



НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ  
„ПРОФ. ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ“  
ИНСТРУМЕНТАЛЕН ФАКУЛТЕТ

**ЛИЛИЯ КОНСТАНТИНОВА ЖЕКОВА**

**ПРОБЛЕМИ НА ИНТЕРПРЕТАЦИЯТА  
В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛНИТЕ АНСАМБЛИ  
С ПИАНО В ТВОРЧЕСТВОТО НА КОНСТАНТИН ИЛИЕВ  
И ЙОРДАН ДАФОВ СЛЕД 1970 г.**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**на дисертационен труд  
за присъждане на образователната и научна степен  
„ДОКТОР“**

София, 2020

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на заседание на катедра „Камерна музика и съпровод“ към Инструментален факултет на НМА „Проф. Панчо Владигеров“, проведено на 15.06.2020 г. Научният труд е изложен в 187 страници и съдържа въведение, три глави, заключение, 64 нотни примера, три приложения и приноси. Библиографията включва 42 литературни източника на български, руски, немски и английски език, 22 аудиозаписа и 8 интервюта и документални записи.

Публичната защита на дисертационния труд ще се състои на..... 2020 г. от ..... часа в зала №48 на НМА „Проф. Панчо Владигеров“, бул. „Евлоги и Христо Георгиеви“ №94, София, на открито заседание на научното жури в състав:

**Рецензенти:** проф. д-р Георгита Бояджиева-Николова и проф. д-р Ганка Неделчева

**Становища:** проф. д-р Атанас Атанасов, проф. д-р Ромео Смилков и доц. д-р Зорница Петрова

Материалите за защита са на разположение в Учебен отдел на НМА „Проф. Панчо Владигеров“.

## СЪДЪРЖАНИЕ

<b>Въведение</b>	<b>5</b>
<b>ГЛАВА I. Творческата дейност на Константин Илиев и Йордан Дафов като част от професионалната музикална култура в България. Връзката учител–ученик.</b>	<b>9</b>
<b>ГЛАВА II. Константин Илиев (1924 – 1988) – житейски и творчески път. Опит за систематизация на творчеството на композитора и значение на камерната музика в него. Структурен и интерпретационен анализ на Трио за цигулка, виолончело и пиано.</b>	<b>15</b>
1. Биография и творчество	15
1.1 Камерната музика в творчеството на Константин Илиев	18
2. Трио за цигулка, виолончело и пиано (1976)	19
2.1 Ансамблови и интерпретационни проблем	22
<b>ГЛАВА III. Йордан Дафов (1940) – творческа биография и особености на стила. Проблеми на интерпретацията в камерно-инструменталните творби с пиано.</b>	<b>30</b>
1. Личност и творчество	30

2. Музикален език и стилови особености в музиката на Йордан Дафов. Ансамблови и интерпретационни проблеми в камерно-инструменталните творби с пиано.	34
2.1 „Музикални моменти“ за цигулка, виола и пиано (2011)	36
2.2 „Песни без думи“ за кларинет, виолончело и пиано (2012)	38
2.3 „Ходът на времето“ за цигулка, две виолончели, пиано, кларинет и сопран (2014)	43
2.4 „Капричио“ за флейта и пиано (2014) и „L'avant midi dieu fanne“ (Serenade) за тромпет и пиано (2014)	47
2.5 „Blick aufs Barock“ за соло виолончело и състав (2016)	52
2.6 „...SED TIBI GLORIA IN VITAM AETERNAM“ ( <i>Hommage a Georgi Badev</i> ) за кларинет, виолончело и пиано (2017)	54
<b>Заклучение</b>	<b>57</b>
<b>Обобщена справка за приносните моменти в настоящия труд</b>	<b>59</b>
<b>Публикации</b>	<b>60</b>

## Въведение

Приемствеността е едно от най-важните условия за еволюцията и просперитета на всяка култура независимо от времето и обстоятелствата. Тя би могла да бъде на различни равнища – в рамките на една националност или чрез възприемане на външни за дадена нация традиции и пречупването им в контекста на собствената национална идентичност, което обогатява както регионалното, така и общото културно наследство на Европа.

Българската музикална култура извървява дълъг път на развитие за изключително кратък период от време (малко над сто години), белязан от творчеството на композитори на високо личностно и професионално равнище като Панчо Владигеров, Любомир Пипков, Марин Големинов, Димитър Ненов, Константин Илиев, Лазар Николов, Васил Казанджиев. Паралелно се развива силна изпълнителска школа, заражда се и се разгръща оркестровото дело в страната, създават се различни камерни състави, а това бързо привлича вниманието на българските композитори. Създадени са първите клавирни триа от Владигеров и Пипков, струнни квартети от Пипков и Големинов. От това време са запазени както нотни материали, така и много стойностни документални и студийни записи, които имат особено важно значение като част от културното наследство на страната ни. При проучване, направено във връзка с темата на дисертацията, прави впечатление, че колкото повече се приближаваме до съвременното и особено имайки предвид творчеството на авангардните композитори от 70-те години на XX век до авторите на днешния ден, толкова по-трудно достъпни

стават нотните издания и записите<sup>1</sup> на голяма част от техните произведения.

Интересът към този период, провокиран още от студентските години, и изпълнителският опит като ансамблов музикант в качеството си на пианист на Камерен ансамбъл „Силуети“, ме насочиха към темата на настоящия дисертационен труд. **Обект** на изследването са камерно-инструменталните творби с пиано в творчеството на Константин Илиев и Йордан Дафов – двама автори, които имат своето специално значение за развитието на българската музика през XX век като изпълнители и като композитори. Клавирното трио на Константин Илиев е една от капиталните творби както в камерното творчество на композитора, така и в цялата българска музикална литература за този състав. Мащабното четиричастно произведение е изпълнявано едва няколко пъти в историята си от 1976 г., а изследване, посветено на него, не е правено досега. По подобен начин камерното творчество на Йордан Дафов е почти непознато, като личността на автора никога не е била обект на цялостно изследване до този момент.

**Предмет** на настоящата дисертация са интерпретационните проблеми, които възникват при ансамбловата работа над обхванатите творби. Засегнати са проблемите на формата, изграждането на драматургията, интерпретацията и подходът към тематичния материал, коментирани са композиционната техника и начинът на изграждане на музикалната мисъл, динамичната картина в дадената творба спрямо стила и езика на композитора.

---

<sup>1</sup> Нотни издания на творбите обикновено липсват, тъй като голяма част от тях са останали в ръкопис в личните архиви на композиторите или техните наследници. Документални и студийни записи се пазят в Златния фонд на Българското национално радио, но не са достояние на широката публика.

**Основание** за предложените идеи по отношение на интерпретацията и ансамбловите проблеми са участието ми в премиерните изпълнения на „Ходът на времето“ и „Blick aufs Back“ на Йордан Дафов (написани за Камерен ансамбъл „Силуети“ и Венцеслав Николов), концертни изпълнения на Клавирното трио от Константин Илиев от Камерен ансамбъл „Силуети“ и работата върху него с един от първите изпълнители на творбата – виолончелистът Венцеслав Николов. Важно обстоятелство за верния прочит и намирането на точна интерпретация е и личният контакт с композитора Йордан Дафов във връзка с работата върху посочените творби. По отношение на другите произведения на Дафов са проведени срещи и разговори с някои от техните първи и единствени до този момент изпълнители – виолончелистката Георгита Бояджиева, кларинетистът Росен Идеалов, цигуларят Недялчо Тодоров и пианистката Велислава Карагенова, които споделят своя опит, инструментални и ансамблови решения, възникнали при работата върху творбите. Използван е и сравнителен **метод** върху изпълнителските виждания и тези на композитора и са изведени конкретни изводи. Поради ограниченост на наличните литературни **източници** по конкретната тема, трудът се опира както на литература, свързана със съвременни композиционни техники и творби от автори, близки по естетика до анализиранията произведения, така и на проведените разговори, на прослушването на различни записи на творби от двамата автори, на различни интервюта с тях или за тях, открити във фонотеката на НМА, БНР и в интернет пространството, които са от значение за изследването. Това обуславя спецификата на направените заключения, като предлага един цялостен и обобщен метод при разглеждане на всички творби от гледната точка на

интерпретатора. Съставена е и своеобразна „биография“ на всяка от дадените творби. Направените изводи и идеи за интерпретация са подкрепени със структурен анализ, който е необходим при коментиране на възникващите проблеми в дадена творба, особено ако тя е непозната за бъдещия изпълнител или изследовател. Именно това е основната **цел** на настоящото изследване, което си поставя за **задача** да привлече интереса на бъдещите камерни изпълнители към тези творби. Не по-малко важна задача е привличането и на изследователския поглед, тъй като личността и творчеството на Константин Илиев чакат вече повече от тридесет години своето пълно и цялостно обективно изследване, а Йордан Дафов, по-скоро познат като диригент, би могъл да бъде изследван и като един от най-интересните композитори на нашето време.

Разгледаните автори, творби и тяхната съдба отварят пред нас широко поле за размисъл и бъдещи проучвания от най-различни перспективи. Малко преди да прозвучи Клавирното трио на Константин Илиев в края на проведения „Разговор-концерт за Константин Илиев“ на 12 ноември 1989 г. в НДК Киприана Беливанова поставя три много важни въпроса, които се отнасят не само за цитираната творба, а и за голяма част от творчеството на редица наши композитори: *„Това клавирно трио не е завършек просто на един концерт, а отново поставена пред нас една голяма въпросителна. С какво разполагаме? Какво богатство държим в ръцете си? Как го наследяваме и какво ще правим напред с него?“*<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> „Разговор-концерт за Константин Илиев“ с Киприана Беливанова, Венцеслав Николов и Иван Спасов. 12 ноември 1989 г, НДК, София. Запис, набавен от фонотеката на НМА „Проф. Панчо Владигеров“.



## ГЛАВА I

### **Творческата дейност на Константин Илиев и Йордан Дафов като част от професионалната музикална култура в България. Връзката учител–ученик.**

Колкото повече дадени събития и личности се отдалечават от нас назад във времето, толкова по-трудно е понякога да се получи реална и обективна представа за тях, особено когато липсват достатъчно писмени доказателства. Някои дори придобиват митологичен характер, обогрени от множество противоречиви мнения, спомени, оскъдни документи или липса на такива. Но когато се говори за изкуство, най-верният и сигурен свидетел на времето остават произведенията, създадени от творците. Те съдържат в себе си енергията и тревогите, социалните противоречия и конфликти в обществото, пречупени през призмата на личността и емоционалния вътрешен свят на своите създатели. Нужно е само да отворим и да прочетем литературата на това време, да се вгледаме в изобразителното изкуство, да се вслушаме в музиката, за да го усетим. Защото изкуството е много по-могъщо от думите и трудно би могло да ни излъже.

