

Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“

Инструментален факултет

Катедра „Струнни инструменти“

**Август-Александър Сашков Павлов**

**Концертите за виолончело на Веселин Стоянов,**

**Любомир Пипков и Красимир Кюркчийски.**

**Стилови проблеми и принос за развитието**

**на българската виолончелова школа.**

#### **АВТОРЕФЕРАТ**

на дисертационен труд за присъждане  
на образователната и научна степен „доктор“

Научен ръководител: проф. Анатоли Кръстев

София

2022

## Съдържание

<b>Глава I. Инструменталният концерт през вековете.....</b>	<b>5</b>
<b>Развитие на българската композиторска школа.....</b>	<b>5</b>
I.1. Инструментарният концерт през вековете.....	5
I.2. Развитие на българската композиторска школа .....	8
<b>Глава II. Проблеми и специфики при изпълнението на концерта за виолончело и оркестър от Веселин Стоянов .....</b>	<b>11</b>
II.1. Кратки биографични данни за композитора.....	11
II.2. Стилистически особености на концерта за виолончело на Веселин Стоянов .....	12
II.3. Технически проблеми и аспекти на интерпретацията в концерта за виолончело на Веселин Стоянов и принос към българската виолончелова школа.....	13
<b>Глава III. Проблеми и специфики при изпълнението на концерта за виолончело и оркестър от Любомир Пипков .....</b>	<b>19</b>
III.1. Кратки биографични данни за композитора .....	19
III.2. Стилистически особености на концерта за виолончело на Любомир Пипков.....	19
III.3. Технически проблеми и аспекти на интерпретацията при концерта за виолончело на Л. Пипков и принос към българската виолончелова школа ..	21
<b>Глава IV. Проблеми и специфики при изпълнението на концерта за виолончело и оркестър от Красимир Кюркчийски .....</b>	<b>28</b>
IV.1. Кратки биографични данни за композитора .....	28
IV.2. Технически проблеми и аспекти на интерпретацията при концерта за виолончело на Красимир Кюркчийски и принос към българската виолончелова школа .....	29
<b>Заключение.....</b>	<b>32</b>

## УВОД

В дисертационния труд „Концертите за виолончело на Веселин Стоянов, Любомир Пипков и Красимир Кюркчийски. Стилкови проблеми и принос за развитието на българската виолончелова школа“ се разглеждат проблемите, които гореспоменатите концерти представят пред изпълнителите в стилково и технически отношение, както и тяхното значение в контекста на българската и световната виолончелова школа.

Трудът съдържа увод, четири глави и заключение, в които последователно се разглеждат особеностите на всеки концерт, което е и приносната част на дисертацията.

Първа глава описва в най-общи линии развитието на инструменталния концерт от създаването му до наши дни, като поставя акценти върху конкретни примери от репертоара. Накратко е разгледано създаването на българската композиторска школа и развитието на виолончеловата школа в България. Предоставен е списък на всички създадени концерти за виолончело и оркестър от наши автори.

Втора глава разглежда концерта за виолончело и оркестър от Веселин Стоянов. Дава кратки биографични данни за композитора, анализирани са особеностите на стила, техническите проблеми и приноса на концерта към виолончеловото изкуство.

Трета глава следва същия план на изложение, като разглежда концерта за виолончело и оркестър от Любомир Пипков. Дава кратки биографични данни за композитора, обърнато е внимание на спецификите на стила, техническите проблеми и приноса на концерта към виолончеловото изкуство.

В четвърта глава се разглежда концерта за виолончело и оркестър от Красимир Кюркчийски. Дава кратки биографични данни за композитора, конкретизирани са особеностите на стила, техническите проблеми и приноса на концерта към виолончеловото изкуство.

Заклучението обобщава цялата информация и представя изводи за изпълнението и характера на описаните творби.

Целта на настоящия дисертационния труд е да се провокира по-голям интерес към трите виолончелови концерта, едни от най-значимите в българската музика, които по характер, естетика и значение се доближават до най-добрите примери от световното музикано наследство от края на 19-ти и първата половина на 20-ти век. Имайки предвид тяхната състоятелност и достойнства, авторът на дисертацията счита, че чрез този труд ще допринесе за по-честото им изпълнение на концертния подиум и допълнителни теоретични изследвания.

## Глава I. Инструменталният концерт през вековете.

### Развитие на българската композиторска школа.

#### I.1. Инструментарният концерт през вековете.

*Инструменталният концерт* (ит. *concerto*, от лат. глагол *concertare* – „състезавам се“, „боря се“, „водя битка“) представлява циклично произведение за един или за няколко инструмента със съпровод на оркестър. В ранните образци на инструменталния концерт соловата партия е била водеща, а оркестърът е имал подчинена, второстепенна роля<sup>1</sup>.

За първоосновател на *инструменталния концерт* се счита Алесандро Страдела (1643–1682), който създава две тричастни „Симфонии за няколко инструмента“, предназначени за концертиращ ансамбъл. Малкият ансамбъл (*concertino*) като група от солисти е обособен от *grosso* (големия ансамбъл)<sup>2</sup>. Един от бележитите музиканти на това столетие е Антонио Вивалди, който утвърждава тричастния цикъл (най-често бърза – бавна – бърза части), като го реализира с остри контрасти в характера и тематизма<sup>3</sup>.

Един от върховете в инструменталното творчество на Георг Фридрих Хендел (1685–1759) са неговите *Concerti grossi*. Съставът на оркестъра е близък до този Корели, но е с подсилени *ripieni* (допълнителни инструменти в състава на оркестъра), а в солирацията ансамбъл (*concertino*) по немска традиция са въведени духови инструменти.<sup>4</sup>

Шестте Бранденбургски концерта на Йохан Себастиан Бах (1685–1750) са в тричастен цикъл, сходен тематизъм и тонален план, радостен, жизнено

---

<sup>1</sup> Стоянова, Е. „Музикална литература“, Изд. „Музика“ ЕООД, София – 2002, стр. 206

<sup>2</sup> Розенишлд, К. „История на музиката“ – част първа, Изд. „Наука и изкуство“, София – 1973, стр. 235.

<sup>3</sup> Пак там, стр. 246-247.

