното виждане на Николай Стойков за безмензурната песен: за родството ѝ с алеаторната практика, основано на присъщия ѝ елемент на случайността, за аналог между нейния графичен еквивалент със съвременния нотопис.

„*В зандани лежи Гюро*” е в свободно темпо, липсва тоналност. Клавирното въведение е в унисон с носталгичното настроение. Акордите – „широки вертикали”, изградени от м. 7, г. 7, ум. 8, ув. 8, м. 9, г. 9), затрудняват пианиста. В първия куплет пианото акомпанира. Вокалната линия се излива свободно, с малък диапазон. След този скръбен момент, клавирът отново става водещ (в „широки вертикали” и темпо *meno mosso* довежда до ретроспекция към първоначалното темпо). След кулминацията (тук Стойков опростява фактурата – октави, в унисон с вокала) идва спад: редуване на солова фраза и клавирни секундови „уморени” интервали. С импровизационни моменти пианото емоционално импонира на вокалната партия.

В „*Забляло ми агънце*” носталгичната линия продължава: темпото отново е бавно и изразително, в духа на безмензурната песен. Дългото клавирно встъпление (гамовидно изкачване от *G* до *d*², подплатено от „широки вертикали” в двете ръце, върху постоянен педал) подготвя явяването на вокалната безмензурна мелодия - богато орнаментирана, сложна за изпълнение (в нея се редува се говор с пеене). Композиторият преценява сложността на мъжката партия и задава акомпанираща роля на клавира. „Тесни” акорди върху широк педал задават фон на орнаментираната мелодия на певица.

„*Тупани ми тупат из село*” (в умерено темпо, размер 2/4), със светлия, игрив характер носи рязък контраст. Пианото въвежда в атмосферата с ритмични и остри дисонантни интервали (м. 2 – *ла-си бемол*). Соловата партия е в тесен диапазон (кварта), без украшения или орнаменти, изчистена и семпла. Клавирният акомпанимент е еднообразен, в четвъртини, с акорд в тясно разположение. След кратък интермедиен момент (унисон в двете ръце), започва втори куплет. Пианото „повтаря” вокалната мелодия, а октавите в лява ръка имитират ритъм на тъпан. Кулминацията се явява в пианото. Фактурата се уплътнява в „тесни” акорди в силна динамика.

„*Мятало Ленче ябълка*” – най-експресивната песен от цикъла – е и единствената в неравноделен размер (7/16), в указано от автора бързо темпо. Мелодията – игрива и семпла, няма много възможности за изява. Авторът дава солиращи моменти на пианото. Интермедиите между

куплетите, иградени от бързи шестнадесетинови пасаж, широко разположени, дават простор на изява, но и са трудни за изпълнение. Продължаващото шестнадесетиновото движение усилва напрежението. След вихрен пасаж, последван от акорди, които се редуват с почукване върху корпуса, цикълът завършва с „*niente*” и *pianissimo*, с акорд в клавирната партия.

Обобщение и изводи:

- ✓ **Багателите** за глас и пиано – *I, II и III тетрадка* разкриват майсторството на композитора да претвори богатите изразни възможности на музикалния фолклор и да покаже неговата самобитна красота със средствата на класическия инструмент;
- ✓ Използвани са тембровите възможности на пианото, графичното изразяване на музикална мисъл, звукови ефекти и други съвременни композиционни средства;
- ✓ Клавирната партия има активна роля: на пианото е поверена характеристична функция, извлечена от музикална същност на творбата;
- ✓ Клавирът е основен двигател при изграждането на музикалните образи;
- ✓ Необходима е свобода на творческото въображение на пианиста при импровизиране на музика, написана със съвременни средства и нотопис;
- ✓ Багателите са синтез от композиционни техники от втората половина на ХХ век и българска фолклорна традиция.

Произведенията, написани през този период по автентичен фолклорен материал, се (по мнението на самия Стойков) са отправна точка за композиторските му търсения през следващите години, всъщност през всички негови творчески периоди.

ВТОРА ГЛАВА:

Клавирни аспекти в камерните инструментални ансамбли на Николай Стойков

2.1. Общ преглед на камерно-инструменталните творби на Николай Стойков

Камерно-инструменталното творчество на Николай Стойков е забележително с високите постижения и с признанието, което то носи на композитора, още с първите произведения (от 70-те години на ХХ век. Пианото участва в изпълнителския състав на общо **19** опуса (*Таблица №2*), реализирани в периода 1974 – 2016 година. Първа в хронологията на творбите е *Соната за цигулка и пиано №1* оп. 10 (1974), а най-новата е „*Спомен за Владигеров*” за цигулка и пиано оп. 101 (2016).

2.2. Клавирни аспекти в камерно-инструменталните творби на Николай Стойков от 70-те до края 90-те години на ХХ век

2. 2.1. Соната за цигулка и пиано №1 оп. 10

Соната цигулка и пиано № 1 оп. 10 (1974 г.) е сред най-значителните камерно-инструментални творби на Николай Стойков. Висока оценка за нея дава Иван Спасов: вижда достойнствата ѝ главно в своеобразието на музикалния материал, разчупването на рамките на типичния „сонатен цикъл” и съвременния език. Връзката с фолклорната музикална традиция, която Стойков отлично познава и високо цени, е ярко проявена в тази творба.

Първата част (*Quasi toccata*) е изградена върху неравноделни размери: 8/8, 9/8, 5/8, 7/8. Краткото клавирно въведение (в *molto marcato, ff*) подчертава токатността и задава напрегната

емоционална атмосфера. Ярко изявената мелодия в цигулката на моменти е в унисон с пианото. В клавирната партия за пръв път се появяват клъстери: в динамичен и спиращ дъха диалог между цигулка и пиано (върху мотиви от темата в първия дял: сблъсък на клъстери в пианото и пицикати, арпежи върху струната на столчето на цигулката и глисанди). Втора част (*Lamento*) започва със семпло соло в цигулката, в свободно темпо. Клавирът се появява като взрив в силна динамика и *crescendo* и отново се „скрива” (фон върху продължителен педал от *pizzicato*). След *Lamento*, на фона на имитации на ударен инструмент, цигулката отново подема темата (*Comodo, misterioso*). След динамично нарастване темата преминава в пианото. Фактурата е в плътни акорди. След *piu mosso* фактурата се олекотява, без това да води до спад в напрежението. Драматизмът се усилва и чрез увеличаване на диапазона. След *glissando*, върху продължителен педал, в пианото остават да звучат само пицикати. На финала красивата мелодия в цигулката звучи като носталгичен спомен. Пианото акомпанира с директно звукоизвличане от кордиерата на пианото. Този похват, специфичен за Стойков, свързва начало на *Tranquillo* с интонациите от „*Пеперуда одеше*” („*Български танци*” оп. 35). Сонатата завършва със замиране (*morendo*) в клавирната партия. Изпълнителските проблеми са свързани с характерните похвати - клъстерна техника, моменти с указанията от автора „свободно”, „без точно съвпадение”, както и с плътната акордова фактура, токатността, темпото, щриха и регистровите съпоставяния.

2.2.2. Соната за флейта и пиано оп. 11

Сонатата за флейта и пиано е тричастен цикъл. Отличава се от Соната за цигулка и пиано оп. 10 по образно съдържание (с програмността от изобразителен тип и стремежът на автора към търсенето на жанрови асоциации), но е близка с нея по особеностите на формообразуване.

Първа част „*Пасторал*” започва в свободно темпо *liberamente*. Флейтата звучи по-остро, предимно във висок регистър, а пианото я „имитира” (с отделни тонове в много широк диапазон). Интересно е как авторът представя идеята си за пасторал: силната динамика (*ff*), честата смяна на темпата (*piu mosso, meno mosso*) говори за интензивност на емоциите, която липсва при традиционната представа за пасторалност. В диалога между инструментите пианото отново регистрово и темброво „влиза в тона” на флейтата. Бърз пасаж в *in tempo presto* в солирацията инструмент води към втора част – „*Серенада*” (с уточнение от композитора за възможна замяна на флейтата с кавал, а на пианото – с тъпан). Тя представлява интерес със своята интонационна основа, опряна върху важна авторска обработка на Стойков - „*Мари, назлън, вакла Тудоро*” (за женски хор, „Старинна песен”). Началото е зададено от клавира, но само в удари върху басовите струни (*quasi Gran Cassa*) - пианото е в роля на ударен инструмент. На този фон се изявява флейтата. Едва след *glissando* в пианото започва бурен диалог между двата инструмента. Комплементарният ритъм и ансамбловостта са предизвикателство за изпълнителите. Тук пианото отново затваря формата - с първоначалната метрична организация (в 8/8) и удари върху басовите струни подготвя встъпването на с „атака” на третата част „*Движение*”. Образното „завихряне” (заложено в заглавието – „*Движение*”) е заложено в клавирната партия. Честата

смяна на размери (5/16, 8/16, 3/4, 5/8/ 11/16) „раздвижва” метроритмичния пулс, докато във флейтата тече една по-равномерна пулсация от шестнадесетини. Фактурата, от бърза смяна в шестнадесетинов ритъм преминава в плътни осемтонови акорди. Следва леко успокояване на „Движението” в *Adagio* – флажолети във флейтата и силно хроматизирани акорди в половини ноти в съпровода. То е като затишие пред буря, за да влезе темпо *Vivacissimo*. Използвани са специфични похвати: удари върху клапите във флейтата, на фона на ударите на пианото върху струните. Като цяло „движението” постепенно замира и изчезва в тишина.

Сонатите (*op. 10* и *op. 11*) са много важни за формирането на Стойков като композитор. В *opus 10* за пръв път той използва клъстерна клавирна техника и елементи на мензурация, която дава картина на изписано алеаторно развитие. Интересно за темброво-фоничното мислене на композитора е, че именно в камерна творба се появяват клъстери в клавирната партия, а диалогичността цигулка-пиано води до усещане на алеаторна организация. Термините, отнасящи се до вертикалните звукови феномени в *Сонатата за цигулка №1* (ползвани от самия автор в *Легенда*) са: **клъстер (клъстерен вертикал); акордово-клъстерен вертикал; акорд (акордов вертикал); клъстерно-акордов вертикал**. Те са особено важни, защото са свързани с особения фонизъм на клавирната линия в камерните творби:

2.2.3. Партита за валдхорна и пиано оп. 12

Партитата е шестчастна: *Прелюд, Фантазия, Сарабанда, Гавот, Пасторал и Химн*.

В краткия *Прелюд* свободни речитативни модели се редуват с модели в неравноделни размери (9/16 + 5/16). Тук се откриват интонационни идеи за клавирна прелюдия № 8 „*Пиленце пее*” (1986). Още в тази част авторът налага клъстерна техника. *Фантазия* започва с клавирно въведение в бързо темпо и секундов шестнадесетинов ритъм. Диалогичността е заложена още в началото: валдхорната встъпва върху тремоло, изпълнено от пианото, също с тремоло. Стойков е прецизен относно видовете украшения и по-точно, към тяхното времетраене – те са указани точно в секунди. Изпълнителите тук имат нелеката задача да бъдат акуратни към указанията – да имат достатъчно познания за детайли в апликатурата на съвременни творби и интерпретаторска свобода. В общ унисон от тремоло в силна динамика се достига до втори дял. Тук пианото има водеща роля. *Сарабанда* встъпва чрез кратък мелодичен преход в духовия инструмент, в типичното за испанския танц бавно темпо. Пианото е със съпровождаща е функция: върху акомпанимент от широко разположени хроматизирани акорди се носи семплата мелодия на валдхорната. *Гавот* в неравноделен размер 5/8 (композиторът търси контраст, следвайки логиката на жанра *партита*). И тук клавирната фактура е изградена от акорди в широко разположение, с които пианото влиза в игрив диалог с валдхорната. В *Пасторал* водеща е валдхорната. Клавирната партия е представена от акорд, положен върху широк педал (т. е. пианото е в ролята на фон). След продължителния мелодичен изказ на валдхорната, следва рязък „обрат” - пианистът удря по клавиатурата върху различни по височина тонове (по указание от автора). Отново се използват тембровите възможности на пианото като ударен инструмент. Частта се затваря от валдхорната, която отново подема своята мелодична линия. Последната част

– *Химн* – е своеобразно обединение на мотиви от всички части. Започва с елементи от *Прелюда*, чува се и ритъма от *Фантазията*, последван от ритмичния рисунък на *Гавота*. Пиесата завършва бурно, типично за стила на композитора, с взрив от клъстери, изсвирени с лакти от пианиста и глисанди от валдхорната.

2.2.4. „Малка театрална музика” за камерен оркестър и магнетофонна лента опус 13

Опус 13 (1975/1976) е камерен ансамбъл за цигулка, пиано и ударни инструменти (2 изпълнители) и магнетофонна лента. Музиката към пиесата на Г. Данаилов („Крайт остава за вас”) авторът рекомпозира в едночастна камерна творба, с развитие, свързано с театралното действие. Съставът е нестандартен. Чрез използването на магнетофонна лента и техниката на монтажа се вплитат автентичен каракачански музикален фолклор, „цъкащи” часовници, туптене на човешко сърце и тракане на пишеща машина.

Новаторските идеи на композитора в тази творба *очертават нова линия в клавирното мислене на композитора - за пръв път в клавирната партия се включват алеаторни модели*. Те са в „диалозите” между цигулката и тембровите акценти в ударните инструменти. Темброво-електронното рамкиране внася особен ефект: с клавирно-алеаторен модел (на магнетофонен запис) започва и завършва музикално-драматургичното развитие.

С тази камерна творба Стойков се „присъединява” към първите търсения (още през 70-те г. на XX в.) на нови, авангардни композиционни средства в сферата на електронната музика.

2.2.5. Три миниатюри за валдхорна и пиано оп. 15

Две творби в *опус 15*, чиито състав включва пиано - *Три миниатюри за валдхорна и пиано* (1970) и *„Gradus ad Parnasum” за цигулка и пиано (със замяна на виола)* (1979) „рамкират” творчество на Стойков от 70-те години: първа е *„Три миниатюри за валдхорна и пиано”*, а последна - *„Gradus ad Parnasum” за цигулка и пиано*. *Три миниатюри за валдхорна и пиано оп. 15* е издадена в: „Пиеси за цигулка и пиано от български композитори”, съст. Ст. Караиванов (С., Наука и изкуство, 1971), както и в холандското издание *Edition KAWÉ – Amsterdam* (1972). В миниатюрите се констатира известно влияние от завършените през този период клавирни съчинения - *Сонатина за пиано* оп. 3 и Клавирна сюита *„За юноши”*.