В историята на българското музикално изкуство с ярка индивидуалност грее фигурата на Константин Илиев от края на 40-те години до неговата смърт през 1988 г. Мащабна личност, която проявява своя талант с категоричност, настойчивост, професионализъм и човечност, присъщи само на творци от най-висок ранг. Много и съществени са заслугите на този забележителен човек – на композитора, който успява да сближи българската музика с европейските тенденции от това време и да развие индивидуален стил, изключващ употребата на българския фолклор като единствен път за националната композиторска

школа<sup>3</sup>; на диригента, който посвещава много усилия на оркестровото дело в България и осъществява значителен брой премиери за България на творби от световната литература на XX век, както и първи изпълнения на много български произведения. Като публицист, въпреки трудностите на времето, Константин Илиев публикува множество музикални критики, статии за значителни автори и творби, научно-практически студии върху диригентското изкуство и две капитални монографии – за Любмир Пипков и за Лазар Николов. От особено значение е и работата на Константин Илиев като педагог, който вдъхновява, обучава и възпитава редица млади диригенти и композитори, увлечени от неговата творческа харизма и професионализъм. Един от тях е Йордан Дафов, който убедено поема по същия път – с вяра, упоритост, скромност и последователност.

Още от 60-те години съдбата постоянно преплита житейския и творческия път на Константин Илиев и Йордан Дафов. В продължение на няколко десетилетия връзката между учител и ученик прераства в сърдечно и дълбоко приятелство между съмишленици и колеги. Изключително ценно е мнението на двамата композитори от първо лице, което дава автентична картина на събитията и изяснява по-точно същината на техните отношения. Като студент в Българската държавна консерватория (БДК) Йордан Дафов учи дирижиране при Константин Илиев и композиция при Панчо Владигеров, който е преподавал и на Илиев. Дафов си спомня: *„Истинският майстор педагог е този, който снабдява ученика си със средства и начини да разсъждава сам, да се учи сам от постиженията и от грешките си. В това*

---

<sup>3</sup> Той прави това съвместно с композитора Лазар Николов, който споделя творческите идеи на Константин Илиев, но върви по свой собствен и индивидуален път.

се състои голямото значение на Константин Илиев, за съжаление и до този момент неразбрано, като педагог и като основоположник на най-новата българска диригентска школа у нас.“<sup>4</sup> Въпреки че възрастовата разлика между двамата не е твърде голяма – шестнадесет години, те принадлежат към две поколения с различна творческа роля в българската музикална култура, а уважението и респектът на Дафов към неговите учители остават и до днес.

Основополагаща роля в развитието на Йордан Дафов има едногодишната му специализация в Париж (1970–1971) при Оливие Месиан. Подобно на своя учител Константин Илиев, който специализира една година в Прага (1946–1947) при Ярослав Ржидки и Алоис Хаба и възприема както духа и традициите на европейската музика, така и новите течения на музиката на XX век, в Париж Дафов изучава основни произведения от световната музикална литература, докосва същината на френската композиторска школа и се запознава с творчеството на редица знакови фигури в съвременното музикално изкуство. Той споделя тези факти от биографията си с присъщата за него скромност и липса на желание да се изтъква, като никога не забравя да спомене своите български учители. Много преди специализацията на Йордан Дафов Оливие Месиан вече е гостувал в България през 1963 г. по покана на Константин Илиев, който изпълнява за първи път в страната ни мащабната симфония „Турангалила“ – концерт, който все още се помни от някои съвременници.

Огромна е заслугата на диригента Константин Илиев за цялостната репертоарна политика, която води с всички оркестри,

---

<sup>4</sup> Интервю на Татяна Иванова с композитора Йордан Дафов. Предаване „На бис българските музиканти“ от 14.03.2014 г., програма „Хоризонт“ на БНР.

с които работи и по-специално за популяризирането на българската музика. Сред изпълняваните автори откриваме и името на младия композитор Йордан Дафов със Симфония №1, „Утринна музика“ и „Серенада“ за струнни инструменти.<sup>5</sup> В същото време диригентът Йордан Дафов е един от изпълнителите на Константин Илиев – на него са посветени „Tempi Concertati“ №2, изпълнява премиерно Вариации за симфоничен оркестър, Концерта за цигулка и оркестър заедно с Георги Бадев, „Tempi Concertati“ №3 заедно с Венцеслав Николов и други. Всъщност характерна особеност в творческата дейност и на двамата творци е органичното равновесие между диригента и композитора. Йордан Дафов работи с цялата си отдаденост, воден от идеята, която Константин Илиев превръща в своя мисия – идеята за издигане на оркестровото изкуство в България, за популяризиране на новата музика, за възпитанието на вкус и критерии към сериозната музика в българската публика. Дейността на неговия учител като композитор е основополагаща за новата ни музика и той също избира да поеме по този път, като до голяма степен възприема както композиционната техника, така и отношението на Илиев към българската народна музика – счита я за ограничаваща и отбягва в творбите си буквална употреба на цитати. Същевременно със своето темброво богатство и изящество композициите му се доближават до духа и естетиката на френската композиторска школа. В това отношение музиката на Константин Илиев е много различна – тя носи енергия и вътрешна напрегнатост, изразяваща се чрез една графична и по немски строга темброва палитра. В действителност творчеството и на двамата е проникнато от дълбоко интуитивна

---

<sup>5</sup> Илиев, К. Слово и дело. София: ЛИК, 1997, с. 470–471 (справка с диригентска хроника).

рефлексия на българската природа и дух, част от индивидуалния стил на всеки от тях.

Още една от общите страници в живота на Константин Илиев и Йордан Дафов е фестивалът „Седмица на камерната музика“, който те основават съвместно през 1975 г. в гр. Толбухин. През годините до 1987 г. той се превръща в един от водещите фестивали в страната, а през 2002 г. е отново възобновен след близо петнадесетгодишно прекъсване. През 2017 г. е взето решение той да носи името Седмица на камерната музика „Проф. Константин Илиев“.

Константин Илиев умира през 1988 г., като оставя огромна празнина както в музикално-културния живот на страната, така и в сърцата на всички негови приятели, колеги, ученици и почитатели. Споменът за неговата личност е жив благодарение на личности като Йордан Дафов, Васил Казанджиев, Венцеслав Николов и много др., които се стремят името му да не се забрави, а същевременно младите музиканти да се запознаят с тази величествена фигура на българската музика. Днес, над тридесет години по-късно, все още липсва задълбочено и пълно изследване на личността и творчеството на Константин Илиев, творбите му звучат все по-рядко от концертния подиум, а нотният материал е трудно достъпен, тъй като почти всички творби се съхраняват в ръкопис.

През 90-те години на миналия век Йордан Дафов предимно дирижира. За композиране сякаш не му остава време и енергия, а може би това се дължи и на проблемите в страната след 1989 г., които оказват негативно влияние върху някои процеси, свързани с музикалния ни живот. Сякаш с промяната на системата постепенно започват да се сриват и забравят редица стойностни музикални постижения от съвсем близкото минало. „Това е

градено в продължение на 30–40 години и аз съм от тези, които са участвали в неговото съграждане. Не мога да се примиря с мисълта, че виждам неговото събаряне.“ – с тъга споделя Йордан Дафов вече в настъпилия ХХІ век.<sup>6</sup> Въпреки това през годините след 1989 г. и до днес той продължава да работи със същата отдаденост и посветеност на музикалното изкуство с Добричкия камерен оркестър (до 1996 г.), с Варненската филхармония (1997–1999), със Софийската филхармония (2000 – 2002), с Плевенската филхармония (2004–2010). Днес е главен художествен ръководител на Бургаската опера. От 2007 г. отново започва активно да композира най-вече камерна музика. Сякаш въображението и творческите идеи са се натрупвали във времето, очаквайки настъпването на точния момент. Така се раждат редица стойностни творби за различни състави, които носят характерните черти на яркия, ясно разпознаваем стил на композитора.

Със сигурност Йордан Дафов е една от фигурите с особено значение за развитието на сериозното българско музикално изкуство и в ХХІ век. Въпреки трудностите, които всяко време носи, стремежът на творческия дух към красота и искреност се превръща във водеща сила за отдадената на изкуството личност. Обръщайки се към миналото, неминуемо изниква въпросът: каква е сериозната музика днес и какво ни вещае? Иван Хлеббаров отговаря: *„В музиката няма готови отговори, но и в това е силата ѝ – в нея има предчувствие. Нека му повярваме.“*<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Интервю на Татяна Иванова с композитора Йордан Дафов. Предаване „На бис българските музиканти“ от 14.03.2014 г., програма „Хоризонт“ на БНР.

<sup>7</sup> **Хлеббаров. И.** Най-новата българска музикална култура. Митове и реалност (1944–1989). София: Арткооп, 1997, с. 143.

## ГЛАВА II

### **Константин Илиев (1924 – 1988) – творческо формиране на личността. Значение и опит за систематизация на камерния жанр в творчеството на композитора. Структурен и интерпретационен анализ на Трио за цигулка, виолончело и пиано.**

#### **1. Биография и творчество**

В продължение на повече от тридесет години Константин Илиев ярко присъства в музикалния ни живот като диригент, композитор и обществена фигура – личност, която оказва силно влияние върху поколения млади музиканти. За съжаление се забелязва, че в годините след смъртта му неговата музика звучи все по-рядко, а името му е като че ли забравено. В действителност творбите му „събират прах“ в архивите, вместо да живеят на концертния подиум – като че ли музиката все още не може да се освободи от „оковите“ на своето време. Самият той прозорливо отбелязва по повод творчеството на друг композитор, че *„всяко поколение е белязано със знака на своята съдба“*<sup>8</sup>. Сякаш зад тези думи се усеща предчувствие за собствената му участ.

Константин Илиев е роден на 9 март 1924 г. в гр. София. Израства в изцяло интелектуална среда, сред хора на науката и изкуството, което естествено поражда и интереса му към музиката. Започва да учи цигулка при Камен Попдимитров и хармония при Парашкев Хаджиев. От това време са и най-

---

<sup>8</sup> Илиев, К. „Слово и дело“. София: ЛИК, 1997, с. 254.

ранните му опити за собствени композиции. Завършва преждевременно гимназия, като за тази цел се налага да приравни пет класа, воден от силното си желание да постъпи в Музикалната академия. Така през учебната 1942/1943 г. той вече е студент.