<sup>4</sup> Пак там стр. 363

активен тонус в крайните части, модулационна и контрапунктична разработка в първата бърза част, енергичната жанрово–танцова ритмика на финала, наситен с богата имитационна полифония, а в средата –лиричния втора част, която представлява своеобразен размисъл или интимен диалог.<sup>5</sup>

Инструменталният концерт заема важно място и в творчеството на виенските класици. Йозеф Хайдн (1732–1809) освен симфониите си, пише около 50 концерта за пиано, цигулка, виолончело и различни духови инструменти със съпровод на оркестър. Обикновено в тричастен цикъл (сонатно алегро, бавна част, бърз финал), концертите на Хайдн съчетават принципите на соловата и концертно – симфонична музика – нещо характерно за дадения жанр. Възможните за времето си виртуозни и изразни качества на солирания инструмент са използвани максимално.<sup>6</sup>

Инструменталният концерт достига нов етап на развитие в творчеството на Волфганг Амадеус Моцарт (1756–1791). Пътят към него очертават някои предшествувачи явления, в които тенденцията към равнопоставеност на оркестъра и соловата партия изменя облика на жанра. Особено важна е ролята и мястото на концерто гросо.

Соловият концерт в творчеството на Моцарт представлява тричастен цикъл: I част - бърза, II част - бавна, III част- бърза. Моцарт създава 27 концерта за пиано и оркестър, 7 концерта за цигулка и оркестър, концерти за флейта и оркестър, за кларинет и оркестър, както и няколко симфонии с солистични В творчеството на Лудвиг ван Бетховен (1770–1827) инструменталният концерт продължава своето развитие. Ролята на оркестъра се увеличава (в концертите за пиано и оркестър № 4 и 5, в концерта за цигулка и оркестър D dur), като

---

<sup>5</sup> Пак там стр. 500-501

<sup>6</sup> Левик, Б. „История на музиката“ – част втора, Изд. „Наука и изкуство“, София – 1972, стр. 126

соловата и оркестровата партии не само са равностойни, а зависимостта между тях и взаимната им свързаност ги правят неотделими<sup>7</sup>.

В своите инструментални концерти (6 за пиано, 2 за цигулка<sup>8</sup>, троен концерт за цигулка, виолончело и пиано) Бетховен върви по пътя, проправен от Моцарт, към симфонизация на този жанр. Концертните творби на Бетховен се доближават до симфонията по начин на развитие и разработване на тематичния материал. Първите части на концертите му от „зрелия“ период са издържани предимно в сферата на възвишената героика. Те са драматични, но без напрегната конфликтност. Финалите, с тяхната вълнуваща ритмична енергия и с богатството на жанрово–битовите елементи, утвърждават празничния характер на музиката. Вторите части се отличават с одухотвореност и съсредоточено настроение. Тези лирични интермеци подчертават, според принципа на контраста, блясъка на първата и последната част.

През XIX в. в развитието на инструменталния концерт се очертават различни тенденции на развитие. Едната води към все по-голяма симфонизация на концерта – в творбите на Брамс, Чайковски, по-късно на Рахманинов. В друг план се развиват инструменталните концерти на Лист, Менделсон, Шопен, Сен-Санс. Акцентът при тях пада върху чисто концертният, виртуозен елемент, което естествено води към повишена роля на соловата партия<sup>9</sup>.

Традициите на инструменталния концерт се развиват през XX в. в различните национални школи. Високо художествени образци виждаме в творчеството на Барток (3 концерта за пиано и оркестър, два концерта за

---

<sup>7</sup> Стоянова, Е. Цит. съч., стр. 222

<sup>8</sup> Концерт за цигулка и оркестър WoO 5 в С dur понякога се счита за първи концерт за цигулка. Запазена е само първа част, а другите се предполага, че са загубени.

<sup>9</sup> Стоянова, Е. Цит. съч., стр. 222

цигулка и оркестър, концерт за виола и оркестър), Прокофиев (5 концерта за пиано, 2 за цигулка, симфония-концерт за виолончело), Шостакович (2 за пиано, 2 за цигулка, 2 за виолончело), Стравински, Хиндемит, и др. Нараства ролята на импровизационното начало и цели части на концертите могат да бъдат развити като каденца за солиращия инструмент (Прокофиев – Концерт № 2 пиано и оркестър, Шостакович – Концерт № 1 за цигулка и оркестър, Концерт за виолончело и оркестър № 1, Пендерецки - Концерт за цигулка и оркестър). Също така си пробива път и свежата вълна на джаз-импровизицията в инструменталния концерт (Гершуин – Концерт пиано и оркестър, Шchedрин – Концерт № 2 за пиано и оркестър).

## **I.2. Развитие на българската композиторска школа**

Българската национална композиторска школа се създава в края на XIX век, когато европейската музика, преминала през класицизма и романтизма, навлиза в света на модерните течения. За малко повече от век българската музика „асимилира” няколко европейски стила с вековни традиции. Въпреки това тя е добре позната на световната културна общественост и са признати действителните ѝ художествени качества, нейното своеобразие и неповторимост. Имайки предвид нейната интонационна и метроритмична структура, „тя се откроява като една самобитни проява на младата европейска музика, корените на която са в многовековните традиции на българската народна песен”<sup>10</sup>.

Най-характерният белег на музикалното изкуство в първите десетилетия на постепенното му професионално изграждане (1880 - 1920 г.) е неговото

---

<sup>10</sup> *Кръстев, В. „Очерци по история на българската музика“, ДИ „Музика“, София, 1977, стр. 5.*

фолклорно–битово звучене. Предимно вокално, това изкуство изхожда от народната песен и рядко надхвърля рамките на двуделната или триделна песенна форма. „От най-ранните „китки“ за духов оркестър, или хор на чешките и българските капелмайстори до хоровите песни на Д. Христов, Ал. Морфов, Ал. Кръстев, народната песен служи като основен градивен елемент. Върху нея или близка до нея мелодика се изграждат и първите български оперни творби. Същото се отнася и за ранните симфонични и инструментални произведения на Д. Христов, Н. Атанасов, П. Пипков и др.”<sup>11</sup>

Българската музика от 20-те и 30-те години не скъсва с фолклорно–битовата линия на първите български композитори. Народната песен остава едно от основните тематични „зрънца” на много хорови и солови песни. Тя влиза като тематичен елемент и в симфонични, камерни и инструментални пиеси, в операта и балета. И все пак, не фолклорно–битовата насока на музиката от началото на ХХ в. характеризира пътя на българското музикално изкуство от 20-те и 30-те години. Новото се определя както от неговата идейно–емоционална образност и тематика, така и от характера на изразните средства, от жанровите, интонационни и формално–конструктивни търсения. Въпреки че главният интонационен източник си остава народната песен, границите на тази народна песенност са значително разширени – от нейните най-древни обредно–заклинателни архаични интонации до градската битова песен, за разлика от първите български композитори, които се опират предимно върху песни от по-късен период (най-вече от ХІХ в.)<sup>12</sup>. В българската музика инструменталният концерт има силни традиции. Концертите за пиано и оркестър на Владигеров (5), Веселин Стоянов (3), Л. Николов (2), на Л. Пипков, Д. Ненов, цигулковите концерти на Владигеров, Л. Пипков, В. Стоянов, Б.