2.2.6. „Gradus ad Parnasum” за цигулка и пиано (със замяна на виола) оп. 15

Структурата на *„Gradus ad Parnasum”* е в 7 дяла, с различни темпови означения, които отразяват многообразието в емоционалните състояния. В първия дял (*Adagio*) пианото встъпва с *pizz.*, а след това продължава с удари върху басовите струни и последвали *gliss*. Композиторът разкрива и друга фонична страна на клавира – картина, която напомня на диалог между струнни инструменти. Напрежението градира с *accelerando* и раздробяване на ритъма. Силно разпръснатите регистрово шестнадесетини, в комплементарен ритъм, са предизвикателство за изпълнителите. Във втори и трети дял (*Vivo* и *Alegro risoluto*) напрегнатият диалог продължава с накъсани фрази, скокове и паузи. Четвъртият дял (без обозначено темпо) внезапно носи успокоение. Цигулката интонира (с резки регистрови съпоставяния и с *pizz.* ефект) на фона на

гисанди в партията на пианото (като звучене на арфа). В пети дял се връща спокойното *Adagio* от началото. Цигулката е подкрепена от пианото отново само с единични тонове върху струните, т. е. връща се усещането за диалог на два струнни инструмента, а не за цигулка и пиано. В шести дял (*Moderato risoluto*) силна динамика, акценти, остри тонове в широка теситура (и в двата инструмента) създават тревожност и напрегнатост. И тук пианото изпълнява само откъслечни тонове, импониращи на солиращия инструмент. Финалът е изграден върху интонации от първия дял. Пианото встъпва с плътни акорди и показва своята мощ, като дава тласък и на цигулката. Образна атмосфера се носи от темпото (*Vivo. Feroce*), от клъстерите в пианото и от силната динамика. „Ролите” се разменят: цигулката съпровожда (като ударен инструмент), а пианото подема мелодията, интонирана върху кордиерата. Изпълнителските трудностите тук са свързани със звукоизвличането в клавира, както и с баланса между двата инструмента.

2.2.7. Трио-серенада за пиано, кларинет и ударни инструменти оп. 21

Произведението (1982) е в три части. В първата част – „*Утрenna*” – се наблюдава активен диалог между ударните инструменти, а пианото изпълнява тонове с неопределена височина. Ударната група включва арсенал от малко употребявани ударни инструменти – гонг, чан, триангел. Импровизационни моменти са указани и в ударната група, и в пианото, чията роля тук е равностойна. Клавирната фактура е разпръсната в разнообразни регистри – представлява отделни тонове с определена височина или провеждане на силно хроматизирани акорди, наподобяващи клъстери. Диалогичността се сменя: ту пиано и ударни, ту ударни инструменти в разговор с кларинета. Втората част – „*Ноцна*” – започва също с един малко използван инструмент – малтромел. Той става фон, на който встъпва мелодичната линия на кларинета, чията функция в тази част е засилена. Ролята на пианото е доста семпла (един клъстер върху бели и черни клавиши и към края на частта, няколко тонове в *pizz.*). В тиха динамика притихва триото, за да даде бурното начало на трета част в темпо *Allegro risoluto* и динамика *ff*. В трета част – „*За всеки ден*” – клавирната партия е с усложнена фактура. Редуват се клъстери с плътни акорди в осмини, шестнадесетини и тридесетворини. Това е вплетено в „разговора” и с кларинет и ударните инструменти (чан и гонг). Комплементарният ритъм е предизвикателство за изпълнителите. Темпото се завихря (*Vivo*), композиторът включва и неравноделни размери (7/16, 8/16, 11/16), за да достигне до неочакван финал: *niente* – замират и трите инструментални линии, сякаш в нищото. Линията на алеаторни модели в пианото е свързващият елемент между кларинетната звукова емисия и тембровите наслагвания на богат арсенал от ударни инструменти.

2.2.8. Соната за кларинет и пиано оп. 26

Сонатата е тричастна. *Първа част* започва в темпо *Allegro risoluto*, но в тиха динамика. Клавирът е в пицикати, в ниския регистър. Диалогът между инструментите е изпълнен със сложни ритмични линии. Все повече фактурата на пианото се уплътнява, динамиката и темпото нарастват. След достигане на кулминацията с клъстерни построения в клавира, следва спад в напрежението. Мелодия в кларинета (в *Andante*) внася успокоение. Репризата отново връща първоначалното *Allegro*, като в края на развитието, с частично нов интонационен материал се

изгражда кода – заключение (стилов белег на композитора за формоструктуриране на сонатния цикъл). В алеаторното развитие се използват крайните регистри и на двата инструмента. *Втората част* е в „балансирана“ (по думите на Стойков) в триделна форма. Използването на интонации от сръбска „кафанска песен“ (с ритмични и темпови промени) създава друга образна характеристика. Средният дял контрастира (с *poco più mosso* и друга ритмична структура). Тук липсва клъстерна техника в клавириятата партия. Замирайки, тази част прелива в атака към трета част, която е в контрастно темпо *Vivo*. В *третата част* се развива богата събитийност. В пианото отново се наблюдава фактурно разнообразие (хроматизирани акорди и клъстерна техника). В „диалога“ навлиза и фолклорна картина от „Черкезката“ (оп. 32 „18 пиеси за народни инструменти със съпровод на пиано“). Новият събитийен момент води до рязка промяна във фактурно и ритмично отношение. Ритмичната организация (в 17/16) тук е и по-подредена, в сравнение с началото. Неочаквано сонатата завършва не с апотеозен финал, а с *Adagio* и *morendo* в камерното дуо, с дълбоко проектирана кода, което внася композиционен баланс на творбата.

2.2.9. Соната за обой и пиано оп. 28

Соната за обой и пиано (1987/1988 г.) е с четиричастна конструкция. Първа част „*Прелюд*“ е в темпо *Vivo et molto rubato*, с характерен сложен комплементарен ритъм и в двата инструмента. Фрагменти от нея се използват (в инверсия) в „*Постлюдия*“; така „*Прелюд*“ рамкира формата. Краткото развитие, след *stingendo* води към втора част „*Романс*“. Тя впечатлява с оригиналния подход към една любима за реминисциране образно-тематична зона на композитора – родопската песен „*Дуйни ми, лейни, бял вятър*“. За композиционните техники тук е характерно: стилизирано използване на фолклорния материал, а не буквално цитиране; оригинален хармоничен изказ (секундови съзвучия, вертикали, характерни за модерния хармоничен език; интересни полифонични похвати – канонична имитация по интонационна идея, вдъхновена родопската народна песен, вариантност на полифоничното развитие; възможност от свободна изява на сътворчество от страна изпълнителя. Клавирната партия има интересни формообразуващи и драматургични функции. Бравурното въведение съдържа семантичен тезис. То е изградено от низходящи дисонантни съзвучия, в диапазона на началния интервал (малка септима) на стилизирания фолклорен мотив. Той прозвучава в обоя, в непрекъснат диалог с повторения на негови варианти в пианото. Третата част – „*Меланхолично*“ – не носи темпов контраст (*Adagio*). Тук, и в двете партии, се включват елементи на театрално-инструментална игра. В четвъртата част „*Постлюдия*“ използването на частично нов тематичен материал в кодата (любим похват на композитора) рамкира общото музикално развитие.

2.2.10. 18 пиеси за народни инструменти със съпровод на пиано, опус 32

През периода 1970/1988 г. Николай Стойков създава поредица от ансамбли за народни инструменти с клавирни съпроводи, от които, в края на 80-те години, структурира **опус 32: „18 пиеси за народни инструменти със съпровод на пиано“**. Идеята на композитора да съчетае в ансамбъл пианото – темперирани инструмент – със звучността на нетемперирания народен инструментариум е творческо откритие, с което се очертават нови възможности за изява на

пианото, както за съпровод, така и за „равностойна” роля във различни фолклорни ансамбли. Пиесите за народни инструменти със съпровод на пиано се разглеждат в труда на Кр. Филева – „Българската народна музика в камерното творчество на Николай Стойков” (с. 44-77; 84-90) в светлината на проблема за връзката на камерното творчество композитора с българската народна музика. Поставя се отделен акцент върху особеностите на клавиричната партия в тези творби. Николай Стойков използва битонална хармония и темброви находки в клавира, които след това пренася и в камерната музика: използва съвременни композиционни похвати: алеаторни моменти, битонални построения, говор, парландо (както в хоровите и камерните вокално-инструментални творби, инструменталните ансамбли и др.). Кр. Филева се поставя акцент върху виждането на Стойков, че голяма част от стилистическите направления в музиката на 20 век (преобладаване на мелодическото над хармоническото начало в съчетание с дисонанса; сливане на вертикала и хоризонтала; ладовостта) са закодирани в своя основен вид в българския фолклор.

В структурата на *опус 32 – 18 пиеси за народни инструменти със съпровод на пиано* има четири раздела: I. Гъдулка – 8 пиеси (№№ 1-8); II Кавал – 4 пиеси (№№ 9-12); III Гайда – 4 пиеси (№№ 13-17); IV. Тамбура – 2 пиеси (№№ 17-18).

Един от показателните примери за определящата формално-конструктивна роля пианото, както и връзката с образността е клавиричната партия на „*Родопска песен*” за тамбура и пиано оп. 32 (1974) – авторска реминисценция по народна песен „*Дуйни ми, лейни бял вятър*”. За ролята на клавиричната партия е характерно *рамкиране* (чрез въведение и заключение, изградени върху тематичен елемент песента), както в *симетрията на тембрите*. Соловите изяви на пианото, които заемат централната част на творбата, определят неговата доминираща роля.

Извеждат се основни характеристики за ролята и функцията на клавиричната партия:

- ✓ Клавиричният акомпанимент в общи черти е дискретен, ненадраплив, но въпреки пестеливите средства – разнообразен, фино и гъвкаво реагиращ на особеностите на народната мелодия, осигуряващ пълноценната ѝ изява;
- ✓ Характерни интервали в мелодията проникват в съзвучията на съпровода;
- ✓ Кулминациите са открояват по-уплътнена фактура, дисонантни съзвучия и предписания за наситена динамика и акценти;
- ✓ Характерна черта е особената пианистичност на клавиричната партия.

В творбите за народни инструменти с клавиричен съпровод, пианото запазва съществената си роля за формоструктурирането. Изграждането на клавиричната партия със съвременни композиционни средства кореспондира с други камерни произведения на Николай Стойков.

2.2.11. „Три тъжни песни по Дебелянов” за виолончело и пиано оп.49

Инструменталният триптих „*Три тъжни песни по Дебелянов*” за виолончело и пиано оп.49 е (1996/1997 г.) отразява пристрастието на композитора към поезията и нейното влияние върху музикалното му мислене. С поставяне на стих-мото композиторът откроява важните за него творби. Епиграфите са свързани с програмността. „*Три тъжни песни по Дебелянов*”, по думите на самия Н. Стойков, е творба с „*безпрограмна*” програмност.

Меланхоличното и носталгично настроение, закодирано в заглавието, отразява емоционалното състояние, свързано с повода за написване на тази камерна творба (в памет на майката на композитора). Трите песни нямат отделни заглавия и преливат чрез *Attaca* (това се наблюдава и при други творби, напр. „Танки”). Първата (*Adagio*) като носталгичното начало, зададено в пианото: върху звученето на един продължителен тон в нисък регистър (D_1) встъпва солото на виолончелото. Пианото е равностоен спътник на струнния инструмент: партнира с акордови дисонантни платформи, последвани от низходящи осминови движения. В някои моменти, с *pizzicato*, имитира виолончелото. Тъжният диалог между инструментите протича през цялата миниатюра. Достигането на „крайния” нисък регистър – H_2 (субконтра октава) е израз на силна скръбна емоция. Клавирната партия тук също рамкира формата - с акордова платформа, подобна на началната, в края отново пианото затваря композицията. Втората песен се отличава с по-разнообразна динамична картина. Тя носи друга емоция, отразена в използването на различни изразни средства (ритмични и фактурни). През цялото време, в *Tempo di valse lent*, протича смяна на размери: 9/8, 5/8, 7/8, 6/8, 3/4, 2/4. Динамичните нюанси също се сменят (от *sub. ff*, *sub. f*, до *sub. p*). След силно изявен каденцов момеент във виолончелото, клавирът с няколко акорда (в 5/8), отново чрез *Attaca* се прелива в последната трета песен. Тя има обединяваща функция в цикъла – една ретроспекция на емоционалните състояния на автора. В клавирната партия се резюмират моменти от първата песен, последвани от акордовата платформа от втората песен. Тук темпото е *Largo*, а пианото встъпва не върху D_1 , както е в първата песен, а върху „ми” на контра октава (E_1). Рамката на формата и тук е в клавирната партия. Цикълът завършва в *morendo*, с тона E_1 , който звучи и в началото на песента.

2.2.12. Соната за цигулка и пиано №2 оп. 55

Соната за цигулка и пиано №2 оп. 55 е написана едва в края на XX век (1997 г.), 24 години по-късно след *Соната за цигулка и пиано №1 оп. 10*. За разлика от двучастната първа соната, в *Соната за цигулка и пиано №2* се обособява четиричастен цикъл.

Първата част е *Prelude* (необичайно решение, подобно на това в *Соната за пиано за 4 ръце* в „до” от Ф. Пуленк). Тук са заложени импровизационно начало и моторен ритъм. За разлика от Соната №1, не се наблюдава ярко присъствие на фолклорна тематика, но се усеща фолклорната субстанционалност. В тази част водеща е цигулката, а пианото я подкрепя с леки подчертани акорди. Мелодията е в крайни регистри, но в един постоянен ритъм от осминови трайности. Началото на втората част *Arioso* е взето от разработъчен момент от I част (*Molto rubato*), поверено на клавира. Цигулката запазва водеща роля: в двугласът (в *Adagio*) се усеща се фолклорната субстанция, но дисонантните интервали (м. 7, з. 7, ум. 1, 9) привнасят съвременност на звученето. Ролята на пианото е семпла - лек акордов фон на цигулковата партия. Втората част разгръща се като безмензурна песен. Финалът е аналогичен с този на първа част – *pizzicato* ефект върху *la бемол* в партията на цигулката. В третата част *Double* („*Misterioso*”) постепенно моториката от тридесетвторини в клавира се пренася и в цигулката. Бурният диалог между двата инструмента е след След *subito piu mosso*. След малък клавирен солов момент,

презентиращ отново моториката от началото, встъпва цигулката. Пианото остава интонационен фон с постоянен педал, а в края отново подема своя характерен ритмичен рисунок. Появява се вариация на първа тема от „Прелюд“, която прелива в четвърта част „*Postlude-Apoteos*”. Тя е ретроспекция на първа част. Темата е поверена на пианото. Част от интервалите са идентични на тези в *Прелюд*, но звука е по-грандиозен, в духа на „*Anoteos*”. Плътната акордова фактура допринася за мащабността на звучене. А цигулката е в роля на акомпаниращ инструмент. Финалът затваря целия цикъл, с последни отзвучавания от *Прелюда*, с познатия ефект – *pizzicato* върху *ла бемол* в цигулката, което осъществява композиционна връзка между тях.