Студентските години срещат К. Илиев с авторитетни личности, от които получава ценни съвети и насоки за бъдещото си развитие, въпреки че по-късно той не споделя някои от възгледите на своите учители. След като завършва обучението си в София през 1946 г., Константин Илиев заминава на специализация в Пражката консерватория. Там той учи композиция при Ярослав Ржидки и посещава часовете на Алоис Хаба<sup>9</sup>, както и часовете по дирижиране на Вацлав Талих. За една година той пише своята *Първа симфония*, с която завършва майсторския курс по композиция в Прага. Ако се проследи развитието на композиционната му техника, тази творба заема своето място като едно важно начало, откриващо нови хоризонти за творческата мисъл на автора. Интонационната среда тук все още е обединена около тонален център, но на някои места той използва битонална техника, която е съвсем чужда на неговите професори в България.

След завръщането си от Прага, Константин Илиев е поканен да помогне за създаването на първия симфоничен оркестър в Русе, с който на 4 януари 1948 г. изнася и първия симфоничен концерт в града. Освен с него той работи активно с операта и постига впечатляващи резултати и с двата състава.<sup>10</sup> Водеща е

---

<sup>9</sup> Алоис Хаба (1893–1973) – създател на четвърттоновата музика.

<sup>10</sup> Съществува, макар и лош запис от това време на операта „Травиата“ от Дж. Верди, който свидетелства за високото ниво, което К. Илиев е постигнал със състава.



идеята да популяризира музиката на българските композитори. Между тях са както произведения на Владигеров и Пипков, така и ранни творби на Лазар Николов и негови собствени композиции. През 1956 г. е поканен за Главен диригент на Софийската филхармония, която дълги години е свързана с неговото име. Задълбочената им съвместна работа води до постигане на много високо професионално равнище и донася множество успехи както в България, така и в чужбина.

Последните години от живота си прекарва във Видин, където пише своите „Спомени“ и продължава активно да композира. Умира на 6 март 1988 г. Диригентската му хроника, публикувана в „Слово и дело“, е впечатляващ документ за неуморна работа и отдаденост на музиката през целия живот на диригента Константин Илиев, а мащабът и всеобхватността на репертоара му е съизмерим с този на най-големите диригенти на XX век.

Със своето творчество композиторът Константин Илиев поема път, който може да бъде наречен революционен в процеса на развитие на българската музикална култура. Езикът, на който той „говори“, е твърде различен и неприемлив за неговите учители и по-възрастни колеги – обстоятелство, което води до неизбежен конфликт между двете поколения. Той усеща, живее и диша с пулса на своето време; търси както своя индивидуален музикален език, така и композиционна система, отговарящи на потребността от качествено нови изразни средства на българското съвременно музикално творчество. Процес, който настъпва в Европа още в края на XIX – началото на XX век с тенденциите на хроматизация и линеаризация, еманципация на дисонанса и отказ от общ тонален център. Липсата на единен предварително зададен принцип на работа (Arbeitsart по Гвидо Адлер), прилаган от всички композитори, довежда до появата на различни нови

системи, като всеки композитор развива свой собствен език и композиционна техника. Този процес е характерен и за творческия път на Константин Илиев. Неговата индивидуална композиционна техника включва елементи на свободната атоналност („freie Atonalität“) и серийната додекафония, а в по-късните си творби той използва техниката на контролирана алеаторика (от лат. Alea – зар, жребий, случайност). Обръщането към съвременните композиционни техники дава възможност на Илиев да направи голямата крачка, с която „младата“ българска музикална култура да намери своя път и собствен облик, да очертае характера и националните особености на съвременното ни музикално творчество като уникална част от европейското изкуство. **Творчеството** му, обхващащо всички жанрове, отразява мащаба на неговата личност, многообразието на неговото светоусещане и идеи с тяхната противоречива природа. Той се обръща както към най-крупните форми на кантатно-ораториалната музика, операта и симфонията, така и към по-камерните жанрове, песента и хоровата музика. Всеобхватността на неговите творби говори за постоянен интерес към нови музикални задачи и предизвикателства.

### **1.1 Камерната музика в творчеството на Константин Илиев**

Камерната музика е важна част от творчеството на Константин Илиев. Както в началото на неговия път, така и в по-късните му композиции се срещат смели решения по отношение на съставите, експерименти в изразните средства при инструментите и формата на някои от произведенията. Пътят,

извървян в симфоничното му творчество, се наблюдава и тук, но на микро ниво. Начинът на изграждане и провеждане на формата, мащабът, с който разгръща идеите си, е откриваем в много от камерните му творби.

В 60-те години се раждат и едни от знаковите за камерното творчество на композитора ансамбли с участието на пиано – *Duo concertante* за цигулка и пиано (1964) и „*Коментарии*“ за виолончело и пиано (1968). През същата година той създава и първия от общо шест завършени камерни концерта за различни инструменти, наречени „**Tempi concertati**“, които остават като едни от най-ярките камерни творби на автора. Повечето от тях имат посвещение на изпълнителите, за които са написани. Освен „*Tempi concertati*“ през 70-те и 80-те години композиторът пише *Трио за цигулка, виолончело и пиано* (1976) и „*Ad libitum*“ за виола и виолончело (1978), а „*Седем багатели*“ за кларинет и виолончело (1986)<sup>11</sup> е и последната камерна творба на Константин Илиев.

## 2. Трио за цигулка, виолончело и пиано (1976)

Триото за цигулка, виолончело и пиано е единствената творба на композитора за този състав. Написано е в град Толбухин<sup>12</sup> между 3 март и 29 юни 1976 г. – период, отбелязан от автора в края на партитурата, с посвещение на дългогодишния

---

<sup>11</sup> Съществува несъответствие по отношение на годината на написване на произведението – данните в книгата „Слово и дело“ посочват 1987 г., а в ръкописа е записана датата 02.12.1986 г. Партитурата се възприема за по-достоверна, тъй като датата е отбелязана лично от автора.

<sup>12</sup> Днешният гр. Добрич.

приятел на Константин Илиев, композитора Георги Тутев и неговата съпруга Мара Чапанова<sup>13</sup>. Първите изпълнители на Триото са цигуларят Георги Бадев, виолончелистът Венцеслав Николов и пианистката Стела Димитрова. Те правят запис за БНР през юни 1977 г, а премиерата е на 15 март 1978 г. в Камерна зала „България“ на авторски концерт с камерна музика, посветен на Константин Илиев.

**Триото** е във форма на класически четиричастен сонатно-симфоничен цикъл. Първата част е бърза, подобна на сонатното алегро в класическото трио. Втората част е скерцо, третата – бавна, а четвъртата – Presto, виртуозна, токатно-моторна. Във формално отношение творбата наподобява класическите принципи при изграждане на циклично произведение от този вид. Музикалният език и композиционна техника, която Константин Илиев използва тук се изменя – до този момент той борави с техниката на сериалната додекафония, но по време на Толбухинския период се отказва от нея и започва да използва „тропи“ – система, развита през 20-те години на XX век от Йозеф Хауер. Проф. Наташа Япова обяснява тази техника: *„Хауеровите тропи са 44 хексахордови двойки, съдържащи 12-те тона; за разлика от редицата те не дават реда на тоновете на работа в произведението...“*<sup>14</sup>. Тази техника в Триото е съчетана с алеаторна техника, свободно третиране на темпо, ритъм и метрум, пределно високи и ниски тонове без фиксирана височина, характерни за музиката от втората половина на XX век. За разлика от по-ранните си творби тук авторът използва и в трите инструмента богата палитра от темброви ефекти, които заемат

---

<sup>13</sup> „На Марчето и Жоро Тутеви за верното приятелство“.

<sup>14</sup> **Япова, Н.** Музиката от началото на XX в.: опит върху историческия смисъл. София: Просвета, 2003, с. 57.

основополагаща роля при изграждането на мелодичната линия в Триото.

**Първата част** няма означение за темпо, но музиката е наситена с енергия и заряд, които говорят, че това е по-скоро бърза част. Изградена е от множество епизоди с различен характер и вътрешна интензивност, но обединени от едно общо настроение на напрегнато действие, виртуозност и игра на тембрите. **Втората част** е написана във форма на скерцо<sup>15</sup> (А-В-А) с елементи на ракообразна реприза. Двата крайни дяла са поверени на цигулката и виолончелото, които свирят изцяло в *pizzicato*, а средният дял е първото явяване на пианото в тази част, което създава допълнителен контраст между дяловете в скерцото. Музиката излъчва енергията на Константин Илиев<sup>16</sup>, която е съчетана с лекотата на детска игра, проведена между двата струнни инструмента. **Третата част** е бавна, в триделна форма. Въпреки че авторът никъде не използва цитати от фолклора, в нея особено силно се усеща „българският дух“. Композиторът „рисува“ мелодии, при които всеки тон е изсвирен от различен инструмент, с различна сила, в различен регистър (*Klangfarbenmelodie*<sup>17</sup>) и ефект на звукоизвличането при струнните (*pizzicato, legno batutto, ponticello*). Подобно на втората

---

<sup>15</sup> Константин Илиев използва скерцото във формата на Триото, както Бетовен, който пръв променя мястото на частите в цикъла. Скерцото измества традиционния за това време менует като трета част, а след това заема мястото на бавната втора част, като двете части си разменят местата.

<sup>16</sup> Енергия, която помнят неговите приятели и колеги: „Лазар Николов ми разказваше за невероятната енергия на младия Константин Илиев: „Даже като вървеше по улицата, като че ли електричество струеше от него.“ (Николов, В. Пътека от звуци. София, 2008, с. 16).

<sup>17</sup> Терминът произхожда от А. Шьонберг и неговия труд „Учение за хармонията“ (Schoenberg, A. Harmonielehre. Vienna: Universal Edition, 1922). *Klangfarbenmelodie* се употребява широко в творчеството на Антон Веберн.

част и тук средният дял е контрастен по характер, тембър (*Tastiera*<sup>18</sup>) и сила на звука (изпълнява се във *fortissimo*). Последната **четвърта част**, която завършва блестящо цикъла, е бърза, с виртуозен характер и огромен заряд. Токатни епизоди, в които са вмъкнати контрастни дялове, изграждат формата. В алеаторната конструкция майсторски се вплитат неравноделни размери. Частта съдържа елементи на рондо форма, както и репризност, характерна за сонатната форма.<sup>19</sup>

## 2.1 Ансамблови и интерпретационни проблеми

**Ансамблови проблеми.** Интонационният език на Константин Илиев е изцяло изграден на основата на дисонанса. Това поставя пред струнните инструменти проблема за точността, прецизността на **интонацията**. Изпълнителите се сблъскват с множество секунди, септими и нони, върху които е изградена всяка мелодична линия. Тези интервали понякога налагат употреба на по-нетрадиционна апликатура и специална работа върху някои моменти при изучаване на произведението. Трудността идва и от това, че ухото на изпълнителите трябва да се пригоди към една специфична интонационна среда. Друг проблем възниква при интониране на  $\frac{1}{4}$  тоновете, които присъстват в езика на Триото. Те изискват по-голяма прецизност на слуха, който по естество е свикнал да чува полутонове, както и по-близко разположение на пръстите върху грифа, тъй като

---

<sup>18</sup> Върху клавиатурата на пианото.