---

<sup>11</sup> Пак там, стр. 126.

<sup>12</sup> Пак там, стр. 240.

Икономов, М. Големинов, Ал. Райчев, К. Илиев, виолончеловите концерти на Л. Пипков, В. Стоянов, Кр. Кюркчийски и др. съставляват един внушителен фонд<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> *Стоянова, Е. Цит. съч., стр. 222-223.*

## Глава II. Проблеми и специфики при изпълнението на концерта за виолончело и оркестър от Веселин Стоянов

Page | 11

### II.1. Кратки биографични данни за композитора

Веселин Стоянов е автор на творби в почти всички жанрове – инструментални концерти, гротескна симфонична сюита „Бай Ганьо“, „Празнична увертюра“, симфонична поема „Кървава песен“, Рапсодия за симфоничен оркестър, опери: „Женско царство“, „Саламбо“ и „Хитър Петър“, балета „Папеса Йоанна“, кантати, солови и камерни произведения.

Роден в Шумен през 1902 г. Детските и юношеските му години протичат в атмосфера, благоприятстваща максимално за изява и разгръщане на музикалните му заложби.<sup>14</sup>

През четирите години на своето обучение в музикалната академия в София негови преподаватели са Добри Христов – по хармония, д-р Стоян Брашованов – по история на музиката, Никола Атанасов – по контрапункт.<sup>15</sup>

След завършването си в Музикалната академия, Стоянов постъпва във Виенското висше училище за музика и драматично изкуство в класа по хармония на Франц Шмид като при него преминава и целият курс, предвиден в специалността „композиция“. Едновременно с това той постъпва и в класа по пиано на Виктор Ебенщайн.

Във Виена Веселин Стоянов има възможност да се запознае с такива значителни авангардни произведения като „Лунният Пиеро“ от Шьонберг и „Воцек“ от Албан Берг, със симфонично творчество на Брамс, Брукнер, Рихард Щраус, Малер и др. В концертните зали той се възхищава от изкуството на

---

<sup>14</sup> Стършенов, Б. – „Веселин Стоянов – монография“, СБК, София, 1962, стр. 4

<sup>15</sup> Пак там, 1962, стр. 6-7

такива изпълнители като Сергей Рахманинов, Владимир Хоровиц, Игнац Фридман, Николай Орлов, Фритц Крайслер и др<sup>16</sup>.

След завръщането си в България, Веселин Стоянов разгръща напълно своите творчески сили, обогатявайки българската музикална литература с нови, значителни произведения в различни жанрове.

## **II.2. Стилистически особености на концерта за виолончело на Веселин Стоянов**

През 1960 г. Веселин Стоянов композира Концерт за виолончело, изпълнен през същата година на концерт на Симфоничния оркестър на Българското радио и телевизия под диригентството на Васил Стефанов и солист Любомир Драгов. Концертът е изключително повлиян от романтичните му предшественици през 19-ти век. Напускайки традиционната тричастна форма, авторът прибъгва до по-оригинална, свободна композиционна схема, като слива частите на цикъла в една. Втора част е между експозицията и разработката на първа. В развитието на музикалното действие се чувства ясно и мястото на бавната част, и това на танцовия финал - ярък пример на взаимопроникване между цикличност и едночастност, тенденция, чието осъществяване намираме още в редица творби на музикалния романтизъм<sup>17</sup>.

В автентичното българско звучене на фолклор и ритмика в концерта Веселин Стоянов не използва традиционните за България размери 7/8, 9/8, 5/8 и др., нещо типично за цялото му творчество. В този концерт са среща характерното спокойствие и уравновесеност, така присъщи за неговият стил. Лириката му е винаги спокойна, хуморът му - също. Интонационното мислене

---

<sup>16</sup> Пак там, стр. 8-9

<sup>17</sup> Пак там, стр. 27

на Стоянов в този концерт се формира въз основа на особеностите на българската народна музика. Хармоничният му език в концерта за виолончело и оркестър е богат и разнообразен, винаги ясно функционален и тонален, с предпочитание към многозвучни септакордови и нонакордови поредици и плътна оркестрова фактура. Оркестърът е пищен и цветист, масивен и пълнозвучен. Концертът е изграден върху народностна интонационна основа. Стоянов написва соловата партия с бляскава, виртуозна и колоритна звучност, използвайки широко техническите възможности на солирания инструмент.

### **II.3. Технически проблеми и аспекти на интерпретацията в концерта за виолончело на Веселин Стоянов и принос към българската виолончелова школа**

След кратката и наситена с колорит оркестрова интродукция, партията на соло виолончелото започва звучно и уверено. Разнообразието на ритмични фигури (синкопи, залеговани ноти, триоли) изисква внимателен подход към ритъма. Всяка една ритмична фигура трябва да бъде изпълнен много отчетливо, като в същото време не се допуска техническо еднообразие. Цялото това разнообразие изисква освен множество видове вибрато, преминавайки от бързо към бавно вибрато (или обратно), променяйки осилациите му от такива дялящи се на две към такива на три.

Техническите трудности в соло виолончелото на този етап не са свързани с бързи пасажии или големи преходи, а в дясната ръка при разпределението на лъка. От самото начало е важно да се запази правилно разпределение на лъка, за развитието на фразировката. Първият тон е нужно да бъде изсвирен с по-голяма скорост и около половината от дължината на лъка, по този начин увеличавайки неговият обем и позволявайки на инструмента да прозвучи над оркестъра. След това лъкът се изтегля по струната с умерена скорост, подпомагайки дългата линия на фразата. Първата нота трябва да се насити с

широко вибрато, породено от свободното люлеене на лявата ръка. Предварително завибриране на тона от лявата ръка създава плавно начало на звученето на тона.