2.2.13. Соната за арфа и пиано оп. 62

Соната за арфа и пиано оп. 62 (1995/1998 г.) е в четири части: *Пролог*, *Движение*, *Каденца* и *Епилог*. Богатото развитие на клавирната партия е базирано на инструментален диалог. Характерни похвати са: интониране с различна степен на инструментална атака по струните; удари с длан *con palmo* с различен интензитет в кордериерата; използване на *glissandi* по струните и клавишите на пианото (още в началото на *Пролог*), както и съчетаване на тези похвати с нормално звукоизвличане по тастията. Неизменно присъстват и клъстерите върху бели, черни и върху бели и черни клавиши. Получава се интригуваща картина на непрекъснатата игра с неподозирани за инструментите темброви съчетания. В *Епилог*, над пулсацията на *Marche funebre* е поставено мотото по „*Сън за щастие*” от Пенчо Славейков. По същите стихове е и мотото на клавирни миниатюри „*Листа от албума*” оп. 27. Така се създава поетична и творческа арка между двете творби – едната, създадена във втората половина на 80-те, а другата – през втората половина на 90-те години. *Сонатата за арфа и пиано оп. 62* и *Сонатата за виолончело и пиано оп. 68* са създадени в самия край на века и началото на двадесети век. След създаването на оп. 68 се очертава видима творческа граница. Смъртта на съпругата на композитора през март 2003 година преобръща житейския и творчески път на Николай Стойков.

2.3. Клавирни аспекти в камерно-инструменталните творби на Николай Стойков от Нововекието – XXI век

2.3.1. Соната за виолончело и пиано оп. 68

Сонатата е написана през 2001 година. Цикълът е четиричастен, а наименованията насочват към интровертност на изграждане: „*Doloroso*”, „*Meditazione*”, „*Fantastico*”, „*Rustico*”. Тембърът на виолончелото търси тази скръбност, медитативност, рустикалност (усещане за селото) и фантазийно разгръщане. Може би затова Стойков се насочва към този инструмент.

Първата част „*Doloroso*” започва мощно (*ff*) в клавира; темпото (*Adagio*) и niskият регистър задават емоционалността в частта. Върху силно хроматизирани акорди встъпва виолончелото със скръбна солова линия, също наситена с хроматизми. Клавирната фактура е акордова, в четвъртини и половини. Но композиторът сменя рязко регистрите в пианото. Инструменталната линия се извисява от *малка до трета октава*. Скръбни импулси присъстват и в двата инструмента, но представени чрез различни фактурни решения. Втора част – „*Meditazione*” е с още по-изчистена фактурата на клавирната партия. Двата инструмента

започват заедно, но в пианото звучи само един тон (C), върху широко педално задържане. Постепенно встъпват тонове, с които интервалът се увеличава (от прима до малка терца). В този момент виолончелото разкрива своите темброви възможности (*molto vibrato, senza sordino, pizzicato*). След кратко соло пианото встъпва с мощен акорд в силна динамика и последващи удари върху струните. След кулминацията във виолончелото – *ffff, Stringendo* – напрежението спада. Клавирната партия връща първоначалната си фактурна координация, но с обратно развитие (накрая частта завършва с удари върху струните) и отново с атака прелива в трета част „*Fantastico*”. Във „*Fantastico*” композиторът завихря една сякаш хаотична картина от тембри. Основна роля тук играе виолончелото. Клавирната партия тук има специфична роля на ударен инструмент (подобна на в „*Gradus ad parnasum*”) – отделни кратки тонове или удари върху басовите струни на пианото, а също и клъстери върху черни и бели клавиши. Виолончелото показва своя инструментален блясък. Единственият акорд в клавира е финалния, но той изпълнява важна формоструктурираща роля - преход към последната част „*Rustico*”. Тя е с коренно различен дух. Кратко въведение в *stringendo* дава началото на частта. Бързо сменящия се триолов ритъм във *Vivo* затруднява изпълнителите, особено по отношение на ансамбловостта. Това се наблюдава и в „*Шопски танци*” за цигулка и пиано (2015 г.). Сонатата завършва с *Adagio*, с вариране на началните тактове от първата част (с *morendo* и в двата инструмента).

2.3.2. „*Капричиозо*” (Парафраза № 3) за флейта (кавал), виолончело и пиано оп. 37

Произведението е свързано с повратен момент в определянето на Н. Стойков като композитор. Чрез работата върху обработки за хор, камерни ансамбли за народни инструменти и пиано той подготвя реализация на мащабни камерни творби, както е в случая с „*Капричиозо*” №3 (през 2009 г. той написва варианта за флейта, виолончело и пиано). Пиесата започва с основната тема – народната песен „*Дилмано дилберо*”, с интензивен диалог между пиано и виолончело. След активното движение (тремоло) в пианото и акцент върху клъстер, встъпва виолончелото, а флейтата – с рязка смяна на темпото (*Adagio*). В инструменталния диалог пианото има фонев ефект, с „широко” разположени клъстери (в *голяма* и *втора октава*) и *glissando*. Пианото има и импровизационни солови моменти: свободно изпълнение на мотив от темата – „без вертикално съвпадение”, *glissando improvisato*, рязка смяна на щрихи (легато със стакато). С връщането към началния ритмичен модел (от *Allegro*) отново рязко се сменя емоционалния изказ. На ход е флейтата – „*vivo cadenza improvisator*”. Пианото отначало леко се влива в каденцата, за да „избухне” мощно основната тема в плътната акордова фактура. В даден момент се включва и виолончелото, с низходящо хроматично движение, за да диалогизира с пианото. Спокойната (в *Andante*) мелодия носи успокоение. И, типично за стила на Стойков, веднага следва рязка промяна в клавирната партия: темпо *Vivo* и шестнадесетинов ритъм в двете ръце, „без вертикални съвпадения”. С кратък солов отклик се вливат и другите два инструмента. Началото на финала е поверено отново на пианото – *cadenza libero* – момент, труден в техническо отношение, изпълнен със стремителни ходове в широка теситура, с акордови последования в шестнадесетиново движение. Плътни октавови унисони във виолончело и пиано

усилват драматизма. Основата е в клавирната партия, в която се очертават моменти със сложна клавирна техника – терцови движения в низходяща посока, в стремглаво темпо (в лява ръка), скокове в секунди, широко разположена мелодична линия в щрих легато. Фактурата като цяло се уплътнява. Много ярка звукова картина придава унисонът (във всички инструменти). Диалогът между виолончело и флейта (върху клъстер от бели и черни клавиши и продължителен педал в пианото) е импровизационен момент, в синхрон с програмността. Скерцозност придава щрихът (*pizzicato*), а пианото се присъединява и с удари върху клавиатурата. Творбата завършва с унисон във виолончело, флейта (във висок регистър) и пиано (с акордов „писък“ и в двете ръце).

Клавирната партия тук е „многолика“ по отношение на използваните традиционни и нетрадиционни средства: клъстерна техника, свободни, импровизационни солови моменти, рязка смяна на щрихи, *gliss.*, неопределени по височина тонове (удари върху клавиатурата). Наред с „традиционната“ акомпанираща роля (фон), пианото има и ключови функции. Те се проявяват в епизоди, когато рязко се сменя емоционалния изказ. Пианото има водеща роля при структурирането на формата (подготвя соловите изяви, както и каденционните моменти. Композиторият изгражда клавирната партия така, че тя има превес като цялостно присъствие (фактурно, звуково, композиционно). Това се наблюдава и в други негови камерни творби.

2.3.3. Трио за виола, виолончело и пиано оп. 83

В *Трио за виола, виолончело и пиано* опус 83 (2010) носталгичните и самотни послания на Пол Верлен, поставени в началото на първа част „*Пролог*“ и трета част „*Шествие*“, са свидетелство за душевните преживявания на автора, който страда по загубената своя сродна душа (съпруга на композитория – Румена). В *опус 83* трите инструмента са равнопоставени в жив диалог, пресъздаден чрез разнообразие на изразни (най-вече ритмични и фактурни) средства. Клавирната фактура е изградена главно в два плана: акордови плоскости, последвани от „оскъдна“ фактура (интониране на отделни построения от един или два тона). Ефектно е използването на имитационни модели, които преминават от един инструмент в друг. В третата част клавирната линия подема скръбното настроение; остинатната ритмика създава асоциация с траурно шествие. Към финала на *Триото* фактурата и в трите инструмента все повече се изчиства, тоновете слизат във все по-нисък регистър. Пианото рамкира края с първоначалния ритъм (шестнадесетина с точка и осмина). Образната поанта се поставя от във виолата – дърпане на струни в динамика *pp*. Клавирната партия има изключително интересна роля за изграждане на музикалната образност и пресъздаване на музикално-поетичната идея; повярва ѝ се дълбок философски коментар при инструменталните диалози. Впечатляващо е мъдрото цитиране на вокална линия от песен на Дмитрий Шостакович по стихове на Марина Цветаева.

2.3.4. Сонатина за цигулка и пиано оп. 87

Сонатина за цигулка и пиано е вписана каталога на произведенията на Николай Стойков с опусно означение (оп. 87), но без указана година на завършване. От края на 2011 г. композиторият замисля създаване на *Соната за цигулка и пиано* № 3. Вероятно, идеите от *Сонатина за цигулка и пиано* ще се проектират в новата по-крупна творба (със същата опусна номерация – оп. 87).

2.3.5. „Шопски танци” за цигулка и пиано оп. 96

В „Шопски танци” оп. 96 (2014) вихреното темпо в началото (*Vivo, Feroce*) и размерът 9/16 са в съответствие с програмното заглавие. *Secco*-акордът дава началния тласък, който подготвя явяването на темата в цигулката, а след това – и в двата инструмента. Многогласната акордова фактура в шестнадесетинов ритъм затрудняват изпълнителя – едновременно със съпровода трябва да звучи ярко и мелодията в пети пръст в дясна ръка. След малък виртуозен епизод (*Risoluto. Piu mosso*) и в двата инструмента (тридесетвторини, глисанди, полиритмика) и плътни акорди в клавира, настъпва рязка смяна на тоналността и размера (9/16 с 2/4). Пианото акомпанира, а на моменти и дублира ярката линия в цигулката. Със смяната на темпото (*Moderato*) и тоналността (*H moll*) пианото провежда възходящи и низходящи квинтоли в *dolce*. Ролите се сменят – мелодията е поверена на пианото. След 9 такта цигулката отново солира, а пианото акомпанира в триолов ритъм. С *pizzicato* в цигулката се връща първоначалното темпо *Vivo (subito)*. Сложното съчетание на полиметричен ритъм – триоли с осмини, триоли с шестнадесетини в бързото темпо е предизвикателство за ансамбловостта. Епизодът е кратък, но интензивен и труден и за двата инструмента поради рязката смяна на размера (7/16) и темпото (*Vivo*) – изпълнен е с плътни шестнадесетинови акорди и големи интервалови разстояния в лява ръка за пианото, както и двуглас в цигулката. Драматизмът се презентира само в клавира – акцентирани октави, които дават нов енергиен заряд. След *in tempo* продължава интензивния диалог между инструментите. Ярко соло в цигулка (във все по-висока теситура и *stringendo*) води до *Каденца*. В пианото се сменят различни модели на акомпанимент в триоли, шестнадесетини или осмини. Низходящи шестнадесетинови пасажи в цигулката, подкрепени от осминов ритъм в пианото водят до *risoluto* и остри акценти, с които творбата завършва.

2.3.6. „Спомен за Владигеров” за цигулка и пиано оп. 101

„Спомен за Владигеров” оп. 101 (2016 г.) е последната камерна творба за цигулка и пиано на Н. Стойков. Нейното създаване е провокирано от силното присъствие на Панчо Владигеров като духовен водач на композитора. Творбата контрастира като композиционна мисъл на други опуси за цигулка и пиано. Стойков споделя, че това е една „закачка към Панчо Владигеров” – в нея той сякаш „имитира” някои параметри на стила на своя учител.

Началото е в унисон в двата инструмента, в темпо *Vivo*. Мелодичната линия е плавна, без резки скокове и дисонантни интервали (типичен белег за мелодично изграждане при Н. Стойков). Клавирът има акомпанираща функция – с плътна акордова фактура, често на моменти е в унисон с мелодичната линия на цигулката. Следва промяна в темпото и размера – *Meno mosso*, размер 2/4. От този момент композиторът разменя ролите: пианото провежда темата, а цигулката акомпанира, след това и двата инструмента са в унисон, а фактурата се уплътнява. Бързото темпо и появяващите се гамовидни шестнадесетинови пасажи са трудни за пианиста. Темпо *Andantino* прави ретроспекция към *Meno mosso* в началото на пиесата. Развитието е подобно, но от друг тон (*mi*). Пиесата е в сонатна форма. Творбата завършва в типичен за Н. Стойков стил – експлозивно, в темпо *Vivo stringendo* и динамика *f* (и в двата инструмента).

В тази най-нова (в хронологичен план) камерна творба на Н. Стойков се отразяват творческите идеи и търсения на композитора от второто десетилетие на ХХІ век.

Обобщение и изводи:

Николай Стойков се числи към композиторите, използващи авангардна композиционна техника, характерна за съвременната музика – дисонатна хармония, контрапункт и свободна имитация, натрупване на секундови построения, подсказващи драматургията на музикалното произведение. От анализа на творбите са налага изводът, *че използването на авангардна композиционна техника, на съвременни и нестандартни похвати никога не е самоцелно, а е продиктувано от търсенията и творческите идеи на композитора.*

Клавираната партия в камерно-инструменталните творби е изградена с богат арсенал от средства. Така пианото има твърде интересна и важна роля за музикалното развитие, формообразуване и пресъздаване на образността. Композиторият майсторски подчертава възможностите на пианото като използва:

- ✓ Елементи на авангарден музикален език от втората половина ХХ век - сонорна, алеаторна техника;
- ✓ Тембров интензитет на клавирна линеарност;
- ✓ Активно използване на вертикални звукови феномени: акорди, клъстери, съчетание на клъстерни с акордови вертикали;
- ✓ Клъстерна техника - обхваща използване на клъстери върху бели, черни или едновременно по бели и черни клавиши;
- ✓ Проява на характерната за стила на композитора връзка с фолклора;

Важна е връзката на камерно-инструменталното творчество на Николай Стойков с поезията. Композиторият акцентира върху поетичното начало в творбите чрез стих-мото (поетични епиграфи). Те са свързани с програмността на творбите.

