

Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“

Инструментален факултет

Катедра „Пиано“

**ВИКТОРИЯ АЛЕКСАНДРОВА ВАСИЛЕНКО**

**КЛАВИРНИТЕ ТРАНСКРИПЦИИ  
ПО БАЛЕТИ ОТ РУСКИ КОМПОЗИТОРИ  
НА МИХАИЛ ПЛЕТНЬОВ –  
АСПЕКТИ НА ИНТЕРПРЕТАЦИЯТА**

**АВТОРЕФЕРАТ**

на дисертация

за присъждане на образователната и научна степен „доктор“

София

2021

## **Съдържание на дисертацията**

### ***Увод***

**Транскрипциите за пиано на Михаил Плетньов – високостойностни съвременни образци на концертни пиеси, налагащи се в световния клавирен репертоар /4**

### ***Глава първа***

**Транскрипциите за пиано по балети от руски композитори на Михаил Плетньов – забележително продължение на традициите на жанра в областта на клавирното изкуство /6**

1. Транскрипция и парафраза – възникване, предназначение и развитие в областта на клавирното композиторско и изпълнителско изкуство /6
2. Личността на Михаил Плетньов – пианист, диригент и композитор /14
3. Балетите от руски композитори като популярен обект за клавирни преработки и специфичният им прочит в транскрипциите на Михаил Плетньов /22

### ***Глава втора***

**Соловите транскрипции по балети от руски композитори на Михаил Плетньов – идея, структура, аспекти на интерпретацията /32**

1. Концертна сюита „Лешникотрошачката“ по балета на П. И. Чайковски /32
2. Концертна сюита „Спящата красавица“ по балета на П. И. Чайковски /70
3. Две концертни пиеси – „Пролог“ и „Галоп“ из балета „Ана Каренина“ на Родион Шchedрин /133

### ***Глава трета***

**Концертна сюита „Пепеляшка“ за две пиана от Михаил Плетньов по балета на Сергей Прокофиев – идея, структура, аспекти на интерпретацията и специфика на ансамбловото музициране /145**

1. Предистория и концепция на създаването на концертна сюита „Пепеляшка“ за две пиана. Цикличната творба за клавирно дуо – възможност за нов прочит на музикалното съдържание на балета /145

2. Интерпретационен анализ на пиесите от концертна сюита „Пепеляшка“ за две пиана /152

### ***Заклучение***

**Основания за популяризиране на клавирните транскрипции по руски балети на Михаил Плетньов в концертния живот и педагогическата дейност в България /216**

***Справка за приносите на дисертационния труд /220***

***Публикации по дисертационния труд /222***

***Библиография /223***

***Нотография /230***

***YouTube-линкове /231***

## **Увод**

### **Транскрипциите за пиано на Михаил Плетньов – високостойностни съвременни образци на концертни пиеси, налагащи се в световния клавирен репертоар**

Трите концертни цикъла и „миницикълът“ от две пиеси по балети от руски композитори на бележития пианист, диригент и композитор Михаил Плетньов се радват в последните десетилетия на нарастваща популярност. Те биват включвани в репертоара на известни музиканти, подлежат на звукозаписна дейност и са предлагани като част от конкурсната програма на млади пианисти в рамките на авторитетни международни конкурси. Разбира се, самите сценични произведения, послужили като обект и вдъхновение за въпросните клавирни транскрипции, принадлежат на съкровищницата на световното музикално изкуство – този факт още повече откроява високата художествена стойност на транскрипциите. Единствено артист от ранга на Михаил Плетньов би могъл не само да сътвори подобни ярки инструментални преработки, но и бързо да ги популяризира благодарение на феноменалното си инструментално майсторство, широка известност и съответстващо влияние. Има и още едно решаващо обстоятелство, което предопределя компетентното вникване в музикалната тъкан на оригиналните творби и високото качество на клавирната преработка – многопосочната професионална дейност на Плетньов, която разширява и обогатява неговия кръгзор конкретно в изкуството на транскрибирането.

Цел на настоящото изследване е да бъдат изведени достойнствата на транскрипциите на Плетньов и да се докаже тяхната състоятелност и перспектива за трайното им налагане като качествено попълнение на соловия и ансамбловия клавирен репертоар в България. Всички необходими предпоставки са налице – богата фактура, интересни звукови находки,

балансирано регистрово разпределение, убедителен структурен замисъл. Би следвало, в съответствие със световните тенденции на изпълнителското изкуство, клавирните транскрипции на Плетнъов да намират все по-широко приложение и на българска сцена.