Page | 14

В експозицията преобладаващ щрих е легатото, способността за артикулиране на нотите е усложнена поради липсата на отделяне на нотите чрез лъка. Съответно задачата за артикулиране на нотите се пада на лявата ръка и това се постига чрез “тропане” на пръста върху грифа. Движението, което е нужно за ясно артикулиране е бързото “освобождение”, “изхвърляне” на пръста, който вече е свирил, нагоре във въздуха. “Тропането”, което следва, е естествено продължение на процеса, при който пръстът просто “пада” върху грифа. Това действие не изисква мускулна сила и е нещо естествено, което не пречи на музикалната линия.

Кулминацията е дълга поредица от триоли в три низходящи секвенции. „Ирационалното“ делене на времето при триолата на нечетен номер ноти за дадено време и рязката смяна на ритъма от двоен към троен предразполага към забавяне. Легатираните ноти трябва да са изсвирени с цял лък като в началото той се тегли бавно и след това се увеличава скоростта му, за да се развие тона. Излизането от легатурата става с изнасяне на звука на малката нота и по-бързо вибрато. По този начин се запазва единна пулсация и дълга линия на фразата. Всяка нота трябва да бъде извibriрана до своят край и вибратото да прелее в другата нота. Типът вибрато в случая, трябва да е много широко, а също така и интензивно.

Кулминацията завършва с кратък каденциращ (речитативен, импровизационен) фрагмент. Агогически, използването на забързване при първите няколко триоли, преди изписаното ритердандото се вписва идеално в този кратък каденциращ момент, защото създава експресия на фразата.

Тематичният материал на втората тема се характеризира със своята лиричност и напевност. Тук водещата ритмична група е синкопът. Композиторът е избрал между ниския и средния регистър на виолончелото за началото на тази тема, изкачвайки се във високите позиции. За да се „изнесе“ звукът над дублиращия тембър на ниския щрайх, изпълнителят трябва да тегли лъкът широко с добър контрол и контактна точка. Използването на широко и интензивно вибрато е от изключителна важност за обогатяване на тази тема, като се започне с предварително вибрато на първия тон от лакътя.

Проблематиката във втората част е главно свързана с лявата ръка. В една лирична част две или повече повтарящи ноти, винаги се свирят с различни, редуващи се пръсти. Освен непрестанното вибрато, нужно за да не се прекъсне музикалната мисъл, всяка една замяна на пръст при еднакви ноти ще се улесни, когато заменящият пръст бъде подготвен. Това става като той бива максималко приближен до пръста, който вече е поставен и в последния момент плавно бива заменен. В тази част преобладават така наречените средни позиции, от четвърта полупозиция до шеста полупозиция. Спецификата на инструменталните проблеми идва от факта, че в тези позиции палецът е възпрепятстван от краят на шийката на виолончелото и е стационарен. Използването на палцови позиции в този регистър е непрактично. Удобство и свобода в тези позиции се постига чрез уеднаквяване на ъгъла на лявата ръка. Той трябва да е един и същ, независимо в коя позиция се намира тя. По този начин всеки един пръст в дадена позиция може да достигне желаната нота без излишни разтягания на пръстите.

Средата на втората част съдържа в себе си инструментални специфики при изпълнението на големи преходи, за което има конкретна методика на изпълнение. При двоен гриф положението на пръстите върху струната имат определена структура. Във високите позиции интервалът който трябва да се

формира между палеца на ниската струна и третият пръст на горната струна, е октава. В ниските позиции интервалът е терца, между четвъртия пръст на ниската струна и първия пръст на високата струна. Проблемът идва при втория преход, където трябва да се премине в палцова позиция. Палецът трябва да бъде изваден изпод шийката и поставен на грифа по средата на времетраенето на половината нота. Тъй като втората нота се изпълнява с втори пръст, лявата ръка трябва да премине в палцово положение на трета полупозиция след това да се достигне в аналогичната позиция една октава по-нагоре. Преходът, който е важен тук, е между две октавови групи. За достигане на нотата „сол“, палецът не трябва да изостава, защото може да доведе до нестабилност на прехода. Репризата на втората част е октава по-ниско от екзпозицията и този регистър придава колоритност на темата.

След лиричната изразителна втора част, Веселин Стоянов създава драматургично напрежение водещо към разработката на първа част, чрез преминаване през три тоналности (с moll, f moll, cis moll). Майсторски, в кратък период от време, той модулира от едната в друга тоналност на общ интервал от увеличена октава между първата и третата.

В репризата има особена специфика на разпределението на лъка. При явяването на такъв тип комбинация от щрихи, практиката на изпълнение е следната – първите две легатирани осмини трябва да бъдат изтеглени до горната част на лъка, където отделните осмини ще бъдат изсвирени с по-малко лък, след това вторите две осмини ще бъдат върнати до долната част на лъка, където ще бъдат изсвирени другите две осмини. По този начин те ще бъдат уеднаквени като трайност и концентрираност на звука. Средната част на разработката е преходна в стил “*motto perpetuo*”. Тук се срещат всякакъв вид комбинации от щрихи, гамовидни пасажи и украшения. Преобладават широки разположения на лявата ръка.

Ясната артикулацията на пръстите в лявата ръка е задължителна, за да прозвучи този дял ясно. На няколко места се появява интервала квинта в ниски позиции, където поради ва пасажа, трябва да бъде изпълнен с един пръст-четвърти. Поради особеността на изсвирване на квинта с четвърти пръст, ъгълът на лакътя е нужно да бъде предварително подготвен - бъде изнесен напред - за достигането на този интервал. Този фрагмент е пълен с разнообразие от щрихи.

При връзката от предходящия сегмент и началото на този са загатнати акордови фрагменти от каденцата. Това е първото място в концерта, където в партията на соло виолончелото се появяват акорди. Благозвучните и широки акорди подготвят речитативите, които следват и допринасят към тяхната кулминация. Низходящо движение в двата речитатива се стреми и достига съвсем органично до мотив като от експозицията т. 36, който води към прехода, преди кулминацията на разработката.

В подхода към кулминацията се срещат комбинации от двоен гриф (терци, сексти), което я прави изключително трудна за изпълнение. Без пълното разбиране за матрицата на грифа и майсторство при техническото изпълнение, кулминацията няма да бъде възможна. Благодарение на познанията на автора, целият пасаж е написан по възможно най-удобният инструментален начин. Много лък, използван тук, ще спомогне за изпъкването на соло виолончелото и ще му даде нужният тласък да прозвучи над оркестровата партия.

В кулминацията на разработката непресечените морденти трябва да бъдат изключително точно изпълнени и с добра артикулация. Пръстите да бъдат „изхвърляни“ бързо и високо.