<sup>19</sup> Определянето на формата тук поставя редица въпроси. От една страна токатните елементи се връщат постоянно, което напомня похвата при рондо формите, а от друга – има момент, в който прозвучава материалът от началото, който би могъл да се възприеме като реприза.

необходимото разстояние между тях в рамките на една позиция не е половин, а четвърт тон. Съобразена и добре обмислена апликатура би могла да спести доста интонационни неточности и има важна роля при решаване на този проблем.

Важно е **постигането на единство в организацията на времето и уеднаквяване на общата пулсация** в ансамбъла в художествения смисъл на това понятие. Това е свързано с липсата на метрум и размер на много места в Триото. Премахвайки тези два компонента, авторът се стреми да извади музиката от ограниченията на тактовите черти, оставяйки я да се движи и организира от ритъма. Разстоянията в партитурата и нейната графична картина дават представа за вертикала. Всеки тон, всяка фраза имат определено място в конструкцията и винаги кореспондират с останалите партии. Същевременно всяка от линиите е оставена да диша естествено в звуковото пространство, без да бъде ограничавана от условието за заедност. Необходимо е музикантите приблизително да спазват последователността на тоновете, като се стремят да изградят диалог в синхрон и общ поток помежду си, в който да се развие музиката. В практиката понякога се налага всеки да впише ключови моменти от нея в своя щим за по-голямо удобство и яснота.

Основен проблем в триото е **сливането на тембрите**. Въпреки че цигулката и виолончелото са еднородни инструменти, често се налага изпълнителите да внимават за изграждането на хомогенен звук. Понякога различията са породени от по-дългото отзвучаване и плътност на тона на виолончелото спрямо цигулката. Особено ярко това се чува в моментите с *pizzicato*, които силно преобладават във втората част. Тук личи предимството, което виолончелото има със своите по-

дълги и по-дебели струни. Те отзвучават с повече обертонове и затова и тонът при дърпане на струната е по-плътен. Звукът на цигулката трябва, колкото е възможно, да се доближи до виолончелото. Важни са силата и посоката, в която се дърпа струната.

Постигането на темброво богатство е свързано с многообразието в щрихите, които композиторът употребява в Триото. В стремежа си да се доближи повече до природата с нейната висша степен на хармоничност, на ритъм, на подреденост – много по-съвършени от човешките представи за правилност, той търси понякога по-нестандартни начини на звукоизвличане (удари по корпуса, употреба на нож и палки върху струните на рояла и т.н), които са естетизирани и носят конкретен смисъл, атмосфера, цвят. С това средствата са разширени и изведени на съвсем ново ниво за българската композиторска школа до този момент, поставяйки я на пътя на западно-европейските тенденции от това време с автори като Цимерман, Пендерецки, Лигети, Булез, Щокхаузен и др.

***Интерпретационни проблеми.*** Характерната свобода в композиционния език на Константин Илиев изисква от музикантите особено внимание при съблюдаване на **единомислие и общ подход при изграждане на Триото**. Често музикалната мисъл е разпределена между няколко инструмента или се провежда в „диалог“ между партиите. Слухът и най-вече правилното разбиране на партитурата и структурата на музиката имат водеща роля в тези моменти. Поради привидно по-свободната конструкция на Триото изпълнителите не бива да подценяват основни принципи при изграждането на добър ансамбъл. Те трябва да участват активно и да следят за запазване



на общото движение на музикалната тъкан и неговото единно протичане във времето. Процесът на съвместна работа и съчетаване на личностните индивидуалности на изпълнителите е дълъг и труден. Неслучайно и образците на световното изпълнителско изкуство, като *Амадеус квартет* или *Албан Берг квартет*, работят заедно дълги години. Това, разбира се, не изключва практиката, все по-разпространена на концертния подиум в днешно време, съставът да се събере за определена програма или конкретна творба. Предизвикателството пред изпълнителите тогава е още по-голямо, тъй като за кратко време те трябва да създадат този „жив организъм“ и да бъдат пълноценна част от него, давайки му живот чрез музиката.

Посоката на мелодичната линия и нейният интонационен строеж могат много да спомогнат при търсенето на смислен израз на музиката и да бъдат опора за изпълнителите на Триото. Въпреки необичайните ходове, тя носи своята вътрешна логика, която всеки трябва да открие и да изрази. Подробен анализ на интонационната ѝ същност и интервалите, чрез които е изградена мелодията, могат да допринесат за по-задълбочено потъване в езика на произведението и неговото адекватно разбиране. В случаите, при които мелодията е разпределена между партиите, е от значение да се потърси обща мисъл при изграждане на фразата. Подобен момент се наблюдава в средния дял на третата част (Пример 1). Тук фразата е силно накъсана и това създава голяма трудност при нейното осмисляне. Тя е отбелязана с пунктирана линия от композитора за ориентир. Важно е музикантите да внесат някаква обща организация, която да бъде водеща по време на изпълнението. Възможно е мерна единица да бъде осмината. Написаните от автора динамики също дават насоки за неговата

идея и посоката на музикалната мисъл, а активното слушане и комуникация имат водеща роля при нейното обединяване.

The image shows a handwritten musical score for three staves. The top staff is for Violin I (Vn I), the middle for Violin II (Vn II), and the bottom for Piano (p-cho). The score is written in a single system with four measures. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *mf*, *p*, and *pp*. There are also some handwritten annotations and symbols, including triangles and circles, placed above and below the notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

*Пример 1*

Друг проблем в Триото е **изграждането на музикалната форма**. Само майсторското й разполагане във времето оставя цялостно и пълно впечатление у слушателя, тъй като музиката е изкуство, което се развива в момента на изпълнението. Подобно на архитектурата, където основите на всяка сграда са от огромно значение за наличието на здрава конструкция, така и тук формата се явява тази основа, върху която се изгражда интерпретацията на произведението. Важно е музикантите много добре да са запознати с формата на цялата творба и на нейните части, както и с функциите на елементите в тях.

Триото от Константин Илиев има ясна форма, както вече беше споменато, но мащабът на творбата и характерността във всяка от частите създават проблем при изграждането на цялостния цикъл. Ключови при изграждането на неговата форма се явяват:

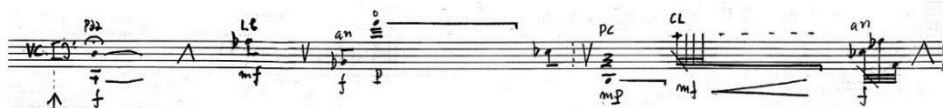
- съотношението между частите;
- връзките между главните дялове във всяка част;
- връзките между отделни елементи във всяка част.

Тематичният материал на Триото носи голямо разнообразие и пестрота. Темите, които се явяват повторно или са разработени в някаква насока, не са много. Обединяващи са характерът и настроението на музиката, на които е подчинена фразата в дадения момент. Главна роля при **интерпретация на темите** в Триото има мелодията. Композиторът Иван Спасов споменава „типично илиевска“ тема при своите анализи на Симфониите на Константин Илиев.<sup>20</sup> Назовавайки я така, вероятно той говори именно за характерността и разпознаваемостта на мелодиите на Константин Илиев. Същите присъстват и в Триото. Изпълнителите трябва винаги да търсят и да чуят вътрешно характерните дисонантни ходове в тях, за да могат да изразят линията смислено и логично и да потънат в езика на композитора и интонационната сфера на Триото. Понякога темите изглеждат доста накъсани и е трудно да се определят техните граници. Вероятно паузите между тоновете (например в началото на първата част) или дългите тонове (по един или два тона в такт на някои места в средния дял на втората част), създават у изпълнителя объркване и трудност да разграничи музикалната мисъл. От друга страна това дава възможност за вариантност и многообразие при интерпретацията на темите. Например първата тема на виолончелото в първата част би могла да се обедини в една мисъл от едни изпълнители, а други да разчетат изписаните

---

<sup>20</sup> Спасов. И. Симфониите на Константин Илиев. София: Софийска филхармония, 1995, с. 46.

паузи като точка или запетая и смислово да отделят следващия мотив (Пример 2).



### Пример 2

Яркий индивидуален език, използван в Триото, трудно би могъл да се причисли към някое течение или тенденция. Музиката е лесно разпознаваема, със свои специфични черти – суровост на звука, силно изразена енергия, която понякога достига и агресивност в звука, графичност и липса на фини звукови нюанси. Стремежът и усилията на композитора да пише „подчертано българска“<sup>21</sup> музика го ръководи в неговите творчески търсения. Те намират ярка изява в Клавирното трио. По думите на автора това е „най-доброто от толбухинския (...) период“<sup>22</sup>. В него особено силно се усеща „българският дух“, въпреки че авторът никъде не използва фолклорни цитати. Той е успял да наподобява атмосферата, „мириса“ на българския фолклор със средствата на своя стил, без да се опира на конкретен образец. Това е подчертано негово убеждение и стремеж. В едно от писмата си до композитора Лазар Николов той споделя по тази тема, „че цитатът на народна песен или теми в духа на народната песен далеч не са гаранция за „националност““<sup>23</sup> Тези идеи са в противовес с разбиранията на по-старото поколение български композитори, които според Константин Илиев „са

<sup>21</sup> Илиев, К., Л. Николов. Писма. Пловдив: Акт Мюзик, 2005, с. 71.

<sup>22</sup> Илиев, К. „Слово и дело“. София: ЛИК, 1997, с. 327.

<sup>23</sup> Илиев, К., Л. Николов. Писма. Пловдив: Акт Мюзик, 2005, с. 25.

*безсилни да скрият творческата си немоц и следователно липсата на национални черти зад безбройните си теми „in Volkston“ или направо „volkslieder“*<sup>24</sup>. Клавирното трио опровергава критиките, на които непрестанно е подложен композиторът. То носи пулса на своето време, а същевременно изразява в дълбочина българската чувствителност и дух.

Тези търсения са категорично предадени и възприети от младия ученик и приятел на Константин Илиев – композиторът Йордан Дафов, който убедително продължава този творчески път и в днешния ХХІ век като носител на традицията и „откритията“ на своя учител.

---

<sup>24</sup> Пак там.