## ***Глава първа***

### **Транскрипциите за пиано по балети от руски композитори на Михаил Плетнъов – забележително продължение на традициите на жанра в областта на клавирното изкуство**

#### **1. Транскрипция и парафраза – възникване, предназначение и развитие в областта на клавирното композиторско и изпълнителско изкуство**

Транскрипцията (от лат. език *transcriptio* – *превод, прехвърляне, препис*) като жанр възниква още в епохата на барока. С този термин се определя преработката на дадено произведение, същевременно притежаваща собствено художествено значение. Такива преработки най-често се правят за друг инструмент или състав (например клавирна транскрипция на оркестрово, вокално, инструментално произведение, или транскрипция на клавирна творба за камерен ансамбъл, както и оркестрации на инструментални, вокални, камерни творби); в други случаи – за същия инструмент с цел постигане на по-специфично звучене, на засилен виртуозитет или, обратното, на своеобразна олекотена „адаптирана“ версия. Транскрипцията може да бъде както авторска, така и от друг композитор и/или изпълнител. Естествено, богатият потенциал на пианото (или на клавира в по-широк смисъл, с оглед на епохата) с неговия несравним с повечето от другите инструменти диапазон, регистри и възможности и способност да възпроизвежда многогласна и многопластова

фактура го превръща в особено често експлоатирана територия в това отношение. От един момент нататък (приблизително от края на XIX век) особено интензивно започват да се налагат и клавирните транскрипции за две пиана и за четири ръце на една клавиатура поради логично още по-широките възможности за интерпретация на оркестрово замислен и наситен нотен текст.

През първата половина на XIX век клавирната транскрипция, основно във връзка с усъвършенстването и налагането на пианото като водещ концертен инструмент, бележи интензивно развитие. В нея доминира присъщата за този период виртуозност от салонен тип и се обработва популярен тематичен материал, често с оперен произход. Разбира се, основен поврат в развитието на този жанр внася творчеството на Ференц Лист. Без да скъсва връзката с установените вече традиции за търсене на повишен виртуозитет и бляскав концертен ефект, той се отнася към клавирната транскрипция като към нова възможност за личен изказ, за превъплъщаване на художествената образност по един нов, много по-задълбочен и творчески начин. Тук е мястото да се диференцират **две линии**, по които тръгва развитието на клавирната транскрипция:

Едната е по-строгата, спазваща като цяло структурата на оригиналното произведение, и целяща най-вече популяризацията на световни шедьоври както в областта на симфоничното изкуство, така и на оперната и концертната увертюра. Другата значима линия, свързана с епохата на романтизма и основана върху преработката на известни оперни арии и популярни песни, е тази на т. нар. **парафраза**. Тя представлява инструментална фантазия със свободен строеж, донякъде наследник на популярните вариации от салонен тип, характерни за виенския класицизъм. В творчеството на Ференц Лист клавирните парафрази-фантазии придобиват очертанията на завършени пиеси със собствена структура, които обхващат основни художествени образи и послания от

първоизточника и ги третира и трансформират във вид, който е адекватен за свободната инструментална форма – в известен смисъл своеобразна концентрирана „презентация“ на творбата.

Като интересна насока в жанра на клавирната транскрипция от епохата на романтизма трябва да се отбележи и вдъхновяващото въздействие на легендарния виртуоз на цигулката Николо Паганини. По неговите капризи са създадени няколко известни цикъла клавирни етюди, които по оригинален начин трансформират присъщите за цигулката виртуозни трудности върху клавиатурата на пианото. Развитието на клавирната транскрипция в периода след епохата на Лист до голяма степен свързваме с имената на Феручо Бузони и Леополд Годовски. Действително тяхното наследство до голяма степен се асоциира с тази страна на дейността им, както и със славата им на изключителни майстори-инструменталисти и интерпретатори. Тук трябва да се посочи, че в много случаи клавирните транскрипции се отдалечават в художествено, структурно и текстово отношение от своя първоизточник и до голяма степен се обособяват като целенасочено пределно виртуозни или разработващи определен фактурен или технически проблем произведения.

По същото време – края на XIX век и първата половина на XX век – живеят и творят Сергей Рахманинов, Макс Регер, Морис Равел, Сергей Прокофиев, Игор Стравински – значими композитори, оставили ярки образци включително в жанра на клавирната транскрипция. В някои случаи това са преработки на собствени творби, в други – на знакови произведения на други композитори, най-вече от миналото.