В обобщение на изложението в *Първа* и *Втора глава* се акцентира върху оценката на вокално-клавираните цикли и камерните инструментални ансамбли на Николай Стойков като българско музикално творчество. Тези произведения проектират водещи тенденции в родното музикалното изкуство през втората половина на ХХ век, свързани с отношението към камерната музика и мястото ѝ в творчеството на българските композитори след 60-те години на ХХ век. Създаването на камерни творби – вокално-инструментални, инструментални и клавирни ансамбли, генерира идеи и отправни точки към композиторските търсения през целия творчески път на Николай Стойков.

ТРЕТА ГЛАВА:

Клавираните ансамбли в творческото пространство на Николай Стойков

3.1. Клавирият ансамбъл творчески феномен и присъствието му в творчеството на съвременните българските композитори

Клавирият ансамбъл възниква и се утвърждава като жанр в практиката на камерното

инструментално музициране. Пиесите за пиано на 4 ръце, за две пиана (или с разширение на съответния състав) по същество се разделят на две основни групи: *оригинални творби*, създадени *специално* за клавирен ансамбъл; *обработки* или *транскрипции* на други произведения (от различни жанрове). Примерите за авторски версии на свои и чужди произведения за клавирни ансамбли в историята на клавирната литература са много. Показателен пример за тази тенденция е творчеството на Ференц Лист. Много от видните композитори на XX век проявяват специален интерес към този жанр и създават оригинални творби за клавирни ансамбли: Сен-Санс, Равел, Дебюси и др. В периода, в който твори Николай Стойков (след 60-те години на XX век) към клавирния ансамбъл проявяват интерес както вече утвърдени, така и млади композитори: Лазар Николов, Георги Арnaudов, Йордан Гошев, Румен Байрактаров, Атанас Атанасов, Румен Бальозов, Александър Йосифов и др.

Особено важен факт е, че историята на клавирната литература създаването на клавирни ансамбли за 4 ръце и 2 пиана (авторски, транскрипции или приложения) е свързано с ***просветителската страна на дейността на композиторите***, а често има и конкретни образователни измерения. В обучението по пиано клавирните ансамбли имат роля в учебния процес не само като изпълнителски репертоар, а и като средство за запознаване с музикална литература. Клавирните извлечения за четири ръце имат и чисто приложна функция в учебния процес. Създаването на ансамбловият клавирен репертор често се инспирира от *педагогически цели*, за нуждите на клавирното обучение. Много примери за това могат да се открият и в класическата, и в съвременната, като и в българската клавирна литература. Българските композитори създават оригинални детско-юношески клавирни цикли за млади изпълнители (П. Хаджиев, П. Стоянов, Ж. Леви, Н. Кауфман, С. Илиев Ф. Павлов и др.). Клавирните цикли на Николай Стойков „*За животните*” (варианта за 4 ръце) и „*Смърфиолчета*”, който съдържа солови и ансамблови пиеси, са популярни и като дидактичен, и като концертен репертоар.

В творческото пространство на Николай Стойков се вписват клавирни ансамбли, които като цяло включват основните съвременни измерения на жанра. В разсъжденията върху творческите си приоритети, композиторът се докосва до проблема за комуникацията с публиката. Предпочитанията му към клавирните ансамбли (и към камерните жанрове като цяло), несъмнено са свързани и с измеренията на комуникативността, която има две страни: ***публичната рецепция на жанра*** и естеството на ***изпълнителската практика***.

Налага се изводът, че афинитетът на Николай Стойков към клавирните ансамбли не е случаен. Като чисто количествен приоритет и като една от най-ярките изяви на творческото кредо на композитора, те заслужават специален изследователски акцент.

3.2. Първите клавирни ансамбли в творчеството на Николай Стойков. Връзката между ранното солово и ансамбловое клавирно творчество на композитора (60-те – 70-те години на XX век)

Творческият път на Николай Стойков в областта на клавирните жанрове може да се определи като интересен, своеобразен и не твърде стандартен. Първия му клавирен цикъл е „За

юноши” (1966): „Арабеска”, „Багатела” и „Бурлеска”. Той има и педагогическа насоченост. Тук за първи път личат интензивните и упорити търсения на автора в клавирната зона.

„Фрагменти” за пиано се определят от самия автор като антипод на „Вардар” - два различни полюса, но със запазена тясна връзка с народно-песенното творчество. Композиторият изгражда творбата като тема с вариации върху безмензурната странджанска песен „Прочу се Индже войвода”. Той запазва ладовата основа на песента, като свободно я пречупва през своя поглед, придава ѝ различни нюанси. Варирането се основава върху ярки интонационно-тематични ядра, които съдържат най-характерните мелодични елементи. Така всяка вариация (респективно - „фрагмент”) има различно съдържание. Въпреки това се запазва спойката и логиката между вариациите. „Фрагменти” оп. 4 за пиано соло (1969/1971) е произведение с ключова роля за ансамбловото клавирно творчество на Н. Стойков от 70-те години на ХХ век. Те се явяват в основата на създаване през 1976 г. на „Четири студии за пиано на 4 ръце” (без опус) и на „Фрагменти” оп. 4а за две пиана (1977/1978 г.).

3.2.1. „Четири студии за пиано на 4 ръце”

Създаването на студиите през 1976 г. (без опус) е първият опит на композиторията в специфичното разпределение на клавирната тъкан за 4 ръце. Явно тази творческа зона силно го вълнува, защото почти веднага започва да търси и фонично-пространствени възможности в двете пиана, със създаването на „Фрагменти” оп. 4а.

3.2.2. „Фрагменти” оп. 4а за две пиана

Творческото „вариране” в тази творба е от соло пиано към клавирен ансамбъл за две пиана. Показателна е за самобитния почерк на композиторията – творческа лаборатория, в която Стойков избистря своя стил (той я определя като процес на изчерпване на традиционни клавирно-изразни средства, подчинени на стила на Владигеров и Ненов). Музикалният език се обогатява с нови фактурни и хармонични решения.

От сравнителния анализ между вариантите (солов и за две пиана) следва: *рекомпозирането на творбата за две пиана засяга основно нейната пространствено-фоническа страна; постига се по-плътна „оркестрово звучене”, а същевременно се констатира фактурни облекчения, т. е. „тежестта” на фактурната конструкция се разпределя между двата клавира.*

Извод: Създадените от Николай Стойков през 70-те години творбите за клавирно дуо за 4 ръце и (или) две пиана доказват вече определено формиран интерес на автора към звучността и изразните възможности на клавирния ансамбъл.

3.3. Клавирните ансамбли на Николай Стойков от 80-те години на ХХ век

3.3.1. Детска сюита „За животните” за 4 ръце оп. 2а

„За животните” оп. 2а (1980) е ансамблов вариант соловата сюита оп. 2. (1970). Изградена е от шест пиеси, но има седем части: 1. „За начало”, 2. „Жаба-квак”, 3. „Ежко-Бежко”, 4. „Мушицата”, 5. „Заю-Баю”, 6. „Петльо Герест”. (За край се изпълнява №1. „За начало”). За всички пиеси в сюитата - звукоизобразителни музикални „картинки” е характерно съчетанието

на съвременен музикален език с кратка и ясна форма. Ансамбловият вариант (1980 г.) е популярен като репертоар в обучението по пиано и в концертните изяви на младите изпълнители. Интересът и на професионални концертиращи пианисти към сюитата доказва, че въпреки очевидно успешното ѝ прилагане с педагогически цели, тя надхвърля тези рамки, особено транскрипцията ѝ за клавирен ансамбъл.

Изводи: Детска сюита „За животните” за 4 ръце е една от ранните солови творби, която композитора преработва (след дистанция от 10 години) във вариант за клавирен ансамбъл (в случая за 4 ръце); в нея се проектира на една творческа линия, която в следващите години се разгръща, просперира и придобива твърде продуктивни очертания в композиторското творчество на Николай Стойков.

3.3.2.Клавирен цикъл „Старият албум” за две пиана оп. 25

Идеята за „Старият албум” за две пиана оп. 25 (1982/89) идва от разглеждане на фотоси на стари пловдивски фамилии. В №1. „Семеен портрет” съпоставянето на I и II пиано е на основата на асоциации на диалог между мъж и жена. Пресъздаването на характерната за стария градски бит звуковата атмосфера подчинява сонорно-алеаторното развитие. Сполучливото ѝ „улавяне” (не само тук, а и в другите пиеси от цикъла) не е случайно – композиторият проявява специален интерес към старинния инструментариум. №2. „Новата шапка на баба” – внася звукова атмосфера на стара градска песенност. Артикулационната линия на клавира придава автентичност на звуковата емисия, в търсенето на аналогия със старите латерни. да се разменят партиите на първо и второ пиано. Интересна е указаната от композитора размяна на партиите на I и II пиано (при повторението на втори дял). Този подход (по-късно често срещан и при други клавирни пиеси и транскрипции на Стойков) е насочен към постигането на друга интерпретационно-агогическа нюансировка; придава нов нюанс в драматургичното изграждане – елементи на „инструментален театър”. В №3. „Трендафилът мирише...” или „Но, млъкни сърце” – е пресъздадена звукова картина на фуния на стар грамофон, от която звучи стара градска любовна песен. Специфичен клавирено-фактурен похват е кръстосването на лява ръка над дясна в партията на II пиано: постига се регистрово уплътняване, чрез функциониране в партиите на двете ръце на обемни акордови вертикали в широко разположение. №4. „Ориентале” е най-ярквата в цикъла, с характерна мелодична линия и интонационен акцент на ув. с. (хиатус). Основната жанрова характеристика на пиесата е танцувалността. Изградена е от наслабления на контрапункти на „закъсняващи” имитационни линии, върху оргелов бас. В №5. „Ах, доброто старо време или Каролина” цялото развитие се изгражда от инструментална „игра” между тоналностите *A dur* и *E dur*, с едно единствено отклонение във *fis moll*, върху жанровата основа на полка – един много популярен за тогавашното време европейски танц.

Анализът на цикъла „Старият албум” налага следните **изводи:**

- ✓ композиторият успява да разиграе диалози и звукови картини чрез двата клавира;
- ✓ характерно е използването на специфични клавирно-фактурни похвати: смяна на ролите на партиите, търсене на различна звучност чрез фактурни и регистрови размени

(кръстосването на лява ръка над дясна в отделните партии и др.);

✓ за пръв път (в „Новата шапка на баба“) се среща похват, който по късно Николай Стойков използва многократно в други клавирни транскрипции и ансамблови пиеси – размяна на клавирните партии при повторение;

✓ в този цикъл се проектира жанровата връзка между соловите и ансамбловите клавирни пространства в творчеството на композитора.

3.3.3. „Три концертни пиеси за две пиана“ оп. 29

Цикълът е създаден в резултат рекомпозиране на три от прелюдиите от *опус 23* през 1987 – 1988 година. Плътната фактура, характерна за соловия вариант е „готова“ за разделяне между две пиана. Разгъването ѝ на моменти в четириредна клавирна аколада, проектира залагането на звучащия клавирно-пространствен диалог в два инструмента. В първата пиеса „Пилеце пее“ има ново, по-високо ниво на диалогичност между различните фактурни пластове (за разлика от едноименната солова пиеса №8 в оп. 23), както и темброво обособено провеждане на клавирната линия (в партията на II пиано). В „Ангелогласният“ е постигната „оркестрова“ звучност. Нов смисъл на тематичната образност дават педалните задържания, импровизационните моменти, използването на алеаторен модел (в средния дял на пиесата). Чрез зададените модели с указанието за импровизация, композиторият поверява активна роля на пианистите (на „съавтори“). Последната пиеса „Свети Георги убива ламията“ представя респектираща, почти оркестрова звучност. Богатото темброво-динамическо структуриране води до внушителна звукова картина. Известно облекчаване на фактурата (в средния дял) създава инструментална освободеност за по-удобно и ярко провеждане на политемповото и полиобразното кулминирание в последния дял. Химновостта е постигната от темпо *Grave* и от запазената (от първия дял) плътност във фактурно отношение и в двата инструмента. Пиесата завършва (типично за финалите при Стойков) в *stringendo* и двадесеттонова звукова маса във *fff*.

3.4. Клавирните ансамбли на Николай Стойков от 90-те години на XX век

90-те години на XX век са най-плодотворния период на Николай Стойков по отношение на клавирните ансамбли. Още в самото начало (1990 г.) е поставена основата на забележителния цикъл „Български танци“ за пиано на 4 ръце, конструиран в три тетрадки (опус №№ 30, 35, и 38). Заедно с тях тече и началния етап на изграждане на *Концерт за пиано и оркестър оп. 60*. Част от клавирно-ансамбловото творчество на Стойков се насочва към младите пианисти: „Смърфиолчета“ е цикъл, който съчетава присъствието на солов и ансамблов репертоар. От 90-те години в мащабния проект „Музикален пантеон“, наред със соловите пиеси, се вписват и ансамбли – за клавирно дуо (за четири ръце, две пиана).

3.4.1. „Български танци“ оп. №№ 30, 35, 38

В началото на 90-те Николай Стойков прави своя избор да пресътвори един емблематичен жанр – „Български танци“. Този интерес към интерпретацията на традиционната жанрова емблематичност вписва композитора в актуални за новата българска музика тенденции, характерни за края на XX и началото на XXI век.

3.4.1.1. „Български танци” оп. 30, I-ва тетрадка

I тетрадка (1990) е показателна за една от линиите на рекомпозиране, които композиторът следва при създаване на клавирни ансамбли. Констатира се връзка с творби извън клавирния жанр (от 70-те и 80-те години - „Багатели за женски глас и пиано” оп. 9 и др.). В №1. „Заклинание” се открива използване на: сонорно-алеаторен модел, двоен клъстерен форшлаг, който кулминира в клъстер (по бели и черни клавиши), „разместване” на регистровите позиции (композиторът отново прибегва към тази „игра” на позиции и в другите танци). В №2. „Марика дари тъчеше” едноименната Багатела № 3 оп. 9 има съществена роля в изграждането: комплементарният ритъм, както и форшлази (единични и двойни), шлайфери, къси мелизматични линии, „провикванията” характерни за вокалната миниатюра (представени от клъстерни вертикали), обогатяват клавирната картина. В №3 – „Гурбетчийска песен” са характерни специфични похвати: в началото от кордиерата на инструмента се интонират тонове с определена височина, следва извличане на тонове без звукова определеност, както и *glissando* по струните на определени регистри. Те се вграждат в елементи на сонорното-алеаторно мислене на автора и са в непосредствена връзка с фолклорната специфика на безмензурната северняшка песен „Месечинко ле”. В № 4 „Ръченица” темпото („бързо и активно”), комплементарният ритъм и широко разположените интервали в лява ръка – и в първо, и във второ пиано – затрудняват изпълнителите при представянето на вихрената звукова картина. Тук, както и в №5 „Старинна песен”, клавирно-ансамлова фактура от класически тип. След лиричния център в цикъла – „Старинна песен” – в *attaca* встъпва последната (шеста) пиеса „Вито хоро”. Тя е изключително виртуозна, с обемен разработъчен дял и идея за сонатно мислене, която се проектира в очертаващите се първа и втора тема и ярко заключение.