## ГЛАВА III

### **Йордан Дафов (1940) – творческа биография и особености на стила. Проблеми на интерпретацията в камерно-инструменталните творби с пиано.**

#### **1. Личност и творчество**

Името на Йордан Дафов огрява ярко нашата музикална култура както през дългите години на социализма в България, така и през годините на демократичен преход до днешния XXI век. Той казва, че „*сериозното изкуство е мъртво днес*“<sup>25</sup>, но продължава да твори, воден от потребността и представата, която носи в себе си за сериозното и стойностното, за истината в изкуството. А и как иначе би могло да бъде? Не само за него мащабната и силно въздействаща личност на Константин Илиев е блестящ еталон за професионална честност, безкомпромисност и последователност – позиция, която той активно отстоява през целия си живот на диригент, творец и човек. Така приемствеността и топлото приятелство между двамата музиканти и съмишленици създават онази дълбока връзка, която позволява на Йордан Дафов с всеотдайност и упоритост да продължи делото на своя учител, без това да определя или ограничава оформянето на собствен, индивидуален стил. От историческа гледна точка би могло условно да се проследи линия на развитие и връзка между поколенията на Панчо Владигеров, Любомир Пипков, Марин Големинов, от една страна, и Константин Илиев, Лазар Николов и Васил Казанджиев, Йордан

---

<sup>25</sup> Разговор с Йордан Дафов от 07.03.2016 г. Личен архив на Лилия Жекова.

Дафов, от друга, като всеки от тях има важно значение и специална роля в развитието на българската композиторска школа.

*Диригентът Йордан Дафов.* Веднага след като завършва Академията през 1966 г., по препоръка на Константин Илиев Йордан Дафов започва едногодишен стаж като диригент във Варненската филхармония. По това време главен диригент там е друга водеща фигура – Емил Главанаков, който от 1956 г. е във Варна. Стажът преминава много активно и ползотворно, след което Йордан Дафов продължава да работи там като втори диригент до 1977 г. – във Варненската филхармония и във Варненската опера. Междувременно получава покана да започне работа като диригент на Камерния оркестър в гр. Толбухин (дн. гр. Добрич) и от 1971 г. става негов художествен ръководител. За 25 години той издига състава на изключително високо равнище, превръщайки го в един от най-добрите камерни ансамбли в страната. Оркестърът е неделима част от творческата му биография като диригент и композитор. Работата си с него Йордан Дафов свързва с едни от много щастливите си дни на диригентския пулт, с искрени отношения и близки приятелства, които се създават между музикантите през годините. Заедно с Константин Илиев създават Фестивал за камерна музика, който 12 години подред представя едни от най-изявените български изпълнители от това време.

*Оливие Месиан – специализация в Париж.* През 1970 г. Богомил Стършенов, тогава директор на Дирекция „Музика“, предлага на Йордан Дафов едногодишна стипендия за обучение в Париж. Така той получава възможността да учи при Оливие Месиан – личност, която оставя дълбока следа в творчеството и

битието на Дафов като музикант. Специализацията включва посещение на лекциите на Месиан по анализ, композиция и естетика. Часовете са в четири дни от седмицата, от понеделник до четвъртък, като през първите два дни се изучава анализ и естетика. Разглежда се огромен репертоар, като например всички концерти за пиано на Моцарт, операта „Дон Жуан“, Шопен – Прелюдии, Вагнер – операта „Тристан и Изолда“ и много др., но Месиан никога не включва свои творби. Всяка нота, всеки такт се разглеждат изключително подробно и задълбочено, изясняват се структурата и драматургията на изучаваното произведение. Подобен анализ се изисква от студентите в часовете по композиция и на собствените им творби. Всеки изяснява идеята си пред Месиан, обяснява хармоничния език, композиционната техника, която използва, как се развива формата в произведението. Той споделя своето мнение, без да налага на младите композитори да се съобразяват с него и проявява изключително уважение към творческите им идеи. „*Отнасяше се с нас като с равностойни автори.*“<sup>26</sup>

**Композиторът Йордан Дафов.** Едногодишният контакт с личността на Месиан насърчава Дафов в неговите търсения на свой собствен език и начин на изразяване. „*Започнах повече да търся какво искам да напиша и станах по-критичен към себе си.*“<sup>27</sup> Животът в Париж, контактът с френската култура и изкуство отварят нови творчески хоризонти пред него като композитор, като дават отражение върху работата с тембъра, търсенето на специфична атмосфера, нюанси и финес в звука, върху фразата и фактурата. Тази нова естетика и светоусещане са

---

<sup>26</sup> Разговор с Йордан Дафов от 07.03.2016 г. Личен архив на Лилия Жекова.

<sup>27</sup> Пак там.



силен стимул за Дафов да започне активно да пише след завръщането си в България.

Творчеството на Йордан Дафов е създадено в два периода. Може условно да се каже, че той твори в два века, тъй като една част пише между 60-те и 80-те години на XX век, а всички останали произведения датират от XXI век и са писани от 2007 г. до днес.

**Първият период** може да се определи като камерно-симфоничен, тъй като включва предимно творби за струнен или голям симфоничен оркестър и малко камерни произведения. Повечето композиции от този период са писани за Толбухинския камерен оркестър и са съобразени с неговия състав. По това време той използва за кратко „*quasi фолклорни звучения*“, но след това избягва употреба на цитати. „*Смятам, че фолклорът ограничава. Той не може да бъде общо достояние. Това е един елемент, един нюанс и има регионално значение.*“<sup>28</sup> **Вторият творчески период** на Йордан Дафов от 2007 г. насам е посветен изцяло на камерно-инструменталната и вокална музика. Връзката с определени изпълнители или състави стимулира творческото въображение на композитора, той пише за конкретни музиканти и може би на това обстоятелство се дължи създаването на редица много различни, включително и по отношение на вида ансамбъл, камерни произведения.

---

<sup>28</sup> Пак там.

## 2. Музикален език и стилови особености в музиката на Йордан Дафов. Ансамблови и интерпретационни проблеми в камерно-инструменталните творби с пиано.

При изучаването и анализирането на камерно-инструменталните творби с пиано на Йордан Дафов неминуемо се забелязват някои характерни черти, които определят неговата музика. Преди да бъдат разгледани творбите подробно, е направен опит да се изведат и систематизират накратко някои от по-основните стилови особености в езика на Дафов, което да допринесе за един по-цялостен поглед върху музиката на композитора.

**Програмността** е характерна за творчеството на Дафов. Повечето творби имат заглавие, което е неразривна част от начина на мислене на композитора, но и явление, характерно за естетиката на авангардната музика.<sup>29</sup> **Композиционната техника**, с която борави през годините, се развива, но още от ранните си творби той се оформя като един от „авангардистите“ на своето време. Пише **сериална музика**, без да спазва строгите закони на додекафонията, без да излага дадена серия. Към тази техника често се прибавя техниката на **контролирана алеаторика**, която композиторът употребява при изграждане на кулминациите си. Действа принципът на натрупване на напрежението, като организираният материал постепенно се разпада, достигайки до алеаторен епизод. Важна роля при структуриране на музикалния материал има **микроструктурата**. Всеки елемент заема своето точно място във формата, като при анализ ясно се вижда откъде тръгва, как се използва и се развива

---

<sup>29</sup> Идеята за програмност е явление, което се отнася до част от произведенията на редица български композитори, написани предимно през втората половина на XX век, напр. в творчеството на Васил Казанджиев.

до края на творбата, т.е. цялостното ѝ драматургично изграждане. Във втория период на творческото му развитие все по-характерни са изписани *quasi* „момент-форми“<sup>30</sup>, които носят своето импровизационно начало, но същевременно са пределно точно записани и конкретизирани от автора, което дава възможност за импровизация на изпълнителите само в дадените за това алеаторни моменти. Често в поантилистично изградените дялове авторът търси красотата в различни нюанси, състояния и цветове отделно във всеки звук, използвайки богата гама от изразни средства (динамика, тембър, артикулация). **Тембровото разнообразие**, търсено при съчетаването на инструменти с различни звукови характеристики, е едно от най-важните за музиката на Дафов изразни средства. Неговият **нотопис** също помага много на изпълнителите да разберат музикалната му идея както по отношение на тембъра, така и във връзка с цялостната представа и желание на автора в дадената творба. Точно и в детайли са описани динамиката и щрихите, а темпото, което има изключително значение за пропорциите и съотношенията на дяловете при изграждане на формата, авторът отбелязва не само със словесни обозначения – той изисква измерени с голяма прецизност метрономни темпа. Дафов притежава във висша степен не много често срещаното познание за естеството, техническите, динамичните и тембровите възможности на инструментите, за които пише, за характера и силата на звука им

---

<sup>30</sup> Терминът е въведен през 60-те години на XX в. от Карлхайнц Щокхаузен (**Stockhausen, K.** Momentform: Neue Beziehungen zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment. In: *Texte zur Musik*. vol. 1, S. 189-210, Köln: DuMont Schauberg, 1963.), като при Йордан Дафов степента на самостоятелност на сегментите е по-малка и обикновено контролирана, главно в алеаторните моменти. Тук се има предвид самостоятелността на всеки епизод във формата, затова към определението е добавено *quasi*, поради определена условност при употребата на понятието.

в различните регистри, както и технологичните особености на всеки от тях, свързани със спецификата на апликатурата и начина на звукоизвличане. В този смисъл проблемът за **баланс в ансамбъла** в голяма степен е решен предварително. **Авторският стил** на Дафов е лесно разпознаваем. Музиката на композитора е с подчертана деликатност и финес, може би провокирани от ранния досег с френската школа, но може би и израз на чистотата, искреността и скромността, която Йордан Дафов носи като личност. Фактурата е фина, прозрачна, с особено внимание към тембъра. Драматургията е осъществена чрез контраста, но енергията е винаги контролирана, дори в гранични емоционални състояния. Музика, която протича свободно и непринудено, внимателно организирана и логично проведена в осмислени и строго прецизирани пропорции.

## **2.1 „Музикални моменти“ за цигулка, виола и пиано (2011)**

Пиесата е завършена на 27 август 2011 г. и е първото клавирно трио, което композиторът пише. Премиерата на произведението е на 22 февруари 2012 г. в залата на Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство (АМТИИ), гр. Пловдив, в концерт на проф. Недялчо Тодоров. Изпълнителите са Момчил Енчев – цигулка, Недялчо Тодоров – виола и Михаил Големинов – пиано. „Музикални моменти“ е едночастна пиеса за цигулка, виола и пиано, изградена от самостоятелни контрастни епизоди. Произведението се състои от различни по характер „момент-форми“, като протича цялостно, а развитието е осъществено на принципа на съпоставката, а не на причинно-следственото развитие на материала. Струнните инструменти и пианото имат различни функции във фактурата, която се оформя в два плана.

Клавирната партия е натоварена с изпълнението на три солови виртуозни каденци, които представляват три стълба във формата и винаги рязко прекъсват по-спокойните епизоди в цигулката и виолата чрез нов импулс на развитие. Струнните инструменти също имат своята виртуозна изява в началния и в заключителния дял – моторни, с развита и широко разгърната ритмична картина. Интересно са изградени два хорални дяла в струнните инструменти. Така разположени по вертикала те напомнят звученето на четиригласен хор (Пример 3).