Развитието на клавирната транскрипция през XX век свързваме и с имената на известни концертиращи пианисти (като Самуил Файнберг, Владимир Хоровиц, Дьорд Цифра, Аркадий Володос и др.), които са наложили някои особено сполучливи образци в областта на този жанр в световната клавирна практика. Особено значимо място заемат

транскрипциите на Михаил Плетньов, които, освен че са многобройни, са и структурирани според своя първоизточник в циклични поредици, организирани на сюитен принцип. Начинът, по който Плетньов използва, разполага и/или комбинира тематичния материал, както и цялостният му подход към фактурната трансформация приближават тези пиеси до жанра на концертната парафраза. Същевременно, благодарение на естетическия си усет и високата си професионално разностранна компетентност, Плетньов съумява да съхрани усещането за честна и съпричастна към художествената образност на първоизточника творческа реализация.

## **2. Личността на Михаил Плетньов – пианист, диригент и композитор**

Един от най-изтъкнатите музиканти на съвременното Михаил Плетньов съчетава забележителни дарби на пианист, диригент и композитор. Той е роден през 1957 година в Архангелск в семейство на музиканти. От 1974 до 1979 г. учи в Московската държавна консерватория „П. И. Чайковски“ в класа на проф. Яков Флиер, а след смъртта му – в класа на проф. Лев Власенко (при когото завършва аспирантура през 1981 г.). През 1977 г. пианистът спечелва първа награда на Всесъюзния конкурс за пианисти в Ленинград, а през 1978 г. – първа награда и златен медал на VI международен конкурс „П. И. Чайковски“. От този момент започва неговата интензивна концертна дейност.

Още от ранните му изяви критиката отбелязва неговата ясна и рационална мисъл. Действително аналитичният подход при него винаги отчетливо направлява процеса, протичащ на клавиатурата. Според широко разпространеното мнение за индивидуалния интерпретаторски почерк на Плетньов на него му е чужда импровизационността от „романтически тип“ – онази освободеност и разкрепостеност на сценичното поведение, когато се създава впечатлението, че произведението стихийно, едва ли не



спонтанно възниква под пръстите на изпълнителя. Напротив – налага се ясното усещане, че у Плетньов всичко е детайлно премислено, организирано, построено, и впоследствие със забележителна точност и последователност е въплътено в изпълнението. Що се отнася до емоционалната съдържаност на Плетньов, за която много се говори – неговият почерк е изчистен от външни изблици, строгостта на неговото музициране понякога достига до аскетични предели (даже когато изпълнява Чайковски, един от любимите си композитори). Неговото свирене обикновено впечатлява със съвършената си външна изчистеност, ювелирната детайлна изработка, релефните звукови контури, строго балансираните пропорции.

В едно интервю от средата на 80-те години на миналия век събеседникът на Плетньов му задава следния въпрос: „Какво самият Вие разбирате под „интелект в музикалното изкуство“ и, по-специално, в изпълнителското? И какво е съотношението на интелектуалното и интуитивното начало във вашата дейност?“ Отговор: „Знанията и логическите размишления снабдяват интуицията със сила и острота. Издигат я на по-високо стъпало. Ако човек има тънък усет към изкуството и същевременно притежава способност за задълбочени аналитични операции, той ще достигне по-големи творчески дълбини от онзи, който разчита само на усета си“ (Интервю с Плетневым, 1986: 8).

Многобройните изяви на пианиста в различни страни са записани от най-големите телевизионни и радиокомпани, издадени са редица негови касети и дискове. Записите на Плетньов на произведения от Чайковски, сред които фигурират клавирните транскрипции на балетните сюити „Лешникотрошачката“ и „Спящата красавица“, влизат в антологията на Philips Classics „Великите пианисти на XX век“. От 1993 г. Плетньов плодотворно си сътрудничи с „Deutsche Grammophon“ и компактдискете с негови записи за тази престижна звукозаписна фирма са заслужили висока

оценка от страна на критиката. През 2005 г. албумът, записан съвместно от Михаил Плетньов и Марта Аргерих и издаден през 2004 г., е удостоен с наградата „Грами“ в номинацията за най-добро изпълнение в областта на камерната музика. Дискът, издаден от „Deutsche Grammophon“, съдържа сюитата из балета „Пепеляшка“ на С. Прокофиев (транскрипция за две пиана на М. Плетньов) и цикъла за четири ръце „Майка ми, гъската“ на М. Равел. Преди това този албум получава още две престижни награди – „Diapason d’Or“ и „Preis der Deutschen Schallplattenkritik“.