В репризата се срещат същите инструментални проблеми както при експозицията. Каденцата вплъщава в себе си фрагменти от всички поставени досега технически проблеми и техни вариации. Важна роля играят нотните

трайности. Проблематиката при свързването на акорда заедно с единичната нота е запазването на интензитета на звука. Технически погледнато трябва да има постоянен контрол при протежението на лъка от акорд към единична нота.

За да се постигне това трябва да се повдигне десният лакът, също важно е и непрестанния контрол на показалеца на дясната ръка върху лъка.

Третата част има характер на право хоро. Солирацията инструмент започва с комбинация от сложни за изпълнение интервали двоен гриф. Трудността се изразява в честата смяна на квинти с други интервали, особено квинтите, които се изпълняват с четвърти пръст. Нужно е да се предвиди специфичен ъгъл на лявата ръка за всеки един интервал. Изисква се „акробатика“ и сръчност на лявата ръка.

Композиторът допълнително успява щрихово да разнообрази своя концерт, използвайки нетипичен за виолончеловия репертоар щрих- „летящо стакато“. Този щрих е проблематичен за много изпълнители. След всяка една нота лъка трябва да спре и веднага след това да се даде импулс от предмишницата на дясната ръка, като през цялото време контрола на показалеца не се променя.

В кодата, освен вариации на техническите проблеми от предишния фрагмент, се явява напълно нова техническа проблематика за този концерт - разложени акорди в триоли с щрих „спикато“. Лявата ръка трябва да влезе във всяка една нова позиция, напълно подготвена за дадения интервал, който трябва да обхване, а дясната, освен запазвайки едно и също ниво на лакътя, да дава импулс на първата нота от всяка триола, така създавайки скачащият щрих, написан от автора.

## **Глава III. Проблеми и специфики при изпълнението на концерта за виолончело и оркестър от Любомир Пипков**

### **III.1. Кратки биографични данни за композитора**

Page | 19

Любомир Пипков създава богато творчество в почти всички области на музиката. Произведенията му се отличават със значимостта на своята тематика и изострена идейна насоченост.

Роден през 1904 г. в Ловеч, в семейството на Панайот Пипков. Учи в Музикалното училище в София в класа по пиано при проф. Хенрих Визнер и Иван Торчанов. През 1926 г. заминава за Париж, където учи в Ecole normale de musique - композиция при Пол Дюка, пиано при Ивон Лефевюр, и слуша лекциите по история на музиката на Надя Буланже. През 1932 г. се завръща в България. До последната си творба, Пипков остава дълбоко национален и реалистичен художник, поставяйки в основата на своето жанрово богато и разнообразно творчество спецификата на фолклорната ни музикална култура<sup>18</sup>.

Творческото наследство на Пипков има и друга важна особеност - във всяка негова страница пулсира активната гражданска съвест на композитора. Въпреки това, споделяйки печалната „съдба“ на всички новатори за традиционното „неразбирателство с публиката“, изкуството на композитора трудно пробива интелектуалната и политическата инертност на българското общество от преди 9 септември. В последвалите години и до днес, то се радва на истински справедлива оценка и признание.

### **III.2. Стилистически особености на концерта за виолончело на Любомир Пипков**

Първата творба, в която определено се оформят езиковите и драматургичните особености на късния стил на композитора, е „Оратория за

---

<sup>18</sup> Коен, Л. - „Любомир Пипков“, ДИ „Наука и изкуство“, София, 1968, стр. 6.

нашето време“ (1959 г.). Но още преди нея, Пипков създава Симфония-концерт за виолончело и оркестър. В своя дневник композиторът е отбелязал първото си хрумване за тази творба още през 1953 г. След това тя е започвана, оставяна и наново работена през годините 1954, 1955, 1956 и 1957<sup>19</sup>.

Макар и естествено продължение на започналата през 1950 г. поредица от инструментални концерти, Симфония-концерт разкрива и някои от новите оркестрови търсения на Пипков. Класическото равновесие между солиращ инструмент и оркестър тук неколкократно се „нарушава“ от епизодичното проектиране на един трети драматургичен план, който пунктирно съпътства равномерното разпределение на натрупаното напрежение между солист и оркестър. Така в първата част от монолитната маса на оркестъра се отделя със самостоятелна драматургична функция тимпанът, който алеаторно съпътства каденцата на виолончелото.

Важна особеност на творбата в аспекта на бъдещите творчески решения на композитора е и голямото значение, което придава Пипков тук на принципите на вариационното развитие. Залегнали повече или по-малко във всяка една от частите, тези принципи се възпроизвеждат и в рамките на целия цикъл, белязан от стремежа към интонационно единство на тематизма<sup>20</sup>.

Идеята за виолончелов концерт Любомир Пипков обмисля след посещението си в Русия през 1949 г. и срещите с неговите колеги. Завършва го през 1959 г., и концертът за първи път прозвучава през 1963 г. в Москва със солист Мстислав Ростропович, на когото е посветен. В България за първи път концертът прозвучава на „Мартенски музикални дни“ през 1966 г. със солист проф. Здравко Йорданов. Трите му части пресъздават различни настроения. Първата част е по-лирична, с разгърнатата каденца – речитативен соло епизод на

---

<sup>19</sup> Пак там, стр. 84.

<sup>20</sup> Пак там, стр. 85.

виолончелото, неколкократно пронизван от тимпаните, изпълняващи повтарящ се ритмичен модел в 8/8. В кратката втора част (скерцо) звучи саркастично тема от музиката му към филма „Тревога“. Третата част е тема с вариации, контрастни по характер. Първата, третата и петата вариация са бавни и философски вгълбени. Втората напомня фолклорен танц, а финалът ни връща към атмосферата на първата тема в първата част<sup>21</sup>.

### **III.3. Технически проблеми и аспекти на интерпретацията при концерта за виолончело на Л. Пипков и принос към българската виолончелова школа**

В Симфония-концертанте на Пипков, солирацията инструмент започва с дълга изразена, красива мелодия. Техническите проблеми в дадения фрагмент са свързани с разпределение на лъка, вибрато и смени на лъка. Пулсацията на темата върви на цял такт, запазвайки дългата линия. За да се постигне характера „cantabile“ всички смени на лъка трябва да бъдат много плавни, а китката - проводник на движенията преди всяка смяна.