Пример 3

Хармоничният език тук е свързан с въвеждането на повече консонантни акордови построения, които създават много красива звучност и подсилват ефекта на контраст с предимно дисонантния език на автора. Техническа трудност е постигането на хомогенен звук и едновременното прозвучаване на всички двойни ноти по вертикала – от една страна при всяка партия, от друга – четиригласни акорди в двата инструмента, в които трябва да се потърси баланс между ниските и високите гласове, както и интонационна прецизност при строене на акордите. Партията на виолата има важна роля в този случай като басова линия, която уплътнява, за да може високите гласове да бъдат точни спрямо обертоновете, а акордите да звучат пълно. От друга страна

линията в цигулката придава мелодичен израз на хоризонтала. Хоралните епизоди са обградени от две клавирни каденци, разположени предимно в средния и високия регистър на пианото. Силно въздействащо е контрастното противопоставяне на две различни образни сфери: заредената с енергия виртуозност, заложена в клавирната партия и смирението пред красивата хармония, пред благородството на хоралните епизоди в струнните инструменти. Необходимо е всички участници в ансамбъла да бъдат емоционално и инструментално подготвени за резките, внезапни смени на характера, за да постигнат убедителност и звуково покритие на музикалното съдържание още в началото на всеки пореден епизод.

## **2.2 „Песни без думи“ за кларинет, виолончело и пиано (2012)**

Йордан Дафов композира пиесата „Песни без думи“ през 2012 г.<sup>31</sup> Това е едночастна творба за кларинет, виолончело и пиано. Написана е за кларинетиста Росен Идеалов и виолончелистката Георгита Бояджиева, които заедно с пианиста Александър Василенко са първите изпълнители на произведението. Техен е и студийният запис за БНР, реализиран през 2014 г. Премиерата е осъществена на 31 май 2013 г. в концертната зала на АМТИИ, гр. Пловдив.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Завършена е на 01 юни 2012 г.

<sup>32</sup> Авторски концерт на Йордан Дафов. Освен „Песни без думи“ в програмата са включени още „Самотни песни“ (по текстове на Николай Стойков) за мецосопран и пиано и „Licht und Schatten“ – кантата за мецосопран и пиано в изпълнение на Валерия Мирчева (мецосопран) и Велислава Карагенова (пиано).

„Песни без думи“ е ярка концертна пиеса, изградена около няколко „песни“, които композиторът избира за свой основен материал и които претърпяват трансформация с развитието на формата. Не трябва да се търси пряка връзка с интонации от българската „народна песен“. Темите са изцяло авторски, като в тях по-скоро се усеща стремеж към освободеност на израза, естественост, волност, характерни за нашата „песен“, но няма буквално цитиране. Забелязва се несиметрично построение на фразите, което от своя страна създава търсено от автора впечатление за импровизационност.

Песните са поверени обикновено на кларинета и виолончелото, които се явяват „солисти-певци“. Те пеят както „соло“, така и в „дует“, акомпанирани от пианото. То понякога се присъединява към тях в диалог или като акомпанимент; в много случаи, а и поради естеството на инструмента, внася ярък контраст със своя тембър, артикулация и хармонични възможности. Неговата партия е носител на моториката и ритъма в противовес на песенното начало, заложено в другите два инструмента.

Цялата форма е обединена около едни и същи елементи, които се развиват чрез постоянно трансформиране на материала, произхождащо от богатата фантазия на автора. Като композиционна техника това е **сериална музика**, но не в чист вид, тъй като не е подчинена на правилата на строгия стил. Използвани са 12-тонови полета, при които пълната дванадесеттоновост не е задължителна (звуковите комплекси могат да бъдат съставени от непълни полета).<sup>33</sup> За кулминациите

---

<sup>33</sup> **Божикова, М.** Васил Казанджиев. София: Институт по изкуствознание – БАН, 1999, с.82–92.

на произведението е използвана техниката на контролирана алеаторика, която дава възможност за постигане на крайни емоционални състояния.

Би могло да се обобщи, че в „Песни без думи“ има две контрастни образни сфери, които създават и основния драматургичен конфликт в творбата. Песента и всички прояви на „вокалното“ имат ключово формообразуващо значение. Другата контрастна сфера включва моториката и ритъма, които се противопоставят на песента със своя силно енергичен характер. От една страна тези два образа и техните видоизменения са в много точно балансирано съотношение, а от друга – поддържат постоянно напрежение помежду си. А това поражда енергията, живата и естествена пластичност на музикалния поток и изграждането на формата във времето.

*Интерпретационни проблеми.* При интерпретацията на пиесата се явяват някои специфични проблеми, които произлизат от динамичната и сложна конструкция, богатството на идеи и многообразието на тембри. Задачите, поставени пред изпълнителите, засягат изграждането на формата и нейната метроритмична организация във времето, определяне на кулминация и проблем на драматургията в произведението. Пълноценната изява на художествените идеи е свързана и с някои ансамблови въпроси, които включват постигане на единна пулсация, уеднаквяване на шрихите, постигане на добър звуков баланс, отношение към тембрите и тяхното смесване или разграничаване, прецизност в интонацията.

Съществен проблем в произведението е **организацията на времето**, което е изключително детайлно описано от Дафов. То



протича на няколко нива в творбата. Темпото на големите дялове е зададено с конкретни метрономни обозначения, спазването на които за автора имат особено важно значение при изграждането на формата и съотношенията между дяловете в нея. На пръв поглед прецизирани до крайност, те представляват известно затруднение за изпълнителите, тъй като е доста сложно намирането на конкретното темпо в процеса на свирене и неговото установяване между тримата изпълнители. В процеса на работа обаче „...започваш да усещаш логиката на темповите означения на автора като *потребност*“<sup>34</sup>, казва Георгита Бояджиева. Това е органична част от идеята на Дафов и затова, търсейки своя израз и интерпретация, изпълнителите достигат до извода, че спазването на зададените съотношения между темпата осъществява драматургията, архитектониката на пиесата. Паралелно с това съществува друго ниво, в което много точно са измерени и **микрочастиците на времето**. Това е нещо много характерно за стила на Йордан Дафов и отразява начина, по който протича неговата музикална мисъл. Той си представя музиката изключително детайлно, преди да я изпише, което му дава възможност да я изрази на нотния лист с такава яснота и прецизност. Дори дъховете са измерени, като понякога са изписани под формата на един такт с пауза, а размерът в него е сменен (Пример 4).

---

<sup>34</sup> Разговор с Георгита Бояджиева от 20.03.2016 г., личен архив.



Пример 4

Друга форма за изписване на микроелементи се забелязва при посочване продължителността на някои тонове – обозначена с брой секунди. Това също е доста трудно постижимо в реалния процес на музициране и не означава, че изпълнителите трябва да правят изчисления по време на свирене. То по-скоро служи за насока към идеята на автора, като не трябва да се пренебрегва, но и не трябва да става самоцел при интерпретацията, тъй като музиката само би загубила от това. Постигането на точно съотношение между различните темпа в пиесата, както и органичното вписване на всички микроелементи на времето в тях имат важна роля за нейната цялост.

Крайните състояния са в основата и на цялостната **драматургия** на произведението, която изпълнителите трябва да построят в своята интерпретация. Двете противоположни образни сфери – тази на „песента“ и тази на „моториката“, са проведени контрастно и осъществяват развитието на формата. Освен самостоятелно, те често се преплитат, което дава още една перспектива на драматургията. Това са всички претворени –

ритмически и темпово – песни, които се срещат в бързите моторни дялове. Важно в тези моменти е да не се забравя песенното начало на темата и да се накъса линията заради подчертаване на ритъма, който е подсилен допълнително чрез множество акценти. От друга страна нейният характер тук е зареден със съвсем нова енергия, която произлиза именно от ритъма и не трябва да се интерпретира прекалено лирично и меко. Намирането на точна мярка и съотношение между тези две сфери имат решаващо значение за изграждането на драматургичната картина на творбата.

В обобщение художествените задачи, които пиесата „Песни без думи“ поставя пред музикантите, изискват сериозен изпълнителски и ансамблов опит и концертна практика конкретно в областта на съвременната музика. Неслучайно композиторът пише много от пиесите си за определени изпълнители, които са доказали своето професионално отношение и интерес към тази музика.

### **2.3 „Ходът на времето“ за цигулка, две виолончели, пиано, кларинет и сопран (2014)**

„Ходът на времето“ е едночастна пиеса за цигулка, две виолончели, пиано, кларинет и сопран. Написана е през 2014 г. за Венцеслав Николов и Камерен ансамбъл „Силуети“. Текстове, върху които е изградена вокалната партия в творбата, са на Бистра Николова и молитва от Свети Андрей Критски<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Молитва от „Покаяният Канон“, която се чете в дните преди Великден.

Премиерата на произведението е осъществена на 55. Международен фестивал „Мартенски музикални дни“ в Русе – на 15 март 2015 г. в зала „Европа“ на Доходното здание<sup>36</sup>. Изпълнители са Венцеслав Николов – виолончело, Камерен ансамбъл „Силуети“ и Галя Симеонова – сопран.

### *Ансамблови и интерпретационни проблеми.*

Произведението е изградено от множество контрастни епизоди, в които инструментите си „партнират“ в различни комбинации. Композиторът използва максимално вариантите на съчетаване между инструментите. Всеки от тях има своя солова изява, но се срещат и много различни видове ансамбли – разновидности на дуо, трио, квартет, както и на пълния състав. Постоянната смяна на вида състав представлява сериозно предизвикателство, тъй като с всеки следващ епизод обстоятелствата в ансамбъла се променят, спрямо което се променят и ансамбловите задачи към изпълнителите. Преобладава появата на смесени състави поради присъствието на духов инструмент, който се съчетава със струнни и пиано, но също така е видима постоянната обвързаност между еднородните щрайхови инструменти, които на места напомнят оркестрова струнна група и изискват подобна хомогенност на звученето. На практика могат да се открият над шест вида ансамбли, които присъстват в едно произведение. От това произлизат редица ансамбови проблеми, свързани с темброви особености, баланс, интонация и др.

Няколко теми стоят в основата на цялата пиеса, което прави формата единна. Тези микроединици биха могли да се нарекат „тематични формули“ поради тяхната малка и лаконична форма.

---

<sup>36</sup> В програмата е включен още „Лунният Пиеро“, оп. 21 от А. Шьонберг.

Както и в други творби на Дафов, и тук микроелементите са в основата на архитектурата на творбата, и е добре за изпълнителите да ги разпознават в партитурата, за да могат да проследят по какъв начин ще протече развитието в пиесата.