3.4.1.2. „Български танци” оп. 35, II-ра тетрадка

Шестте танца от II-ра тетрадка – „Чанове, китеници и зелени морави”, „Криво пазарджишко хоро”, „Песента на космическите баби от село Плана”, „Пеперуда одеше”, „Огнено шопско” и „Танц върху жарава” излъчват две основни характеристики. Първата е свързана с ярката образност, закодирана още в програмните заглавия, а втората – с акцент върху „лиричния клавирен коментар”, което очертава II-та тетрадка като лиричен център за 18-те пиеси в цикъла. Първата основна характеристика е *ярката образна линия*. Тя е изведена докрай в цикъла от шест пиеси, но има и своето „продължение” в бъдещи опуси на композитора, както е и свързана с творби от предишни творчески периоди.

Извод: Финалната пиеса оп. 35 – „Танц върху жарава” – особено ярко отразява майсторството на Николай Стойков да използва възможностите на пианото.

3.4.1.3. „Български танци” оп. 38, III-та тетрадка

Забележителната поредица от 6 танца са с програмни заглавия, три от тях – едноименни с народно-песенните интонационни извори: № 1. „Хайдутене се молеха”, № 2. „Свирка свири в усое”, № 4. „Дуйни ми, дуйни, бели ветре”. Заглавията на останалите три подсказват друга, танцувална жанрова сфера: № 3. „Тропанка”, № 5. „Шопско стакато” и № 6. „Тропанка.

Хорото се разтуря”. Обединяващият фактор е фолклорната интонационна основа. Сред тях особено място място има №3. „Тропанка”. С трикратното си провеждане: репризирана като пиеса № 6 и с появата в съкратен вид в кодата („Хорото се разтуря”) тя изпълнява важна обединяваща структурно-конструктивна функция. Изборът на интонационната основа на № 4. „Дуйни ми, дуйни, бели ветре” е показателна за една образна линия, която преминава през цялото творчеството на композитора. Характерни похвати в *оп.* 38 са: сонорно-алеаторно конструиране (в „Хайдутене се молеха”); клъстерни вертикали, тонове с неопределна височина, удряне по кордиерата *son ralto*, импровизационното вариране (в „Свирка свири в усое”, „Дуйни ми, дуйни, бели ветре”, „Тропанка. Хорото се разтуря”).

„Български танци” става най-популярната клавирна творба на композитора, която дава повод на изследователите да сравняват почерка му с този на Панчо Владигеров.

3.4.2. „Смърфиолчета” – 30 характеристични пиеси за пиано на 2, 4 ръце и 2 пиана оп. 54

Създаването на цикъла (1997-1999) е провокирано от желанието на композитора да създаде съвременен репертоар за младите пианисти. Включва **13** пиеси за соло пиано и клавирни ансамбли: **7** – за четири ръце и **10** – за две пиана. Структурирането на цикъла е на принципа на *градиране на клавирната изпълнителска проблематика при децата и младите пианисти по отношение на:* а) „преминаване” от солово към ансамблов музизиране; б) *натрупване на изпълнителски опит първо за изпълнение на пиеси за 4 ръце, а след това – на две пиана.*

Обобщение и изводи:

- ✓ *В цикъла се проявява характерното за композитора активно трансформиране и обогатяване на идеи, в резултат от взаимовлияние между негови произведения от други жанрове – песни, вокално-инструментални солови инструментални творби;*
- ✓ *Сред творбите, създадени през 90-те години, клавирният цикъл „Смърфиолчета” оп. 54 заема особено място. То се определя от съсредоточаването в рамките на един цикъл на пиеси за пиано соло, за 4 ръце и за 2 пиано. В него се отразява и стремежа на автора към вариантност: в рамките на клавирните жанрове – творби от солов преминават в ансамблов клавирен вариант, както и междужанрова вариантност – вокални и вокално-инструментални творби се рекомпозират като клавирни ансамбли.*

3.5. Нови аспекти на клавирното мислене в камерното творчество на Николай Стойков. Клавирните ансамбли от Нововековието (XXI век)

3.5.1. „Музикален пантеон” оп. 40 – мащабен клавирен проект на границата на XX и XXI век

„Музикален пантеон” оп. 40 заема особено важно място в творчеството на Николай Стойков. Знаково е темпорално му разполагане на границите на две столетия – XX и XXI век. Началото е поставено през последното десетилетие на XX век, в периода 1992/1994 година, а обогатяването му с нови творби продължава и до днес. Съдържанието на *оп.* 40 включва основно две жанрови групи – солови клавирни пиеси и клавирни ансамбли - за 4 ръце и две пиана. Сред

тях само една пиеса за 3 ръце от транскрипцията по Ерик Сати – „Химнопедия” (2012).

3.5.1.1. Клавирните ансамбли за 4 ръце (и 3) ръце в „Музикален пантеон” оп. 40.

Транскрипциите за пиано на 4 ръце в „Музикален пантеон” оп. 40 са 15 (петнадесет) на брой, а само 1 (един) – на 3 ръце (Таблица № 3).

В „Кейк уок” (из „Детски ъгъл” от К. Дебюси) Стойков е разпределил много елегантно и удобно фактурата от солов в ансамблов вариант. Това определя и педагогическа насоченост на пиесата. В нея (както и в другите транскрипции по Дебюси, а също и Равел) той по-определено се придържа към оригиналите. В „Ракоци марш” (по Х. Берлиоз) за 4 ръце Стойков успява да постигне мащабна оркестрова звучност. Уплътнява много активно фактурата в двете партии. Използва типични за него похвати (*con panno-quasi Grand cassa*, клъстери и др.). След Дебюси и Берлиоз, той се насочва към Равел („Павана за една инфанта”), пиеса в стил Емануел Шабрие (парафраза по ария от „Фауст” на Гуно) и към Ерик Сати („Химнопедия”). Тук Стойков отново се стреми да запазва стиловите белези на оригиналите.

Маршът е жанр, явно любим за транскрибиране при Стойков. Авторът добавя свой „цвет” в типичните жанрови белези. След „Ракоци марш” на Берлиоз (1994), през 2012 г. той се насочва към „Малък виенски марш” от Ф. Крайслер. Тук проличава характерният за композитора стилов замах през Новия век: наличие на клъстерни гроздове, дисонантност, глосанди върху бели и черни клавиши. В „Тъжен валс” по Ян Сибелиус (2012), запазвайки структурата на валса, той променя на моменти звуковата атмосфера в „стил Стойков”. Обогаत्या фактурата с дисонантни акорди в широко разположение за изграждане на кулминационния момент, в партиите и на двамата пианисти. През 2012 година композиторият транскрибира Прелюди за пиано Фредерик Шопен – № 1, 2, 3, 4, 6, 18, 22. Идеята му на пръв поглед е невъзможна: да се „разхвърли” един ефирен Шопен между 4 ръце е сериозно предизвикателство. Той се опира на оригинала и запазва стилистиката на пиесите. Различно подхожда и към разпределението на партиите във всяка прелюдия. В „Етюд и скерцо” от Чайковски за 4 ръце (2010) също запазва стиловия облик. В Етюд двете партии почти са развнопоставени по виртуозност. Пасажната линия преминава от партията на единия пианист към другия. В Скерцо композиторият също запазва характера и фактурата. Прави впечатление стремежът към фактурно облекчаване в сравнение със соловите варианти в транскрипциите за 4 ръце (2011 г.) на „Възпоминание”, „Отчаяние” и „Дяволско внушение” от С. Прокофиев. В „Любовта към трите портокала” от С. Прокофиев отново проличава умението на композиторията да постигне ефекта на оркестровата звучност, но без да усложни изпълнителските задачи. В една от най-новите транскрипции - Скерцо оп. 12, №10 от Прокофиев, за 4 ръце (2018) - ролите са разпределени стандартно: първата партия „поема” виртуозността в пиесата, а втора има акомпанираща функция. Изпълнителският проблем тук е свързан с темпото (*Vivo*), а това води до сложност в техническо отношение. Композиторият осъществява и две транскрипции по творби на Марин Големинов. „Медитация” е с изключително семпла фактура. Звуковата картина се рисува от активна смяна на хармоничния език. Важна роля играе тук педалната техника и тембъра като звуков фактор. „Танц” (из „Пет

скици за струнен оркестър”) е контрастна и като емоционалност, и като фактура. Моторика от шестнадесетини (във второ пиано) завихря самия танц. Стойков успява да въплъти щрайховата звучност в пианото. Жанров акцент в *оп. 40* внася „*Нощна музика*” (*ин мемориам*), посветена на един от великите джаз пианисти Арт Тейтъм. Основа на транскрипцията е изпълняваната от него балада „*Ain't Misbehavin*” („*Не се държа лошо*”) от Ф. Уолър (един от представителите на клавириния стил страйд в Ню Йорк през 20-те г.). Стойков следва логиката на стила: в началото на пиесата хармонията се поддържа от II пиано, с момент на импровизация, а I пиано арпежира върху хармонията. Спазена е формата на оригинала (*A B A*), като са добавени каденционни моменти преди третия дял в I пиано. Изпълнителските проблеми са свързани с темпото и с постигнето на съгласуваност с партньора при свободна импровизация.

В „*Калугерине*” (2015 г.). Стойков остава верен на стила, композиторска инвенция и усета си към жанровата вариантност. Преобразява соловата пиеса в клавирен ансамбъл за 4 ръце, изключително ярък и грандиозен като звукова картина и сценичен пърформънс. Възможностите на „клавириния дует” са майсторски използани. Ефектни са похватите при търсенето на повече фактурна плътност: клъстерни диалози, клъстерни атаки (едновременно в двете партии), удвояване на мелодията (в октови), съчетано с регистрови съпоставяния. Разпределението на мелодията и съпровода (съответно в първа-втора или обратно – втора-първа партия) тук облекчава изпълнителите.

3.5.1.2.Клавиричните ансамбли за две пиана в „Музикален пантеон” оп. 40.

Паралелно с транскрипциите за 4 ръце, композиторият създава и включва в „*Музикален пантеон*” оп. 40 и 7 (седем) **клавирични ансамбли за две пиана** (Таблица № 4).

В *Прелюди №№ 1, 10, 24* от *Дебюси* за 2 пиана Стойков продължава линията на по-строго и обективно придържане към оригинала. Водещи са принципите, основани на фонизма. Възможността за разполагане на широката, „дишаща” фактура на Дебюси между два инструмента, създава още по-голямо пространство, по-ярко усещане за полифоничност на звуковите пластове. Изгражда се независимост и самостоятелност на звуковия поток и още по-силно усещане на различни нюанси при смесването им. Композиторият постига релефна тембралност (подказана от изложението на клавирината фактура у Дебюси, построена често върху три петолиния). Николай Стойков „залага” на широката регистрова граница между двамата партньори, на техните реплики. Той така разпределя материала и в трите прелюда („Делфийски танцьорки”, „Потъналата катедрала” и „Фойерверк”), че да подчертае сложните технически и ритмически пасажии, а не да ги опростява. Въпреки мащабната клавирна звучност, рафинираната пианистичност и фина естетика на френската клавирна школа се запазва.

В *Концерт за цигулка a moll оп. 3 № 6* от Антонио Вивалди Стойков отново си поставя трудна задача – да въплъти в клавирна звучност барокков струнен концерт, но и да запази стиловите белези. Прави впечатление много по-плътната фактура (и в двете партии) в началото на първа част, в сравнение с по-олекотената щрайхова звучност на оригинала. Така всъщност се получава нова звукова атмосфера. В *I част* проличава типичния за Стойков стил: удвояване на

мелодията в октави, плътна акордова фактура, което придава по-мощна звучност. Ансамбловите проблеми са свързани със запазване на стилистиката на бароковата музика.

Стойков транскрибира *Симфония №3 („Литургична“)* от А. Онегер - творба от „новия ХХ век“, в която са отразени значими философски идеи и послания: война и мир, отношения между хората, конфликт човек – общество. В това се открива една не само творческа, но и социална позиция, като дава шанс на творбата за ново „битие“ в съвременния концертен репертоар. Композиторият споделя, че обработката за две пиана е изключително трудна за изпълнение и досега не е презентирана. От пианистите се изисква да притежават нужните виртуозни възможности, но по-важно е да са „отворени“ към освободено мислене. Стойков използва максимално всички регистрови и темброви възможности и на двата инструмента, за да предаде грандиозната оркестрова звучност на тази забележителна творба на Онегер.

Сред транскрипциите в *оп. 40* са и три творби на Д. Скарлати. В *Соната „Ехо“ в E dur* (2010) композиторият запазва оригиналния характер – изчистена, прозрачна фактура, тихи динамики, ясен щрих. И в *Соната „Ехо“ в g moll* и *Соната-токата в d moll* (2018), Стойков умело предава стила на Скарлати: плавно прелива гласовете от едното пиано в другото, засилва диалогичостта. От изпълнителите се изисква точен щрих, артикулация и прецизност. Ансамбловостта (еднакъв начин на допир до клавиатурата) и тук играе огромна роля.

В *„Мефисто-полка за двама“ – за 2 пиана* по Ференц Лист (изпълнена премиерно от дуо В. Стоянова – М. Дафинов на 2 май 2018 г. в залата на АМТИИ-Пловдив), композиторият отново успява да постигне ефекта на опростяване на сложна солова пиеса. Двете партии равномерно поемат функциите на двете ръце в соловия вариант и не се усеща тежест при изпълнение. Ансамбловият вариант носи по-друг „мефисто“ цвят.

Обобщение и изводи: *„Музикален пантеон“* на Николай Стойков е емблематичен по отношение на кореспондирането с една цялостна поетико-естетическа концепция – с едноименния „Пантеон“ на Теодор Траянов от 30-те години на миналия ХХ век. Опус 40 отразява засиления интерес към транскрибирането, което се разгръща с изключителен размах в творчеството му през 90-те години. В него се разкрива богато взаимодействие на композиторски идеи, конструкции, варианти, преминаващи между различни съчинения в неговото творчество. Показва и дълбокото му композиционно „навлизане“ в различни епохи, школи, стилове, жанрове. *„Музикален пантеон“* оп. 40 отразява и афинитета на Н. Стойков към живописата. Композиторият се опира на идеи от творческия процес в изобразителното изкуството, като ги свързва с техниката на рекомпозиране.

„Музикален пантеон“ оп. 40 е свидетелство за актуалност на творческо мислене на композиторията, пример за съвременен „прочит“ на различни стилове и жанрове. Сред транскрипциите (а в други опуси) има и случаи на „смесване“ на жанровете (джаз – класика и др.). Всичко това го прави съпричастен и към новите, съвременни концепции за „отвореност“ към публиката. Самата идея за *„Музикален пантеон“* оп. 40 обуславя „отвореност“ на опусното съдържание. През второто десетилетие на ХХІ век композиторият преосмисля присъствието на

някои произведения в този опус, като ги включва в свои нови творчески планове. Създадени на границата между две столетия – края на ХХ и първите две десетилетия на ХХІ век – клавиричните ансамбли в „Музикален пантеон” оп. 40 отразяват приемствеността между различните творчески периоди в композиторското дело на Николай Стойков.