Между тактове 13 и 14 има рязка смяна между щрихите „пицикато“ и „арко“. Принципно, при изпълнението на „пицикато“ дясната ръка използва показалеца за дърпане на струната. Поради бързото темпо тези акорди в „пицикато“ няма как да бъдат изсвирени по този начин. Дясната запазва своя хват на лъка като средният пръст е изпънат, стърчи и с него се издърпва струната. Също важно е да се спомене, че тези акорди трябва да бъдат изпълнени от високата струна към ниската и по диагонал на струните посока от гриф към магаре. По този начин, дясната ръка идва в естествена позиция за поставяне на лъка в горната му част, започвайки нагоре, както е написано.

---

<sup>21</sup> <https://sofiaphilharmonic.com/proizvedenia/> любомир-пипков-симфония-концертант/

В тактове 18 и 19 има съпоставка на техника между ритмичост и изразителност. Първият от тези два такта трябва да е стриктен и ясен. Тук се натрупва енергия и подготвя следващият такт. Слагането на акцент на първата нота от всяка група, ще даде нужната ясна отчетливост, както и малкото използвана дължина лък. Във втория такт контрастът ще се постигне с широко и непрестанно вибрато в лявата ръка, допълнено от плавност в движенията на дясната ръка. Техническите проблеми в тези два такта главно се изразяват под формата на мускулна памет в дясната ръка.

В такт 58 се срещаме с техническия проблем на замяна на пръсти върху един и същи тон от средна към висока позиция. Средните, междинни позиции на виолончелото са най-проблематични, поради своята специфика. При тях се излиза от традиционното свирене на виолончело с четири пръста и се използва трипръстова апликатура, също така се изменя ъгъла на лявата ръка. Преминаването от непалцова към палцова позиция става, когато левия лакът е на ниво готов за изпълнение на палцови позиции и левият палец е преждевременно изваден изпод шийката на виолончелото и поставен на струната. Левият лакът трябва да е готов за преминаване в палцова позиция още във втората група триоли. Особено важно е при замяната на пръсти да се запази позиционното свирене, за да има стабилност на интонацията.

В тактове 96 и 97 се явява проблемен щрих от две легатирани ноти към две легатирани и точкувани ноти. Важното при такъв тип смяна на щрих е запазването на контрол в дясната ръка. Точкуваните ноти, които се изсвирват нагоре с лъка, не трябва да бъдат оставени да пружинират свободно от естествената еластичност на лъка. Преди всяка следваща точкувана нота показалецът отпуска вертикалния контрол върху струната, спира движението на лъка и след това дава тласък на следващата нота, чрез ускорение на

движението. Използваният лък трябва да е еднакъв както за легатираните групи, така и за точкуваните.

Следващият фрагмент съдържа в себе си пасажии от двойни ноти в триоли.

Page | 23

Тук се явяват всички основни интервали в двойния гриф за виолончело, както и всевъзможни комбинации между тях. Техническите проблеми идват при бързите смени на самите интервали, които са свързани със смени на позиции. Икономията на движения при лявата ръка седи в центъра на преодоляването на този откъс. Тя трябва да заеме позицията на октавов интервал и да не го променя, елиминирайки ненужни и излишни движения. Функцията на дясната ръка упражнява постоянен контрол за концентриране на вертикалния натиск върху струната. Изпълнява се с по-малко лък и отривисти движения в долната му половина на лъка. При преминаване на струните „ре“ и „сол“, лакътят запазва нивото си от предишната двойка струни, осигурявайки равномерност на щриха.

Пипков обръща специално внимание на щриха „лицикато“ в тактовете 118-120. В тези акорди мелодията се намира в най-горния гласи те трябва да бъдат изпълнени отдолу нагоре. Поради посоката на изпълнение и за постигане на изисканата от автора динамика се използва палеца на дясната ръка, който след като ръката се стисне в юмрук, бива поставен над втората фаланга на показалеца.

В такт 170 се явява виртуозен пасаж във високите регистри на солирания инструмент. Както е изписан, пасажът трябва да бъде ритмичен и абсолютно точен. Щрихът използван в него е „спикато“. Тесните разстояния между нотите може да изисква изместване на един пръст с друг. Важно е да се отбележи, че при подобни пасажии, пръстите трябва да падат вертикално върху струната, без да я изместват настрани. Подобно изместване би нарушило артикулацията и отчетливостта на нотите, както и да доведе до интонационна нестабилност.

В каденцата за първи път в българския репертоар за виолончело, солиращата партия е акомпанирана от тимпани. Каденцата е изпълнена с всякакви технически проблеми в лява и дясна ръка. На четвъртия ред за първи път се среща интервала кварта в този концерт. Този интервал е труден за интонационно овладяване във виолончеловият репертоар. Намирането на правилния постоянен ъгъл на лявата ръка ще допринесе интервала да бъде интонационно точен, а облягането на дясната ръка върху ниската струна ще доведе до акустичен баланс, улеснявайки интонацията. В дяла който е обозначен *Presto, leggiero*, пръстите на лявата ръка е нужно да са много пъргави и отчетливи. Трите такта преди *Lento* съдържат в себе нетипични разтягания, извън стандартните виолончелови позиции, именно шарнири. В *Allegro moderato* низходящият пасаж не трябва да има обратна артикулация на лявата ръка, при влизане в нова позиция всички пръсти на лявата ръка са поставени предварително, артикулацията идва от бързото им изхвърляне във въздуха. При *Meno mosso* гласоводенето на двугласа е от първостепенна важност. Тежестта на дясната ръка върху струните се разпределя спрямо това кой глас води.

Втората част е виртуозна показност на различни щрихи и технически умения. Тя съчетава в себе си пасажи тип мото перпетуо в „стакато“, залеговани групи от осмини, трилери, октавови пасажи и големи преходи. За първи път в концерта се появява октавов пасаж с лиричен характер. Постигане на правилната акустичност при звученето на октавата ще стане като дясната ръка е облегната върху ниският глас. Вибрирането е от изключителна важност, което може да стане само при напълно свободна от напрежение лява ръка.

Правилното и точно изпълнение на трилерите в тази част се случва, когато трилера започне от горният тон изключително бързо, така че да не се разбере кога почва. Последните два такта на втора част съдържат в себе си глисандо в

октавов интервал. За по-добра отчетливост, лявата ръка не трябва да се плъзга а да се движи хроматично с кратко спиране между всеки един полутон. Това се случва когато предмишницата на лявата ръка се стяга и отпуска за всеки един преход между полутоновете, аналогично като мускулна дейност на летящото стакато в дясната ръка.