Попадение е изборът именно на кларинета за дует със сопраното, тъй като темброво той най-естествено се съчетава и отговаря на човешкия глас. Необходимо е да се спомене, че вокалната партия изисква от певица много добре развит вътрешен слух поради множеството дисонантни ходове, както и добра вокална техника. Мелодичната линия е изградена от големи интервалови скокове, много често от преходни за този вид глас тонове (ми, фа, фа-диез на втора октава) към ниския регистър на първа октава, които по природа са неудобни за певица позиции. Партията на гласа е мислена инструментално и предполага много чисто интониране. В дуета с кларинета има имитации, както и много красиви дисонантни построения между двата гласа, които непременно трябва да са много точни, за да се постигне необходимата емоционална наситеност, която и текстът изисква: „*оглеждам се – тъга*“.

Разнообразието на тембови съчетания неминуемо води и до друг проблем – **баланса** в ансамбъла. Съчетаването на инструменти с различен начин на звукоизвличане и неравни динамични възможности изисква особено внимание към изграждането на общия звук. Тук задачата е още по-сложна, тъй като ситуацията постоянно се променят, а наличието на човешки глас също внася съответните специфики. Проблем възниква при струнните инструменти особено в хоралните моменти, в които акордите са разпределени между цигулката и двете виолончели. Поради това ниският регистър е силно уплътнен за разлика от високия. Въпреки пробивността на цигулката, нейният звук често

потъва в плътните тонове на виолончелите, които заедно имат много повече обертонове. Ако цигулката не е достатъчно звучна, акордите остават без сопранова линия и звучат непълно. По отношение на гласа проблем възниква в алеаторните моменти, както и в пунктуалистичния дял в края на произведението, в който участва пълният състав. Той трябва да съпровожда, да бъде в подкрепа на сопрана през цялото време, а не да доминира над него. Клавирната партия тук не изисква специално внимание към баланса.

Произведението е изписано много прецизно и подробно – дадени са означения за темпо, с посочени метрономни обозначения, почти навсякъде са изписани тактови черти (някои от тях пунктирани), в които се съдържат различни размери. Вероятно постоянната смяна на броя на метричните времена е причина да не се изписва размер, тъй като това би усложнило прочитането на музиката. Тези тактови черти обаче очертават вертикала в партитурата и са много важен ориентир за мертичната организация. Обикновено те са общи за всички партии, което показва, че метричните времена трябва да съвпадат. Много често за това говори и чисто графичната картина на партитурата.

Творбата е изградена от множеството самостоятелни дялове. На пръв поглед те изглеждат трудни за обединение в една форма, но на практика това не е така. Разнообразието на различни по характер, тембър и състояние моменти създава интересна и динамична картина за слушателя. Именно постоянното преминаване от един към друг дял е предимство на формата. Връзките между тях са написани много естествено и плавно и не създават проблем при изпълнението. Тази динамична струкура

поддържа вниманието на публиката постоянно будно и заангажирано от случващото се на сцената.

## **2.4 „Капричо“ за флейта и пиано (2014) и „L’avant midi dieu fanne“ (Serenade) за тромпет и пиано (2014)**

Двете пиеси са написани по различни поводи, но в един и същ период. Начинът на излагане на материала при флейтата и тромпета в представата на композитора сякаш има нещо общо, въпреки че това не е съзнателно търсена връзка.

**„Капричио“ за флейта и пиано** е композирана за конкретни изпълнители – дуото Велислава Карагенова (пиано) и Борислав Ясенов (флейта). Завършена на 10 юни 2014 г., пиесата звучи премиерно на концерт, озаглавен „Контрасти“ – Съвременна българска музика<sup>37</sup>, състоял се в залата на Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство (АМТИИ) в гр. Пловдив на 02 декември 2015 г. Това е и единственото ѝ публично изпълнение, а студийен запис все още няма.

Както в другите си творби, така и тук Дафов търси заглавие, което най-точно да обясни музиката. „*Capriccio*“ от италиански означава „каприз“ или както самият композитор пояснява „*това е приумица, нещо, което ти хрумва на ума*“.<sup>38</sup> „Капричио“ за флейта и пиано на Йордан Дафов притежава именно тази лека

---

<sup>37</sup> Целият концерт е посветен на български композитори, предимно от Пловдив. В програмата са включени още творби на Иван Спасов, Николай Стойков, Светослав Карагенов.

<sup>38</sup> Разговор с Йордан Дафов от 07.03.2016 г. Личен архив на Лилия Жекова.

освободена виртуозност, отговаряща съвсем точно на избраното име. Пиесата е написана в разгърната триделна форма. Композиторът я определя като „форма на фантазия с въведение, последвано от развитие, една бавна, спокойна част и едно финално *Allegro*“<sup>39</sup> Композиционната техника е сериална, като още в началното въведение на пианото са използвани тоновете от редицата, които авторът използва като основен материал, но без да бъдат самостоятелно изложени. В извлечената от тях акордовата структура не са спазени законите на строгата додекафония (Пример 5).

Пример 5

Техниката на контролирана алеаторика е използвана в пиесата като заключение на двата бързи дяла. Идеята за развитие с натрупване на енергия чрез сгъстяване на стойностите и плавно преминаване от метрично организирано към свободно движение, присъства и тук. Тази контролирана свобода е достигната логично във формата и се усеща от слушателя като естествено продължение на музиката, тъй като връзката между организирания и алеаторния дял е осъществена плавно. Музиката е с весел характер, лека, с типичния финес и деликатност на

<sup>39</sup> Пак там.



композитора, с капризност, в която не трябва да се търси особен драматургичен конфликт.

*Ансамблово-интерпретационните проблеми* възникват в няколко посоки в „Капричио“ за флейта и пиано. От една страна **ритмичното разнообразие** поставя усложнена фактура за овладяване както в индивидуалните партии, така и в ансамбъла. Честата смяна на размер в бързите дялове изисква гъвкавост на реакциите. **Щрихите** в тези епизоди също са подчинени на идеята за капризност. На повечето места те са еднакви в двете партии – предимно кратки щрихи, които трябва да се уеднаквят. Това придава присъща лекота на фактурата. Липсват масивни построения в клавирната партия, като дори клъстерите запазват изискването за неравноделност и стакатно звучене и се свирят с доста пестелива и премерена педализация. В контраст са бавните речитативни дялове, които изискват много красота на отделния тон и постигане на разнообразна, **богата на тембри звучност**. Преобладаващите нюанси, особено в тиха динамика, предполагат овладяна мекота на тушето за постигане на звучни, „пеещи“ тонове в пианото и дължина и равномерност на дъха при флейтата. Партията на духовия инструмент в тези епизоди предоставя широко поле за изява на тембровата фантазия на изпълнителя, който би могъл да потърси разнообразна палитра отвъд своите „основни цветове“. Обединяването на тези епизоди и тяхното съпоставяне са част от проблема за изграждането на **формата**. Тя е ясно заложена от автора, като преходите между големите епизоди са много естествени, а бързите дялове влизат винаги внезапно, внасяйки рязка смяна на характера. Разполагането на тези дялове във времето не представлява голям проблем за изпълнителите, когато те са запознати с формата и структурата на пиесата. Тя поставя и ансамблови трудности, тъй

като партията на пианото е напълно равностойна, а не акомпанираща. В нея се съдържа и част от тематичния материал и това изисква равноправна изява на две индивидуални личности.

**„L'avant midi dieu fanne“ (Serenade) за тромпет и пиано** е създадена по поръчка като задължителна пиеса за конкурс по тромпет, който впоследствие не се осъществява и пиесата остава неизпълнена. Завършена е през октомври 2014 г. В превод от френски името означава *„Предидобедът на един фавн“*, което неминуемо води до асоциации със знаменитата творба на Дебюси *„Следобедът на един фавн“*, но по думите на автора двете пиеси нямат нищо общо. Допълнителното обозначение *„серенада“* може да създаде впечатлението, че това е *„серенада“* в чест на големия френски майстор, но композиторът не търси такава връзка.

Замислена като конкурсна пиеса, *„L'avant midi dieu fanne“* е предназначена да представи всички инструментални възможности на тромпета. Заложени са както кантилени, мелодични моменти, така и виртуозни дялове с усложнена ритмическа конструкция. Също така са използвани различни изобразителни похвати като метална сурдина и Flatterzunge. Въпреки че това е конкурсна пиеса за тромпет, клавирият е носител на тематичния материал и се явява равностоеен партньор на тромпета с не по-малко трудна задача.

**Партията на тромпета** изисква високо инструментално ниво и издръжливост от изпълнителя. Пиесата би могла да представи многообразието на неговите качества, както чисто технически, така и по отношение на художествените задачи,

които музиката поставя. Тя носи разнообразни състояния, които постоянно се менят в дяловете. За тяхната пълноценна изява е нужно въображение и разбиране във връзка с формата и нейното развитие, както и цялостно отношение към съвременната музика. Бързите, ритмични дялове изискват много ловкост и бързина на реакциите поради сложната ритмична картина. Важно е да се установят характерните ритмични фигури, обикновено синкопирани, и да се показват ясно при изпълнението (Пример 6).

Пример 6

При бавните, кантиленни дялове е нужно качество и красота на тона и дължина на дъха. Добре е да се потърси разнообразието на тембрите в отделните дялове. В тази връзка **клавирната партия** също обогатява музиката с характеристиката на хармоничните построения в нея. Авторът е отбелязал много детайлно употребата на педал, с изискване за *und corda*, „рязко вдигане на педала“ и полупедална техника на конкретни места.

Това е фина звукова игра, която изисква висока култура на владеене на педализацията. Нюансите зависят до голяма степен от слуха и усета на пианиста и неговата звукова представа. Друг

тембров колорит внасят бързите дялове, които са токатно изградени, с много по-пестелива педализация или дори изискване за безпедално свирене (*sans pedale*). В тези моменти пианистът трябва да потърси отчетливост на щрихите и конкретност на артикулацията.

„Капричио“ за флейта и пиано и „L'avant midi dieu fanne“ за тромпет и пиано от Йордан Дафов са пиеси, които разширяват и обогатяват репертоара за двата инструмента. Би било добре в бъдеще те да намерят своето място на концертния подиум като постоянни, репертоарни творби за българската флейтова и тромпетна школа.