3.5.2. „Ноктюрно и хумореска” за пиано на 6 ръце оп. 71

Тази творба стои между два много важни творчески и жизнени периода на композитора. „Ноктюрно” е поредното рекомпозиране на родопската песен „Дуйни ми, лейни, бял вятър”, към която Николай Стойков проявява изключително дълготраен интерес. В основата на „Хумореска” е авторска песен на Милчо Василев – „Ангелино моме”.

Анализът на творбата налага следния извод: „Ноктюрно и хумореска” за пиано на 6 ръце оп. 71 е една от творбите, която е показателна за нестандартното мислене на композитора и сремезън към преосмисляне на творческите идеи в рамките на една и съща жанрова област.

3.5.3. „Сарабанда, пасторал и остинато” оп. 76а за две пиана.

„Сарабанда, пасторал и остинато” оп. 76а за две пиана е ансамблов вариант на едноименния солов цикъл (оп. 76, 2011) и е създаден през периода 12.12 2015/2016 г. Има особено място в контекста на камерното творчество на композитора: не е транскрипция на творба от друг автор, а представлява осъществен ансамблов вариант на клавирна творба на самия Николай Стойков. *Опус 76а* – това е последният оригинален цикъл (до момента на настоящото изследване). Този факт дава основание за определяне на важното му значение за връзка с творчеството на автора в този жанр от 90-те години.

3.5.4. „Тропанки” оп. 80а за 4 ръце

През 2010 г. Н. Стойков прави версия за 4 ръце на соловия цикъл „Тропанки” оп. 80. Двата цикъла са изключително успешен проект на композитора. Изпълнението им България и извън нея се посреща с бурен интерес и искрено възхищение.

„Тропанка” № 1 впечатлява със своята първичност и стихийност (наподобява стила на Стравински в „Пролетно тайнство”). Фактурата е разпределена много „удобно”; мелодичната линия преминава в диалог между 4 ръце. Така и в звуковата атмосфера се внася друг, различен нюанс (по отношение на тембъра), в сравнение със соловия вариант. В „Тропанка” № 2 се отличава с различни (от соловия вариант) образни черти. В оп. 80 тя се явява лиричен център, докато в оп. 80а композиторът (с промяна на изразните средства) постига по-ярка звукова картина: използва и пицикати, и удари върху клавишите във втора партия. Така в клавиричния ансамбъл жанров приоритет има танцувалността, игривостта, типична за фолклорния първоизточник – хорото *тропанка*. Трета „Тропанка” е с оригинално звучене, изградена върху интонационно-ритмически акценти от популярния рагтайм на Скот Джоуплин „The Entertainer”. Много умело, остроумно и „забавно” Стойков вплита две линии от коренно различни жанрове – джаз и фолкор, които се разменят и конкурират, докато накрая се вливат в една клавирна линия. „Диалозите” между партиите и фактурните промени придават по-мощна и ярка звучност на ансамбловия, в сравнение със соловия вариант.

3.5.5. 29 детски народни песни (залъгалки, приспивалки, броеници) оп. 82. За пиано на 4 ръце

Цикълът, създаден през 2010-2012 г. продължава тенденцията на инструментална „игра“ от клавиричната „*Дада парафраза*“ оп. 79 (2010). Не е случайно, че в заглавието се уточнява използвания като мелодична основа фолклорен материал – „*залъгалки, приспивалки, броеници, дудурикани*“. Композиторият търси по-дълбоко навлизане в поетичната линия на текста, в това може да се види и идея за изпълнение на пиесите от вокално-клавирен ансамбъл. Фолклорният материал е представен с много свежест, остроумие и разбиране на детското светоусещане. В една по-нова редакция (2018 г.) цикълът получава название „Бръмбарчета“ и има добавени нови уточнения (ремарки) към нотния текст. Цикълът представлява интерес и с това, че в него зреят идеи за някои следващи опуси на Н. Стойков: интонации от „*приспивалките*“ (№ 10. „*Спи, Коле, спи*“, №19. „*Ела, Сьнчо*“) стават тематични идеи в поемата за пиано „*Приспивна песен на Джо Блек*“ – №1 от I-ва тетрадка на оп. 84 „*Шест поеми за пиано*“ (2011).

3.5.6. Ретро сюита „1989“ оп. 95.

В *Ретро сюита „1989“* оп. 95 и „*Шопски танци*“ за цигулка и пиано оп. 96 – творческата инвенция на композиторията се насочва към творби за камерни състави. По-голяма част от тях са клавирни ансамбли – тенденция, която има развитие и в следващите „стотни“ опуси. Цикълът е тричастен: 1. *Фанфари и Марш-гротеска*; 2. *Chanson Triste*; 3. *Рондо за болното краче*. Отразява авторовата рефлексия към политическите събития в България от 1989 г. В него има намигвания, алюзия и с времето след 1989 г. „Фанфарите“ след промяната се сменят с тъжна песен (*chanson triste*) – личната визия на самия автор към тази действителност.

3.5.7. Транскрипциите за клавирни ансамбли по творби на Йохан Себастиан Бах в „Ние заедно те благославяме, Господи“ оп. 99.

Структурирането на „*Ние заедно те благославяме, Господи*“ опус 99 е в резултат на „трансформация“: през новия XXI век, от транскрипциите по творби на Й. С. Бах в „*Музикален пантеон*“ оп. 40, композиторият решава да постави основата на нов опус. Първа тетрадка на оп. 99 е за соло пиано, а *Втора тетрадка* включва 6 (шест) клавирни ансамбли (*Таблица № 5*). Първият е *Allegro – II част из Бранденбургски концерт № 3* за две пиана – е вариант на транскрипцията соло пиано, която е създадена по-рано. В *Токата фантазия – IV част – Allegro из Соната за соло цигулка № 2 – за две пиана* отново проличава майсторството на Николай Стойков при превръщането на солова пиеса (за струнен инструмент) в клавирен ансамбъл, и то – с по-мощната звучност на творба за два инструмента. Нова темброва фоничност носи „диалогичността“ между двете партии. Използват се полифонични похвати. В стил „а ла Стойков“ се прокрадват и дисонанси: оригиналната мелодия е съпроводена от дисонантни „гроzdове“, които придават нов нюанс на Баховата творба. Кодата е изградена от алеаторни модели и в двете клавирни партии. Изпълнителските проблеми в тази транскрипция (както и при други творби на Н. Стойков), са свързани с темповата линия. Оригиналният темпo – *Allegro furioso* е трудно постижимо в клавирния ансамблов вариант. Това определя и изискването на

ясна артикулация и правилна пръстовка. Слуховата координация (ансамбловостта) между двамата партньори е много съществена и без нея творбата не би прозвучала автентично. В *Хорал – „Wohl mir, das ich Jesus habe” – G dur* за две пиана композиторият определя различни функции на двата инструмента: второ пиано изпълнява оркестровата партия, а на първо пиано е поверена хоровата партия на известния хорал. Изпълнителски проблем в тази творба е педализацията. Тя изисква специално внимание, за да не се получи смесване на звукови пластове. В определени моменти ползва „широк”, а в други – полупедал, също и вибриращ педал, т. е. техники, в които проличава и майсторството на пианистите. Друг проблеми са свързани с гласоводенето на оркестровата партия, както и със синхрона между двамата пианисти.

Създаването на транскрипциите проектира педагогическа идея: младите пианисти да се запознаят по-задълбочено с творчеството на Бах: с *Allegro – II част из Бранденбургски концерт №3* (за соло пиано и за две пиана), *Сарабанда – IV част из Партита за соло пиано № 1* и *Двугласна инвенция f moll* (за две пиана), *Две хорални прелюдии – G dur „Allein Gott in der Hoh' sei Ehr”* (за пиано на 4 ръце).

3.5.8. Бах – Стойков. „Голдберг вариации за пиано”. Ария с 30 вариации. Транскрипция за две пиана оп. 100

През периода 2013-2015 година композиторият осъществява на една „абсурдна идея” – транскрипция за две пиана на „Голдберг вариации”. Аргументите му за избора на клавириния ансамбъл са свързани с по-релефно разположение на линиите от Баховата полифония, с техническо облекчение на фактурата и с постигане на по-въздействащо „космическо” звучене (чрез използването на два рояла). Той работи с над 4 редакции, но основно се опира на Ф. Бузони. (В. Карагенова и С. Карагенов стигат до извода, че се наблюдават сходни решения на композитория Стойков и вижданията на Ф. Бузони).

Изпълнителските проблеми в транскрипцията (изведени на основата на личен изпълнителски опит, свързан с работата върху произведението на клавирно дуо Стоянова-Дафинов, под ръководството на проф. Р. Смилков) се състоят главно в: гласоводенето – постигане на синхрон при изпълнение на равномерно разпределените полифоничните линии в двете клавири партии; изискването за изключителна психическа издръжливост и виртуозна техника, които са необходими за да се изпълни около 70 минути Барокова музика; пресъздаване на жанровата специфика на вариациите: открояването им с различен тембър, нюанс и щрих в зависимост от жанра: полонез, токата, увертюра и т. н.

Световната премиера е през месец юни 2016 година, осъществена от дуо Стоянова - Дафинов на „Софийски музикални седмици” За сега това е и единственото изпълнение на транскрипцията на „Голдберг вариации” от Николай Стойков.

3.5.9. Сарасате – Стойков. Концерт в испански стил за пиано на 4 ръце оп. 102. (Три пиеси в испански стил: „Интродукция и тарантела”, „Цапатеадо” и „Хабанера” по Пабло Сарасате)

Опус 102 обхваща в цикъл три транскрипции: „Хабанера”, „Интродукция и тарантела”

и „*Цапатеадо*“. Първоначално „*Хабанера*“ е включена в „*Музикален пантеон*“ оп. 40 под №19. По-късно, авторът транскрибира още две виртуозни пиеси от Сарасате. Така се поражда идеята за обединяване на трите пиеси по Сарасате в един опус - „*Концерт в испански стил*“ за пиано на 4 ръце оп. 102. Творбите са транскрибирани така, че да предадат една концертност и мащабност на звуковия масив. Подредени са по ред на изпълнение: първо „*Интродукция и тарантела*“, след това „*Цапатеадо*“ и накрая виртуозната „*Хабанера*“.

Основният изпълнителски проблем е свързан с бързото темпо. Композитора уплътнява фактурата нови гласове, предвид на идеята за концертна звучност на цикъла. Съчетаване на многогласие и скорост на изпълнение (по-бързо темпо) води и до технически проблеми. Композитора добавя в свой стил глисанди, които не присъстват в оригинала. Хроматичните едногласни пасажии в цигулката тук са представени от четири-тоново низходящо движение (в I пиано). Макар и епизодично, Стойков си позволява да напомни за себе си с дисонанси – малко след началото на пиесата и 5-тонови клъстерни акорди във финала на пиесата.

Обобщение и изводи: Клавирните ансамбли са сред съчиненията, които Николай Стойков посочва като репрезентативни за неговия композиционен стил. Те заемат значителното място на в каталога на творбите до 2013 г. Творбите от първото десетилетие на новия век са показателни за нов аспект на творческите достижения и търсения на „късния“ Стойков. В камерното творчество (и особено ярко – в клавирните ансамбли) се проектира виждането на композитора за *връзката между звук, фонизъм и цвят*. Това обуславя интересът му към творческите идеи на Скрябин, Дебюси. При Стойков, огромна палитра от звукови краски - съзвучни или контрастни – влизат в новото си жанрово превъплъщение като негови елементи. Взаимодействайки си, те се преобразуват в нов звуков спектър в нов жанров вариант.

Основни изводи от изследването в *Трета глава* са: *Клавирните ансамбли представяват значителна, репрезентативна част от цялостното творчество на композитора; Афинитетът на композитора към този жанр се запазва през целия му творчески път, като се запазва и просперира в първите две десетилетия на XXI век; В клавирните ансамбли се проектират основни идеи, творчески стремежи, търсения и отличителни белези на композиционния стил на Николай Стойков.*

ЧЕТВЪРТА ГЛАВА: Клавирните ансамбли на Николай Стойков и качествата на съвременния пианист

Интерпретацията на клавирни произведения от XX и новия XXI век е предизвикателство за изпълнителите. В резултат на обобщени становища по този въпрос - на М. Апостолова (по Ф. Уотърмен, Д. Бърг и др.), Д. Дикова и др., качествата на съвременния пианист при интерпретиране на камерните творби на Николай Стойков в това изследване се разглеждат от позицията на **8 (осем)** основни роли: „Пианистът - детектив“; „Пианистът - виртуоз“; „Пианистът - диригент“; „Пианистът - композитор“; „Пианистът - музиколог“; „Пианистът - художник“; „Пианистът - актьор“; „Партниращият пианист“.

Обобщение и изводи: 1. Адекватното пресъздаване на клавирните аспекти в камерното творчество на Николай Стойков предполага не само виртуозитет, но и широка осведоменост – както за съвременните композиционни техники, така и за драматургичния замисъл, формообразуването, композиционните средства и клавирния стил на творбите; 2. Пианистът трябва да притежава нужната подготовка и нагласа за специфичните моменти, свързани с характерните за стила на композитора звукоизвлечения (удряне върху струни, дърпане, почукване върху кордиерата на инструмента и др.); 3. Композиционните параметри на камерните творби предполагат творческо интерпретаторско участие (в някои случаи – с неограничена свобода) на пианиста; 4. Пианистът е актьор, който на сцената разкрива по свой начин (със жестове, движения и др.) самобитната образната атмосфера в пиесите на композитора; 5. Пианистът трябва да е отворен към експерименти, свързани с нестандартно мислене, емпатия или друга психологическа нагласа, за да може със своята интерпретация да достигне възможно най-голяма близост до емоционалната стихийност на композитора Николай Стойков.

Навлизането в изпълнителските проблеми на клавирните ансамбли на Николай Стойков е „Градус ад Парнасум” изследователя. (Тук специално трябва да се открие *opus 100* – „Голдберг вариации”, чието изпълнение от дуо Стоянова – Дафинов е свързано с постигане на ново ниво на изпълнителска класа, на инструментално клавирно партниране и интелектуално общуване.) Това е още един аргумент в полза за убеждението, че ***работата върху клавирните партии в камерните творби и клавирните ансамбли на композитора Николай Стойков е една истинска школа за съвременния пианист като камерен изпълнител.***

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изследването се фокусира върху клавирните аспекти в камерната музика на Николай Стойков. Структурирането му съчетава два подхода – хронологичен и жанров.