Третата част е тема с шест вариации вариации. В нея има технически трудности от предишните две части, както и нови такива.

Темата се отличава с тежест в характера на звука, напевност и дълга линия. Даденото указание от автора “sul C” (изсвирено на една струна, „до“) и гореспоменатите характеристики водят до изискване от изпълнителя да изпълни темата с „легнали“ върху струната пръсти на лявата ръка, използвайки по-голяма площ на пръстите на лявата ръка.

В първата вариация основните технически проблеми са в дясната ръка. За първи път в този концерт се явява ритмическата фигура петола. Ритмически точното изпълнение на тези групи от петоли ще наруши мелодичната линия. Всеки един акорд е нужно да бъде изпълнен, като лъка се изтегля от жабката до върха. Нужно е да се придаде тежест като характер на тези акорди, това ще стане чрез малко „состенуто“ на всеки един акорд. Задачата на лявата ръка в тази вариация е да навлезе във всяка нова позиция с готова форма на ръката за определения интервал.

Втората вариация наподобява втората част на концерта. Цялата вариация е тип „мото перпетуо“. Щрихът, нужен за изпълнение на вариацията е между „сотие“ и „спикато“. Точката на контакт между лъка и струната ще бъде малко под средата му. Всеки един такт представлява определена позиция на грифа. Постоянната смяна на тези позиции в бързо темпо става плавно без резки движения или мускулни импулси в лявата ръка.

Третата вариация е лирична и напевна. Тази вариация има мрачен характер. Постигането му ще се осъществи, чрез определени типове вибрато и тяхното разнообразие. Изпълнителят е нужно да започне от върха на лъка, без никакво вибрато, постепенно добавяйки такова. Първоначално използваното вибрато трябва да бъде ситно и интензивно, постепенно ще се промени към по-широко с по-малка интензивност. Така всяка една нота от триолите ще бъде по-широка и изказана. От особена важност е всяка последна нота от ритмичните групи да бъде изсвирена с повече количество лък, така се запазва дългата линия на фразата.

Четвърта вариация е изключително виртуозна. Техническите трудности в тази вариация са комбинация в лява и дясна ръка. Задачата на лявата ръка е свързана с пъргави пръсти и отчетлива артикулация. Основният щрих използван в тази вариация е „легато“. Въпреки бързината на тази вариация, е важно да се запази линията на всяко едно легато, без то да бъде насечено. Това ще се осъществи, чрез постоянният и равномерен натиск на лъка върху струната по цялото протежение на лъка.

Друг технически проблем в тази вариация е бързото преминаване между различните струни. За да бъдат изпълнени ритмично смените между струните, дясната ръка трябва да запази нивото на лакътя на горната струна, а лъка е нужно да бъде максимално близо до съседната свиреща струна. Преминаването между различни двойки струни се случва с минимални движения в дясната ръка.

Петата вариация се откроява със своята напевност и изразителност. За постигане на лиричността в тази вариация е от основна важност разпределението на лъка. Бавното теглене в началото и ускоряването преди всяка една смяна ще допринесат за смени на лъка, които няма да се чуят и нарушат фразата. За подобни изразителни моменти във високите регистри

пръстите на лявата ръка трябва да са здраво притиснали струната, допринасяйки за ситното вибрато изискващо се в дадената вариация.

Шестата вариация е пайдушко хоро, като метрума е съставен от  $2/4+3/4$ .

Page | 27 Тук се редуват отделни ноти и легатирани ноти. Важно е изпълнителя да изгради моторни рефлексии за всеки един тип щрих, за да бъде готов за бързата им смяна. Тактове 80-83 съдържат в себе си техническа проблематика относно отчетливост на изпълнението. Ниските струни на виолончелото имат недостатък откъм отчетливост в бързи пасажи. За да се избегне този проблем изпълнителят е нужно да изпълни този пасаж, близо до жабката на лъка с много малко количество лък и голям натиск.

## Глава IV. Проблеми и специфики при изпълнението на концерта за виолончело и оркестър от Красимир Кюркчийски

### IV.1. Кратки биографични данни за композитора

Page | 28

Красимир Кюркчийски е роден през 1936 г. в Троян. След завършване на средното си образование, постъпва в Българската държавна консерватория (днес НМА "Проф. Панчо Владигеров"). Проявява яркото си творческо дарование още като студент, където учи композиция при Панчо Владигеров. След като завършва консерваторията, заминава на специализация в Москва, където учи при именития съветски композитор Дмитрий Шостакович. През периода 1962 - 1965 г. е композитор в Държавния ансамбъл за народни песни и танци в София и преподавател по четене на партитури в Българската държавна консерватория. Работи като диригент на Държавния ансамбъл за народни песни и танци „Филип Кутев“, след това е диригент на хора при ансамбъла за народни песни на Българското национално радио, известен по-късно като „Мистерията на българските гласове“.

Всепризнат майстор е в претворяването на народната песен – и чрез дългогодишното му сътрудничество с големия швейцарски продуцент Марсел Селие („Магията на българските гласове“), и в работата му за компактдиска на Веселина Кацарова „Българска душа“. Неговите обработки „Калиманку, Денку“, „Пиленце пее“, „Изповед“, „Заблеяло агънце“, „Месечинко, лъо“ са включени в поредицата на Марсел Селие „Мистерията на българските гласове“, получила наградата „Грами“<sup>22</sup>.

Красимир Кюркчийски е сред най-често изпълняваните български композитори в чужбина. Името му се свързва и с нов подход при обработката на фолклорните песни, придобили голяма популярност в репертоара на

---

<sup>22</sup> [https://bg.wikipedia.org/wiki/Любомир\\_Пипков](https://bg.wikipedia.org/wiki/Любомир_Пипков)

български и чужди изпълнители. Удостоен е с много правителствени отличия, грамоти и награди.

#### **IV.2. Технически проблеми и аспекти на интерпретацията при концерта за виолончело на Красимир Кюркчийски и принос към българската виолончелова школа**

Page | 29

Кюркчийски поставя много нестандартни технически проблеми в своя концерт за виолончело.

Започвайки с първия тон нагоре, силното време е изместено на второто време на такта, също така тежестта на дясната ръка е по-голяма в долната част на лъка.