## 2.5 „Blick aufs Barock“ (2016)

„Blick aufs Barock“ или „Поглед към Барока“ е сюита, написана от Йордан Дафов по молба на виолончелиста Венцеслав Николов. Тя е изградена от четири барокови песни, които композиторът преработва за състав и соло виолончело, обединени чрез четири авторски речитатива преди всяка от песните и Postscriptum като заключение на цикъла. Творбата има две версии. Първата е за кларинет, флейта, виола и две виолончели. Втората версия се появява малко след това, като в нея флейтата е заменена с пиано, а виолата – с цигулка. Авторът пише нови солови речитативи за тези два инструмента, както и редактиран вариант на речитатива за кларинет. Тя е изпълнена премиерно на 1 юни 2016 г. от Венцеслав Николов (виолончело)

и Камерен ансамбъл „Силуети“ на концерт на о. Зюлт, Германия.<sup>40</sup>

Бароковите арии и песни са запазени в оригинал, като намесата на Дафов е в раздаване на гласовете между инструментите. Пианото свири от оригинален клавиър на песните, а соло виолончелото поема партията на гласа. При тази обработка основен ансамблов проблем представлява **баланса** на състава към соловата партия. Тъй като на практика гласовете в пианото са удвоени, акомпаниментът придобива доста масивна звучност спрямо солото, което първото виолончело изпълнява, и лесно може да се загуби. Тъй като соловата партия е написана за човешки глас<sup>41</sup>, който е много по-пробивен по естество, задачата на виолончелото тук е доста трудна. Изпълнителят трябва винаги да свири с по-изнесен солистичен звук и да се стреми тембърът му да се разграничава, за разлика от състава, който поема акомпанимента и трябва да звучи много споено и единно, с максимално слят тембър. Динамиката в състава трябва да бъде винаги една степен под солото. Това разграничение и разделяне на два плана – соло и акомпанимент, е изключително важно, за да прозвучат песните ясно и прозрачно. Не трябва да се забравя периодът, в който те са написани, тъй като вероятно в оригинал са предназначени за Бароков ансамбъл с *basso continuo*, щрайх и няколко духови инструменти, което предполага една по-лека звучност в сравнение със съвременните инструменти.

---

<sup>40</sup> Концертът е в зала „Алборн“, в рамките на Akademie am Meer, Klappholtal, Германия.

<sup>41</sup> В случая са избрани версии на песните в подходящи тоналности за среден и висок глас (най-често мецосопран и сопран/тенор), които да бъдат адекватни за регистъра на виолончелото.

Речитативите са изцяло авторска музика на Йордан Дафов и създават много любопитна връзка между съвременността и отминалата епоха на Барока. Авторът успява майсторски да вплете в тях както оригиналния си стил и звучене, така и скрити интонационни връзки с ариите и песните, които те предшестват. Всеки от тях представлява солова изява на един от инструментите в състава. Те са изградени като малки самостоятелни форми, много често триделни, с раздвижен среден дял, обикновено с виртуозен характер и с достигане на малка кулминация (изключение прави речитатив 3, поверен на виолончелите). Като солов, всеки от тези речитативи поставя и съответните инструментални трудности пред музикантите и е нужно да бъде изпълнен ярко и смислено.

## **2.6 „...SED TIBI GLORIA IN VITAM AETERNAM“ (*Hommage a Georgi Badev*) за кларинет, виолончело и пиано (2017)**

Пиесата е композирана в памет на големия български цигулар Георги Бадев (1939–2015), близък приятел на Йордан Дафов. Написана е за триото Георгита Бояджиева/Росен Идеалов/Александър Василенко, които я изпълняват премиерно като бис-изненада към публиката в два концерта – на 22 юли 2017 г. в гр. Бургас и на 24 юли<sup>42</sup> в рамките на фестивала „Варненско лято“.<sup>43</sup>

В превод от латински заглавието означава „...но Вие ще се насладите на Вечния живот...“, като това възнасяне към вечността

---

<sup>42</sup> Рожденната дата на Георги Бадев.

<sup>43</sup> В програмата на тези два концерта е включена творбата „Песни без думи“ на Йордан Дафов, посветена на същия състав.

се усеща много ярко в края на творбата. Музиката е изключително интимна и красива, с дълбока емоционална наситеност. Преобладават бавни до умерени темпа в кулминацията, като липсват характерните за автора токатни, силно ритмизирани дялове в пределно бързи темпа. Във формата ясно се открояват три дяла и би могло да се говори за триделност – начален, въвеждащ дял, последван от развиващ дял, който достига кулминационната точка и заключителен бавен дял, който носи голямо успокоение и смирение до самия край. Интересно е, че в музиката е вплетена криптограма от името на Г. Бадев, изразена в тоновете *g b a d e f*. Те са изложени в началото на заключителния дял, веднага след като напрежението от кулминацията е спаднало. Явяват се като тема в соло виолончело и прозвучават веднага след това в кларинета, транспонирани един тон по-високо (Пример 7).

Handwritten musical score for Clarinet (Cl) and Violoncello (Vc). The tempo is marked as quarter note = 52. The Cl part has a 2-measure rest followed by notes with a 3-measure slur. The Vc part has a boxed '9' followed by notes with slurs and a dynamic marking 'p'.

Пример 7

При интерпретацията възникват няколко основни проблема. Изграждането на нюансирана звукова картина и голямо разнообразие в тихите динамки е задача, която е поставена още във въвеждащия дял и началното клавирно соло. Авторът изисква

динамика от PPP до mP, понякога в рамките на един такт, което предполага качество на звука и богат набор от тембри. Тази тенденция за обогатяване на конкретни тонове, често в тиха динамика се запазва и по-нататък в пиесата. Особено труден е вторият, развиващ дял, който е изграден комплементарно между трите инструмента. Звуковият ефект, който се получава, напомня поантилизъм, тъй като фразите са разпределени между отделни тонове във всеки инструмент. Провеждането на единна мисъл и абсолютно съвпадане на пулсацията и движението между тримата изпълнители представлява предизвикателство и за опитни състави. В кулминацията на произведението не се достига до техниката на контролирана алеаторика, както често са изградени кулминациите при Дафов. Свободата е дадена единствено по вертикала, но партиите са изцяло изписани, без модели за импровизация. Все пак този момент носи силно импровизационен характер и звучи като алеаторен. Фактурата на заключителния дял е прозрачна и ефирна, с красиви акордови построения в пианото, които представляват изписани клъстери и създават много специална звукова атмосфера, върху която кларинетът и виолончелото пеят в дует. Ясно се вижда тенденцията за аугментация на трайностите, докато движението не застине напълно в същинския край на творбата. Получава се силно въздействащо усещане у слушателя за разширяване на време и пространство, в които се отваря място единствено за духовното и възвишеното – всичко друго е без значение...



## Заклучение

Способността на изпълнителя да разчете вярно художествената идея на автора и умението да предаде честно и правдиво неговото послание са от решаващо значение при интерпретацията на дадена творба. Подобен процес изисква познание и дълбоко разбиране на индивидуалния стил, естетиката и композиционната техника, на музикалния език като характерен за всеки творец начин на изразяване. Осъзнатата отговорност на интерпретатора, особено при първото изпълнение на творба от композитор – негов съвременник, е много важна, защото прекият контакт с неговата личност му дава възможност да добие най-точна представа за произведението и да се превърне в „мост“ за следващите поколения, които няма да имат тази привилегия.

В този смисъл съществена за настоящата дисертация е работата върху интерпретацията на Клавирното трио от Константин Илиев с един от неговите първи изпълнители – виолончелистът Венцеслав Николов. Водещи обстоятелства при разглежданите творби от Йордан Дафов са контактът с композитора, разговорите с част от първите изпълнители на всяко от посочените произведения, а също и личният опит на автора на това изследване като първи изпълнител на някои от тях. Чрез анализ на разглежданите творби са изведени редица инструментални и ансамблови проблеми, както и интерпретационни решения, имащи за цел да насочат вниманието на бъдещите изпълнители към конкретни начини за: постигане на обща музикална мисъл, изграждане на формата и характера на музиката, разбиране и осмисляне на функциите и логиката при взаимодействието между гласовете във фактурата, търсене на

точна художествена мярка в богатството от тембри, тяхното сливане и разграничаване в общата звукова картина на ансамбъла.

Дисертацията за първи път поставя в центъра на научно изследване камерно-инструменталните творби с пиано на Константин Илиев и Йордан Дафов. Тя се фокусира върху Триото за цигулка, виолончело и пиано – творба от зрелия творчески период на Константин Илиев. Разгледана е неговата структура и тематичен материал, посочени са специфични проблеми на интерпретацията и решения за тяхното преодоляване. Основна цел, постигната с настоящия труд, е изпълнителският анализ на всички камерно-инструментални творби с пиано на Йордан Дафов – общо седем произведения, написани за разнообразни по вид и инструментален състав ансамбли, разгледани хронологично.

Необходимостта от следващ изследователски поглед, който да задълбочи темата от музикологична гледна точка, е очевидна и пряко свързана с бъдещето на творческото наследство както на Константин Илиев, така и на Йордан Дафов. Искрено се надявам настоящият труд и предложеният практически поглед на музиканта изпълнител да привлече вниманието и интереса на повече бъдещи камерни състави и изпълнители, които да пожелаят да се запознаят и да оживят тази музика на сцената.

*„Музиката трябва да изрази онова състояние на човека, за което няма думи, няма име. Онази въображаема действителност, която само смътно усещаме и в която по неведоми пътища намираме разрешението на всички проблеми.“<sup>44</sup>*

---

<sup>44</sup> Илиев, К., Л. Николов. Писма. Пловдив: Акт Мюзик, 2005, с. 19.

**Обобщена справка за приносните моменти  
в настоящия труд:**

1. За първи път като обект на научна разработка се разглежда Трио за цигулка, виолончело и пиано от Константин Илиев от гледната точка на интерпретатора, като едно от най-значимите произведения в репертоара за клавирно трио от български композитор.

2. За първи път в центъра на научно изследване са поставени личността на композитора и диригента Йордан Дафов и неговото камерно-инструментално творчество с пиано.

3. Направен е опит да се проследи творческия път на Йордан Дафов, връзката с неговите учители и отражението на най-важните лични и професионални контакти върху цялостното му развитие като личност, диригент и композитор. Дадените анализи биха могли да послужат за основа на бъдещо цялостно и задълбочено изследване от гледна точка на музикологията.

4. За първи път е представен пълен списък с творбите на Йордан Дафов с отбелязана година на написване на произведенията, систематизирани по жанрове.

5. Изведена е връзката между Константин Илиев и Йордан Дафов като учител и ученик и последвалото творческо сътрудничество.

## **Публикации:**

*„Някои интерпретационни проблеми в Трио за цигулка, виолончело и пиано на Константин Илиев“* в: Докторантски четения. „Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“, София, 2016.

*„Някои ансамблови и интерпретационни проблеми в пиесата „Ходът на времето“ от Йордан Дафов“* в: Докторантски четения. „Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“, София, 2018.

*„Творческата дейност на Константин Илиев и Йордан Дафов като част от професионалната музикална култура в България. Връзката учител–ученик.“* в: Докторантски четения. „Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“, София, 2020.