В **Увод** са изложени водещите аспекти на изследването: обект, предмет, цел и задачи; посочени са методите, източниците, както и мотивите за избора на темата.

В **Първа глава** са изведени клавирните аспекти в камерната вокално-инструментална музика на Николай Стойков. **Втора глава** визира ролята на пианото в различни по състав камерно-инструментални ансамбли. В **Трета глава** се разглеждат клавирните ансамбли. Тя се очертава като своеобразен център в труда. Причина за това е не само количествения превес, но преди всичко – значимостта им като творчески постижения. Тези творби представляват съществена част от концертния репертоар на изследователя. **Четвърта глава** е посветена на качествата на пианиста като изпълнител на камерни творби на Николай Стойков и съдържа предпоставки за разгръщане на тази проблематика в нови (изпълнителски и педагогически) изследователски аспекти.

В **Заключение** се обобщават *резултатите, изводите и приносите* на изследването. Те са изведени не само в резултат на проучване на цитираните източници и анализ на камерните творби, а са повлияни и *от живия контакт – творчески, изпълнителски, изследователски* – с

Николай Стойков, един от най-значимите за съвременната българска музика автори. Голяма част от тях са обосновани и от **личния изпълнителски опит** на изследвателя.

Раздел **Литература** обхваща ползваните и цитираните източници на изследването – общо **127**. От тях **6** са на чужд език (руски език). Интернет-източниците са **13**.

Трудът включва три **Приложения**:

- ✓ **Приложение №1. Клавирни ансамбли в „Музикален пантеон” оп. 40** представя обобщено в таблица съдържанието и хронологията на клавирните ансамбли в състава на този мащабен творчески проект;
- ✓ **Приложение №2. Каталог на клавирните ансамбли от Н. Стойков (1976 - 2018 г.)** включва опусната номерация, периода на създаване и заглавието на творбите, ансамбловите клавирни цикли и изданията;
- ✓ **Приложение №3. Клавирни творби на Николай Стойков в концертната дейност на Велислава Стоянова** представя в хронологичен ред изпълненията на произведенията в два раздела. Първият (**I. Солови клавирни творби**) включва премиерно представените от В. Стоянова: „**Вива Моцарт**” – транскрипция по *Соната за цигулка и пиано Es dur, II част* от В. А. Моцарт; „**Македонски ритми**” и „**Тропанки оп. 80**”. Вторият (**II. Клавирни ансамбли**) включва концертни участия, сред които са и премиери на **6** (шест) творби, осъществени от В. Стоянова (в партньорство с М. Дафинов и Е. Вълчева): **1. Токата-фантазия** и *Хорал – „Wohl mir, das ich Jesus habe” – G dur за две пиана.* (из „*Ние заедно те благославяме, Господи*” оп. 99); **2. Бах-Стойков „Голдберг вариации”**- транскрипция за 2 пиана оп. 100; **3. „Мефисто-полка”** за 2 пиана, **4. „Нощна музика”** - *В памет на Арт Тейтъм (за пиано на 4 ръце)* **5. Скарлати – Стойков.** Соната g moll („Ехо”) за 2 пиана из „*Музикален пантеон*” оп. 40; **6. „Концерт в испански стил”** за пиано на 4 ръце. (Три пиеси: „*Интродукция и тарантела*”, „*Цапатеадо*” и „*Хабанера*” по *Пабло Сарасате*) оп. 102.

Настоящото изследване е „отворено” към осмисляне на **цялостното творчество** на Николай Стойков – изследване на релативните взаимодействия на този художествен феномен с общите тенденции в развитието на новата българска музика през последните четирите десетилетия на ХХ и първите две – на ХХI век.

Многократно изтъкваната от изследователите на творчеството на Николай Стойков **връзка с фолклора** се подчертава и в този труд. Тя се проявява ярко в голяма част от камерните ансамбли – не само по отношение на претворяването на народнопесенен материал с неговите характерни жанрови, интонационно-ладови, метроритмични, структурни характеристики, а и по отношение на нейния дух, на съдържателната ѝ страна. Заслуга на Н. Стойков е и реконструирането, вдъхването на нов живот на утвърдени клавирни жанрове в българската музика (например „*Български танци*”).

С конкретния прочит на клавирните аспекти в камерната музика на (и особено от първите десетилетия на Новия 21 век, които тук се разглеждат за пръв път), можем да твърдим, че този труд ще бъде основа за бъдещи изследвания върху творчеството Николай Стойков.

Изводи:

1. По отношение на композиционното изграждане, ролята и функциите на клавирната партия в камерните творби:

- ✓ Синтез между композиционни техники от втората половина на XX и началото на XXI век (модерен нотопис, графичното изразяване на музикална мисъл, клъстери, моменти с условност на височинната, тоналната и метрическата организация и др.) и българска фолклорна традиция;
- ✓ Подчертаване на богатите темброви възможности на пианото с използване на нестандартни звукоизобразителни, звукоподражателни ефекти и др.
- ✓ Клавирната партия има важни формообразуващи функции (рамкира цялостното музикално изложение, проявява „активност” на границите на частите на музикалната форма);
- ✓ Клавирната партия е основен двигател при изграждането на образността и драматургията на музикално развитие;
- ✓ Активно поверяване на характеристична функция на пианото;
- ✓ Проява на *активно трансформиране и обогатяване на идеи, в резултат от взаимовлияние*: а) между произведения от Николай Стойков в други жанрове; б) между свои и творби от други автори (транскрипции за клавирни ансамбли);

2. В изпълнителски аспект – по отношение на качества на съвременния пианист, изпълнител камерните творби на Николай Стойков:

Изпълнението на клавирните партии в камерните творби на Николай Стойков е истинска школа за съвременния пианист като камерен изпълнител, което изисква:

- ✓ психологическа нагласа към самобитната образната атмосфера и емоционалната стихия в творбите на Николай Стойков;
- ✓ влизане в комплекс от „роли”, сред които се откроява тази на „партниращия пианист”;
- ✓ свобода на творческото въображение, нестандартно мислене, умения импровизиране, за изпълнение на музика, написана със съвременни средства и нотопис; широка осведоменост за нови композиционни техники, за драматургичния замисъл, формообразуването, стила и др.; творческо участие на пианиста (в някои случаи – с неограничена свобода в това отношение).

Приноси на изследването:

- ✓ Изследването осъществява разглеждане на камерното творчество на Николай Стойков по отношение на клавирните аспекти – място, роля и функции на пианото като част от камерния ансамбъл;
- ✓ Изследването осъществява за **първ път** цялостно обхващане на творчество на Николай Стойков в жанровите области на камерните вокални и инструментални ансамбли, в които участва пианото;
- ✓ Изследването се простира в хронологичните рамки от началото на творческия път на Николай Стойков до най-новите произведения от второто десетилетие на ХХІ век;
- ✓ Освен върху обстойно проучване на широк кръг литература, изследването се основава на **личен изпълнителски опит**, като и на непосредствени творчески контакти с композитора Николай Стойков;
- ✓ В изследването за **първ път** се анализират и разглеждат от позицията на интерпретатора **6** (шест) творби от Николай Стойков, представени премиерно от Велислава Стоянова (в партньорство с М. Дафинов и Е. Вълчева) (Приложение №3);
- ✓ За **първ път** се публикува актуален каталог на клавирните ансамбли от Николай Стойков, който включва всички творби, включителни неиздадените, като и най-новите му произведения;
- ✓ Акцентираща се върху някои образователни и педагогически аспекти – за значението на камерните творби на Николай Стойков като репертоар в клавирното обучение и като „школа” за формирането на съвременния пианист;
- ✓ Извежда се ролята на камерните ансамбли от Николай Стойков за формиране на качества на съвременния пианист.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев, А. Д. Французская фортепьянная музыка конца XIX начала XX века. М., *Академии наук СССР*, 1961.
2. Алексиева, Ю. Авторски концерт на Николай Стойков. В: *Българска музика*, 7/1977, с. 69.
3. Андреева, Ц. Методика на клавирното обучение. С. *Музика*, 1985.
4. Андреева, Ц., Р. Смилков. Клавирната музика на Иван Спасов. Пловдив, „Пигмалион”, 2000.
5. Апостолова, М. Пианистът – слуга или лидер в авангардната клавирна музика. Шумен, Университетско издателство „Епископ Константин Преславски”, 2016.
6. Арабов, П., С. Карагенов. Технология на клавирния съпровод. Пловдив, АМГИИ, 2009.
7. Баева, В. Акомпанимент и неакомпанимент. В: *Музика – вчера, днес*, 4/2016, с. 3-10.
8. Бах, Й. С., Г. Ф. Хендел. Пьесы в транскрипциях для двух фортепиано. Транскрипция М. Готлиба. Москва, *Музыка*, 1968.
9. Булева, М. Инструменталните съпроводи в българските детски и училищни песни. Велико Търново, *VII „Св. Св. Кирил и Методий”*, 1996.
10. Бураджиев, К. Творческият път на Николай Стойков („Пловдивските композитори и българския музикален фолклор”. Пловдив, 2011, с. 119-188). В: *Студии, статии, интервюта 1*. Пловдив, „Зебра”, 2014, с. 57-61.
11. Вайнкоп, Ю., И. Гусин. Краткий биографический словарь композиторов. Ленинград, *Музыка*, 1983.
12. Владигеров, Панчо. Рецензия – предложение Николай Стойков да бъде приет и утвърден като редовен член на Съюза на българските композитори. С., 1974, с.1-6. В: *Личен архив на Николай Стойков*.
13. Вълчинова-Чендова, Е. В търсене и откриване на смисъла. Рецитал на пианиста Ромео Смилков. В: *Музикални хоризонти*, 4/2010, с. 17.
14. Вълчинова-Чендова, Е. Енциклопедия на българските композитори. Авт. и съст. Е. Вълчинова-Чендова. С., *СБК*, 2003, с. 182.
15. Вълчинова-Чендова, Е. Новата българска музика през последните десетилетия: модели и интерпретации. С., *ИИ-БАН*, 2004.
16. Вълчинова-Чендова, Е. Творчество, високо ценено и обичано от изпълнители и публика (сп. „Музикални хоризонти”, бр. 9, 2005 г.). В: *Студии, статии, интервюта*. Пловдив, *Зебра Принт*, 2014, с. 98-99.
17. Гридли, М. Стиллове в джаза. С., *Музика*, 1982.
18. Дамакова, С. Клавирното творчество на композитора Николай Стойков. Дипломна работа. Научен ръководител В. Варимезова. ВМПИ, Пловдив, 1987.
19. Дачина, З. *Музика за деца*. Благоевград, УИ „Неофит Рилски”, 1996.
20. Дебелянов, Д. Черна песен. В: *Съвременник*, кн. 6, 15 май 1910.
21. Диков, В. *Музиката на новото време*. В: *Музика Viva*, бр. 11, 2002, с. 10.
22. Дикова П. „Партниращият пианист” – американска педагогическа практика, описваща съвременния облик на акомпаниятора. // http://fnpp.uni-sofia.bg/MUZIKA/Dokladi/Daniela%20Dikova_doklad.pdf, с. 1-6.
23. Долинская, Е. Некоторые размышления о тенденциях развития отечественной музыки последней трети XX столетия. В: *Руската музикална култура през последните десетилетия на XX и началото на XXI век*. Сборник с доклади от международна научнопрактическа конференция. НМА „Проф. Панчо Владигеров”. Съст. и ред. А. Палиева. С., „Марс 09”, 2009, с.11-17.
24. Захаријева, Ж. Събитието 13-а симфония на Шостакович. В: *Музикални хоризонти*, 7/2018, с. 4.
25. Зенгинов, Д. Трети преглед на творчеството на младите български композитори. В: *Българска музика*, бр. 2, 1973, с.14-15.

26. Иванов, Ат. Нова българска музика 2014. [Николай Стойков. „Ретросюита 1989”. За пиано на 4 ръце]. В: Музика – вчера, днес, 1/2015, с. 16-17.
27. Иванов, Ат. Нова българска музика 2014. [Николай Стойков. Три поеми за пиано: №4. Лакримоза („Йово ле”). №5. „Тамбура сакрале”. №6. „Път през цветя, път през сълзи”]. В: Музика – вчера, днес, 1/2015, с. 25-26.
28. Иванов, Ат. Нова българска музика 2015. [Николай Стойков. Шопски танци за цигулка и пиано.] В: Музика – вчера, днес, 1/2016, с.
29. Йовчев, Р. Музикален пантеон (сп. „Музикални хоризонти”, 2010/3, с. 13-14). В: Стойков, Н. Студии, статии, интервюта. Пловдив, *Зебра Принт*, 2014, с. 100-102.
30. Йовчев, Р. Пианистични пространства. В: Музикални хоризонти, 4/2011, с. 13-14.
31. Калудова, А. Музика с памет и порив. Юбилеен концерт на проф. Николай Стойков. В: Музикални хоризонти, 7/2016, с. 9-10.
32. Карагенова, В., С. Карагенов. Николай Стойков – Шест метаморфози по етюди на Черти и два погледа върху тях. Пловдив, FastPrintBooks, 2018.
33. Крачева, Л. Комуникационната среда като фактор за развитие на изпълнителската практика. В: Пролетни четения. Национална среща на преподаватели по история на музиката и музикален фолклор в средните и висши учебни заведения и преподаватели по музика в средните общообразователни училища. НМА „Панчо Владигеров”, 6-8 април 2011. Сборник с доклади. С., „Марс 09”, 2011, с. 176-188.
34. Крачева, Л. Музиката през вековете. Българската музикална култура от древността до наши дни. С., „Марс”, 2008.
35. Крачева, Л. „Софийски музикални седмици” (втора част). В: Музикални хоризонти, 6/2016, с. 3-4.
36. Крачева, Л. Софийски музикални седмици 2018. В: Музикални хоризонти, 6/2018, с. 3-6.
37. Кремлев, Ю. Клод Дебюси. М., Музыка, 1965.
38. Кротева, Н. Особенности на клавирния акомпанимент в някои хорови произведения със съпровод на Николай Стойков. В: Стойков, Н. Студии, статии, интервюта 1. Пловдив, *Зебра Принт*, 2014, 70-80.
39. Кротева, Н. Хоровите послания на Николай Стойков. Благоевград, *Университетско издателство „Неофит Рилски”*, 2017.
40. Кротева, Н. Японските поетични форми в ранното вокално творчество на Николай Стойков. // Сборник доклади. Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството”. Пловдив, *АМТН*, 12-13.10. 2017, с. 221-228.
41. Кулаксьзова, Н. Камерната музика. В: Българска музика, 4/1977, с. 14-18.
42. Кутева, Л., М Куртева. Начална школа за пиано. С., Музыка, 1979.
43. Куюмджиев, Ю. Оригинално присъствие в съвременната музика. В: Студии, статии, интервюта 1. Пловдив, „Зебра”, 2014, с. 96-97.
44. Милщейн, Я. Генрих Нейгауз. В: Нейгауз, Г. За изкуството на клавирното изпълнение. Записки на педагога. С., Наука и изкуство, 1962, с. 249-279.
45. Мильщейн, Я. Лист. Т. 2. М., Музыка, 1971.
46. Морозов, С. Серия биографии. Й. С. Бах. М., *Молодая гвардия*, 1975.
47. Музикален терминологичен речник. Съст. Св. Четриков, С., Наука и изкуство, 1969.
48. Новини. [Клавирните пиеси на Щокхаузен са крайгълните камъни на клавирната литература на авангарда.]. В: Музика – вчера, днес, 6/2015, с. 9.
49. Николай Стойков - каталог на произведенията. 1966-1999 г. Съст. Н. Стойков. Пловдив, 1999.
50. Николай Стойков. Каталог и дискография на произведенията 1966-2009 г. Съст. Н. Стойков, ред. К. Бураджиев. Пловдив, 2009.
51. Николай Стойков. Каталог и дискография на произведенията 1966-2012. Съст. Н. Стойков, Р. Смилков. Пловдив, 2012.