Такт 16 представлява технически проблем под формата на неудобно начало като позиция. Динамиката, написана от автора, изисква увереност в дясна и лява ръка. След три такта паузи, намирането директно на нотата „до“ от втора октава може да е проблемно. При ясно познание на матрицата на грифа, изпълнителят първо трябва да постави 3-ти пръст върху нотата „ла“ от първа октава, без да натиска нотата, като флажолет. Този флажолет е най-естественият и лесен за намиране при виолончелото. След поставянето на 3-тия пръст, той бива заменян с палец, вече в новата палцова позиция се поставя 2-рият пръст върху „до“ от втора октава и накрая 2-ри пръст се заменя с палец. По този начин се осигурява прецизността на началото.

Един от нестандартните технически проблеми се намира в тактове 31-39. Това са така наречените „шопски секунди“, типични за бабите от с. Железница. Първият нетипичен момент идва в такт 31, където горният движещ се глас се изпълнява почти само с първи пръст. Проблематиката се състои във факта, че палецът и третият пръст са статични, а движещият се глас на „ла“ струна се изпълнява главно с първи пръст. За да се достигнат всички ноти, противно на всички принципи на позиционното свирене, тук трябва да се изменя ъгъла на

лявата ръка постоянно, да бъде в непрестанно движение. В такт 34 преминаването от квинта към тритонус също е нетипично движение на интервали при виолончеловият репертоар. Левият лакът предварително трябва да бъде изнесен напред за да може да се изпълни квинтовия интервал, а след това леко повдигнат за да се премине плавно между квинта и тритонус.

Общ проблем в първата част на този концерт са големите и нетипични за виолончеловия репертоар преходи. Те представляват трудност за задържане на линията на фразата. Всеки голям преход трябва да бъде изпълнен бързо и елегантно. Самият преход трябва да бъде на времето и пръстът, който ще изпълни следващата нота, да бъде поставен на времето. При големи преходи, минаващи от нисък към висок регистър, е важно да се запази еднакво ниво на лявата ръка.

Втората част на концерта инкорпорира в себе си съвкупност от разнообразни технически проблеми. В изпълнението на темата трябва да се използват глисанди за подчертаване на красотата и. Ауфтактът трябва да бъде много отчетлив, създавайки ясна пулсация. Както при концерта на Веселин Стоянов, и тук се срещат комбинацията от щрихи на „пицикато“ и „арко“. Поради липсата на технологично време, те трябва да бъдат изпълнени с трети пръст, запазвайки захвата на лъка.

Тактове 55-56 съдържат „пицикато“ във форте. За мощното им и продължително прозвучаване, струните трябва да бъдат издърпани по възможност по-близко към магарето.

Кюркчийски използва изкуствени флажолети в тази част. Тук не трябва да се търси лиричност, а напротив, стъклен характер на звука. Технически квартовият изкуствен флажолет е еднотипен с октавовият двоен гриф при виолончелото. За овладяването на изкуствения флажолет този пасаж трябва да бъде изработен в реално звучащи октави.

Повтарящият фрагмент в тази част на такт 6 съдържа в себе си позиционни проблеми за лявата ръка. Изпълнителят преминава от ниска през средна до палцова позиция. Нивото на левия лакът е от особена важност да бъде единно, готово за най-високата позиция. По този начин не се нарушава линията на фразата.

Отличаващо третата част е, че това е единственият български концерт със соло на саксофон в него. Началото започва с празни струни „пицикато“. Изпълнението на тези „пицикати“ става с редуването на лява и дясна ръка, лява - горна двойки струни, дясна - долна двойки струни. По този начин се разширява обема на „пицикатите“ максимално.

Подобно на втората част, тук също има акордови „пицикати“. Разликата е, че тук са три свирещи пръста, усложнявайки задачата на изпълнителя. За постигане на добро отзвучаване след издърпването на струната от дясната ръка, лявата ръка трябва хубаво да притисне всеки един тон. За допринасяне на плътното притискане на акорда върху струната, е нужно изпълнителят да снижи максимално левият лакът и да използва неговата тежест, по този начин, използвайки естествената тежест на ръката, а не голям натиск.

Кюркчийски добавя още един щрих, нетипичен за виолончеловият репертоар, именно „салтандо“. Това е щрих, при който лъка се хвърля отгоре върху струната и след това се издърпва, като трябва да бъде много добре премерено за да бъдат точният брой ноти. Този щрих се изпълнява в горната половина на лъка. Колкото по-малки са нотните стойности, толкова по-към върха се изсвирва.

В третата част има момент на пълна свободна импровизация. Кюркчийски тук дава свобода на изпълнителя да играе с динамиките, щрихите, гласоводенето и пулсацията. Идеята е да се постигне максимално разнообразие.

## Заклучение

В дисертационния труд „Концертите за виолончело на В. Стоянов, Л. Пипков и Кр. Кюркчийски. Стилкови проблеми и принос за развитието на българската виолончелова школа“ се разглеждат стилистическите и технически особености на изброените концерти.

В първа глава е описано накратко развитието на инструменталния концерт през вековете и развитието на българската композиторска и виолончелова школа.

Във втора, трета и четвърта глава съответно се разглеждат концертите за виолончело и оркестър от Веселин Стоянов, Л. Пипков и Кр. Кюркчийски. Дадени са кратки биографични данни за композиторите, анализирани са особеностите на стила, техническите проблеми и приноса на концертите към виолончеловото изкуство.

Всички гореописани особености на концертите потвърждават тяхната непреходна художествена стойност. Те са едни от най-значимите виолончелови концерти в българската музика и по характер, естетика и значение се доближават до най-добрите примери от световното музикано наследство от края на 19-ти и първата половина на 20-ти век.

Авторът на дисертацията се надява и счита, че чрез този труд ще предизвика по-голям интерес към въпросните творби, по-честото им изпълнение на концертния подиум и допълнителни теоретични изследвания.

## Справка за приносите на дисертационния труд

1. Списък с всички създадени концерти за виолончело и оркестър от български автори(които са достъпни).
2. Подробен анализ върху техническите и интерпретационните особености и проблеми на концерта за виолончело и оркестър от Веселин Стоянов.
3. Подробен анализ върху техническите и интерпретационните особености и проблеми на концерта за виолончело и оркестър от Любомир Пипков.
4. Подробен анализ върху техническите и интерпретационните особености и проблеми на концерта за виолончело и оркестър от Красимир Кюркчийски.

## Публикации по дисертационния труд

1. Зараждане на концерта като жанр, първи концерти за виолончело. (очаква печат)
2. Технически и интерпретационни аспекти в концерта на Веселин Стоянов. (очаква печат)
3. Технически и интерпретационни аспекти в концерта на Веселин Стоянов. (очаква печат)