52. Палиева, А. НОМО MUSICUS между Балканите и Европа. Интенции и прояви на наднационалното в българското композиторска съзнание. С., *МАРС*, 2006.
53. Паунова-Тошева, П. Международният фестивал на камерната музика в Пловдив. Музикални хоризонти, 6/2016, с. 14-15.
54. Пиеси за пиано за 4 ръце. Св. П. Съст. П. Пеева, М. Липованска. С., Наука и изкуство, 1963.
55. Попова, Л. Методика на клавирния съпровод. С., Музика, 1976.
56. Раталино, П. Конкретна проверка на мнението за тъждествеността нотация – интерпретация – транскрипция. (Бузони: отвъд транскрипцията). В: Транскрипцията: Бах и Бузони. [Материали от Международната среща в Емполи и Флоренция, 23-26 октомври 1985г.], ред. Н. Япова. // Музикални хоризонти, бр. 16/171989, с. 167-174.
57. Розеншилд, К. История на музиката. Част първа. С., *Музика*, 1982.
58. Саблич, С. „Ценност на транскрипцията”. (Бузони: отвъд транскрипцията). В: Транскрипцията: Бах и Бузони. [Материали от Международната среща в Емполи и Флоренция, 23-26 октомври 1985г.], ред. Н. Япова. В: Музикални хоризонти, бр. 16-17/1989, с. 147-152.
59. Сен-Санс, К. Карнавал животных. Большая зоологическая фантазия. [Приложение за две пиана]. М., *Музыка*, 2003.
60. Скребкова-Филатова, М. Драматургическая роль фактуры в музыке (на примере камерно-вокального творчества советских композиторов). В: Проблемы музыкальной науки. Сборник статей. Выпуск третий. Москва, Советский композитор, 1975, с. 164-197.
61. Смилков, Р. Клавирни транскрипции по Й. С. Бах на Николай Стойков. В: Стойков, Н. Студии, статии, интервюта 1. Пловдив, *Зебра Принт*, 2014, 46-50.
62. Смилков, Р. Клавирният цикъл „Смърфиолчета” (30 характеристични пиеси) от Николай Стойков. В: Музикални хоризонти, 2/2012, с. 18-20.
63. Смилков, Р. Клавирно дуо Велислава Стоянова и Мартин Дафинов. В: сп. АРТ панорама, С., 2016, с. 6.
64. Смилков, Р. Клавирното творчество на Николай Стойков. Дисертация. АМГИИ, Пловдив, 2012.
65. Смилков, Р. Концерт за пиано и оркестър оп. 60 на Николай Стойков през погледа на интерпретатора. В: Българско музикознание, 2/2011, с. 28-49.
66. Смилков, Р. „Музикален пантеон” опус 40 от Николай Стойков. В: Стойков, Н. Студии, статии, интервюта 1. Пловдив, *Зебра Принт*, 2014, 41-46.
67. Смилков, Р. По бели и черни. Клавирното творчество на Николай Стойков. Пловдив, *Принт център „Зебра”*, 2013.
68. Смилков, Р. Прояви с международен престиж. В: Арт спектър. Академично културно - информационно издание, АМГИИ - Пловдив, бр. 32, юни 2014, с. 10
69. Смилков, Р. Творби на Николай Стойков от последните 5 години (100-ни опуси). В: Сборник доклади. Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството”. Пловдив, *АМГИИ*, 12-13.10. 2017, с. 216-220.
70. Смилков, Р. „Фолклорното, уникално българското трябва да ни държи над глобалния океан от звуци”. [С проф. Николай Стойков по случай неговата 75-годишнина разговаря доц. Р. Смилков]. В: Арт спектър. Академично културно-информационно издание, бр. 22, септември 2011, АМГИИ-Пловдив, с. 9-11.
71. Смилков, Р. Юбилеен концерт на проф. акад. Николай Стойков. В: Арт спектър. Академично културно-информационно издание, АМГИИ-Пловдив, бр. 39, март 2016, с. 7.
72. Спасов, Ив. Композиторът Николай Стойков. В: Стойков, Н. Студии, статии, интервюта 1. Пловдив, *Зебра Принт*, 2014, с. 85-88.
73. Статкова, Б. Композиторът Николай Стойков музицира, вдъхновен от българския фолклор. В: Трета възраст, бр. 24, 15.-21. VI. 2016, с. 18

74. Стойков, Н. Автоинтервю. В. Стойков, Н. Студии, статии, интервюта 1. Пловдив, *Зебра Принт*, 2014, с. 125-129.
75. Стойков, Н. Автоинтервю 2. В: Музикални хоризонти, 4/2017, с. 24-26.
76. Стойков, Н. Al niente. Пловдив, *Жанет 45*, 2012.
77. Стойков, Н. Appassionato. Пловдив: Жанет 45 2013
78. Стойков, Н. Бах – Стойков. „Ние заедно те благославяме, Господи” – транскрипции за пиано (I тетрадка) оп. 99. С., СБК.
79. Стойков, Н. Бах – Стойков. „Ние заедно те благославяме, Господи” – транскрипции за клавирни ансамбли (II тетрадка) оп. 99. С., СБК, 2016.
80. Стойков, Н. Без ноти. Пловдив, *Жанет 45*, 2010.
81. Стойков, Н. „Бръмбарчета”. 29 детски народни песни (зальгалки, приспивалки, броеници) оп. 82. За пиано на 4 ръце. *Plovdiv, 14.5.2012 г.*
82. Стойков, Н. Да подредим пъзела. [Неиздаен ръкопис].
83. Стойков, Н. За животните. [Детска сюита]. В: Пиеси за пиано от български композитори. Съст. и ред. Цв. Чифчиева. С., „Музика”, 1977, с. 13-17.
84. Стойков, Н. „...За фолклора”. В. Стойков, Н. Студии, статии, интервюта 1. Пловдив, *Зебра Принт*, 2014, с. 16-18.
85. Стойков, Н. Йохан Себастиан Бах – „Годберг вариации за пиано”. Транскрипция за две пиана от Николай Стойков. В: сп. АРТ панорама, С., 2016, с. 10.
86. Стойков, Н. Joh. Seb. Bach. Quodlibet – Goldberg. Variationen for two pianos transcriptions Nikolay Stoykov op. 100 (2013/15), 141 стр. [Ръкопис].
87. Стойков, Н. Ноктюрно и хумореска оп. 71 за пиано на 6 ръце. [Stoykov, N. Nocturne & Humoresque for piano of 6 hands op. 71. S., UBC]. С., СБК, 2003.
88. Стойков, Н. Панчо Владигеров. В: Стойков, Н., Студии, статии, интервюта 1, Зебра Принт, Пловдив, 2014, с. 113-114.
89. Стойков, Н. „Пианото изгражда хармоничния музикант...”. Интервю на Тенчо Дерекювлиев. В: Стойков, Н. Студии, статии, интервюта. Пловдив, *Зебра Принт*, 2014, с. 153-160.
90. Стойков, Н. Пред огледалото. Пловдив, *Жанет 45*, 2007.
91. Стойков, Н. Ретро сюита «1989» за пиано на 4 ръце оп. 95. С., СБК, 2014.
92. Стойков, Н. Сарабанда, пасторал и остинато за две пиана оп. 76 а [Stoykov, N. Sarabanda, Pastorale et Ostinato for two pianos op. 76 a. S., UBC], 2016.
93. Стойков, Н. Сарасате – Стойков. Концерт в испански стил за пиано на 4 ръце оп. 102. [Sarasate – Stoykov. Piano concerto in spanish stile for piano of 4 hands op. 102]. С., *Съюз на българските композитори*, 2018, 75 стр.
94. Стойков, Н. „Смърфиолчета”- характеристични пиеси за пиано на 2, 4 ръце и 2 пиана оп. 54. Ръкопис. Ксероксно издание, Пловдив, 2009.
95. Стойков, Н. Студии. В: Чифчиева, Ц. Ансамблови пиеси за пиано на четири ръце. С., Музика, 1977, с. 72-84.
96. Стойков, Н. *Транскрипции* за пиано на 4 ръце оп. 40 (I). [Transcriptions for piano of 4 hands op. 40, S. UBK], 2013, 50 стр. 73 стр.
97. Стойков, Н. *Транскрипции* за пиано на 4 ръце оп. 40, II. [Transcriptions for piano of 4 hands op. 40, II. S. UBK], С., 2018.
98. Стойков, Н. *Транскрипции* за 2 пиана, III, Музикален пантеон оп. 40. [Transcriptions for 2 pianos, Music Panteon op. 40, II. S. UBK], 2018,
99. Стойчев, С. Академик Николай Стойков. Композитор с дълбоки народностни корени. В: Трета възраст, бр. 19, 9–15. май 2012, с. 20.

100. Стоянов, А. Избрани съчинения. С., БАН, 1972.
101. Стоянова, В. Вокалният цикъл „Танки” от Николай Стойков. В: Пролетни научни четения, АМТИИ-Пловдив. Сборник доклади. Пловдив, *Макрос*, 2016, с.115-121.
102. Стоянова, В. Николай Стойков - Багатели за сопран и пиано оп. 9 текст народен - първа и втора тетрадка. В: Пролетни научни четения, 28-29 април 2017 г., АМТИИ-Пловдив. Сборник доклади. Пловдив, *Макрос*, 2017, с.47-54.
103. Стоянова, В. Произведения за цигулка и пиано в творчеството на Николай Стойков. В: Сборник доклади. Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството”. Пловдив, АМТИИ, 12-13.10. 2017, с. 229-240.
104. Тончева, Т. Метаморфози на народната песен „Калугерине” в творчеството на композитора Николай Стойков. В: Студии, статии, интервюта 1. Пловдив, „Зебра”, 2014, с. 79-83.
105. Филева, К. Българска народна музика в камерното творчество на Николай Стойков. Пловдив, *Fast print Books*, 2016.
106. Филева, К. Не-художествени, не-измислици на Николай Стойков. В: Стойков, Н. Студии, статии, интервюта 1. Пловдив, *Зебра Принт*, 2014, с. 66-69.
107. Ховагимян, Арно. Клавирните прелюдии на Николай Стойков - програмност чрез съвременни композиционни средства. В: Стойков, Н. Студии, статии, интервюта. Пловдив, *Зебра Принт*, 2014, с. 51-56.
108. Хърков, С. Музика сред картини. В: Муз. хоризонти, 4/2013, с. 9-10.
109. Шекерджиева-Новак, Т. Вокалната лирика на Фредерик Шопен, оп. 74. Фонетични проблеми във връзка с изпълнителството. Дисертация. АМТИИ, Пловдив. Ямбол, Изд. къща „Жельо Учков”, 2009.
110. Шендерович, Е. В концертмейстерском классе. Москва, Музыка, 1996.
111. Шопова-Маркова, С. Проблеми на клавирните извлечения от партитура в циклуковата литература, Автореферат, С., БДК, 1977.
112. Шушулова-Павлова, М. Български композиторски визии за слухово възпитание при усвояване на начални клавирни умения (пиеси, написани и издадени през 90-те години на XX век). С., *Музикално общество „Васил Стефанов”, Аскони-издат*, 2006.
113. Шушулова-Павлова, М. Музика и публики. Нови концепции за отвореност. С., *Нов български университет*, 2015.
114. Янев, Емил. Предизвикана реплика. В: Музика – вчера, днес, март-април, 2/2016, с. 73-80.
115. <http://almanac.nma.bg>
116. <http://artstudies.bg>
117. <https://chitanka.info/text/9125-predgovor-kym-antologija-s-hajku/03.03> 2016
118. <http://duma.bg/node/13393/>
119. <https://en.wikipedia.org/wiki/>
120. http://fnpp.uni-sofia.bg/MUZIKA/Dokladi/Daniela%20Dikova_doklad.pdf
121. http://kristin-kristinart.blogspot.bg/2011/01/blog-post_22.html/23.03.2016
122. <http://www.public-republic.com/magazine/2009/10/30526.php>
123. <http://www.presstv.bg/>
124. <https://ru.wikipedia.org/wiki/>
125. <http://www.sofiaweeks.com>
126. <http://www.swu.bg/university-profile/structure/faculties/arts/art-festival.aspx>
127. <https://bg.wikipedia.org/wiki>

Списък
на публикациите на Велислава Ж. Стоянова
докторант, АМТИИ - Пловдив

1. Стоянова, В. Николай Стойков - Багатели за сопран и пиано оп. 9 текст народен - първа и втора тетрадка. В: Сборник доклади „Пролетни научни четения” 28-29 април 2017 г., АМТИИ-Пловдив. Пловдив, *Макрос*, 2017, с. 47-54.
2. Стоянова, В. Вокален цикъл „Ранни песни” оп. 1 за нисък женски глас и пиано от Николай Стойков. В: Годишник на АМТИИ, Пловдив, 2016.
3. Стоянова, В. Качества на съвременния пианист при интерпретиране на камерните творби на Николай Стойков. В: Пролетни научни четения, АМТИИ, Пловдив, 2018 (под печат).
4. Стоянова, В. Клавирните ансамбли в творческото пространство на Николай Стойков. Монография, 130 стр. (под печат)
5. Стоянова, В. Произведения за цигулка и пиано в творчеството на Николай Стойков. В: Сборник доклади. Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството” 12-13.10. 2017, АМТИИ - Пловдив, с. 229-240.
6. Стоянова, В. Творбата за глас и пиано „Танки” оп. 1 на Николай Стойков. В: Сборник доклади „Пролетни научни четения” 26-27 април 2016 г., АМТИИ-Пловдив. Пловдив, *Макрос*, 2016, с. 115-121.