През 1980 г. се осъществява дебютът на Михаил Плетньов като диригент. Възходът на неговата диригентска кариера започва през 90-те години на миналия век, когато основава Руския национален оркестър (РНО, *Российский национальный оркестр*, 1990 г.). Под неговото ръководство РНО бързо се издига на световно ниво и печели репутацията на един от водещите руски оркестри. Това е единственият руски симфоничен оркестър, който записва за „Deutsche Grammophon“. От 2007 г. Плетньов развива активна дейност в качеството си и на оперен диригент. Михаил Плетньов е известен и като композитор. Той е автор на Триптих за симфоничен оркестър, Клавирен квинтет, Фантазия върху казахски теми за цигулка и оркестър, Капричо за пиано и оркестър, Класическа симфония в четири части, Концерт за виола, посветен на Юрий Башмет, вариации върху тема от Рахманинов, „Adagio“ за пет контрабаса, „Фантазия Хелветика“ по швейцарски теми за две пиана и оркестър, Соната за виолончело и пиано, Джаз-сюита за симфоничен оркестър. Освен клавирните транскрипции, които са обект на това изследване, М. Плетньов е направил преработка на Цигулковия концерт на Бетовен за кларинет (посветен на английския кларнетист М. Колинс), оркестрова транскрипция на Токата и фуга d-moll BWV 565 от Й. С. Бах, автор е и на собствена оркестрация на Първи и Втори клавирен концерт на Фр. Шопен.

Придържайки се към основната цел на това изследване – интерпретационен анализ на клавирните транскрипции на М. Плетнъов по балети от руски композитори – по презумпция се предполага дефинирането на тяхната висока художествена стойност, а в основата на създаването на тези творби стои определена творческа личност. Творческият почерк на Михаил Плетнъов се характеризира най-вече с интелектуалния подход към фактурата, изграждането на драматургията, структурирането на творбата и въобще – към процеса на интерпретацията. Тази негова нагласа вероятно предопределя и еволюцията му като диригент и композитор. Не бива да се забравя, че соловите клавирни транскрипции (по „Ана Каренина“, „Лешникотрошачката“, „Спящата красавица“) са създадени на съвсем ранен етап от неговата творческа биография, през седемдесетте години на миналия век. Но начинът на мислене, отношението към процеса на музициране вече залагат постигането на характерния за жанра импровизационен тип виртуозност, съчетана и подчинена на изключително осмислен и премерен усет за стил, пропорция, гласоводене, регистров баланс. Като пианист и като диригент Плетнъов изпъква с подчертано ангажираното си отношение към музиката на големите руски композитори. Транскрипциите на сценични творби от руски автори са логичен продукт на неговата творческа натура и национално обусловена компетентност. Диригентът М. Плетнъов разполага с по-задълбочен и по-широк поглед върху проблемите на трансформацията на оркестрова фактура върху клавиатурата. Тази констатация се отнася най-вече за по-късната му транскрипция на балета „Пепеляшка“ от С. Прокофиев за две пиана. Още по-интересна за изследване е неговата гледна точка върху авторовия текст, при положение че той в качеството си на пианист е отлично запознат с Прокофиевите транскрипции на същия балет за соло пиано. Друг характерен факт, който добавя допълнително качество към трактовката на Плетнъов в случая, е и неговата интензивна дейност като диригент в

областта на операта – т.е. пряк досег до картинността, до специфичния колорит на музикално-сценичните жанрове. Плетнъов има своята творческа реализация и чрез наситената си дейност като композитор, при това в разнообразни жанрове и за различни състави. Този тип творческа нагласа и висока компетентност залагат нови гаранции за получаване на високостойностен художествен резултат и по отношение на транскрипциите.

И така, с оглед на споменатите разностранни прояви на творческия и артистичен талант на Михаил Плетнъов, както и в резултат на постоянното нарастване във времето на броя на неговите творби-транскрипции, ориентирани към балетния жанр в творчеството на някои от най-значимите руски композитори, ние наблюдаваме един забележителен константен процес – възникването на високостойностни и получаващи все по-широка популярност клавирни пиеси, обогатяващи световния клавирен репертоар.

### **3. Балетите от руски композитори като популярен обект за клавирни преработки и специфичният им прочит в транскрипциите на Михаил Плетнъов**

Музикално-сценичните творби на най-значимите руски композитори от втората половина на XIX и от XX век заемат видно място в съкровищницата на световното музикално изкуство. Най-ярките оперни и балетни образци в значителна степен определят общите тенденции в развитието на музикално-сценичните жанрове през различните периоди и характерните за тях стилистични направления. Безспорно уникалните национално-традиционни черти на мелодиката, забележителното композиционно майсторство по отношение на структурирането, драматургията и оркестрацията, както и богатата емоционалност и наситената със силно въздействаща образност творческа фантазия нареждат тези творби до най-ценните и знакови в

общественото съзнание постижения в музикално-сценичната област. Особено често биват транскрибирани части от балетите, както и балетните епизоди и оркестровите интермедии от оперите, които се отличават със своята характеристичност и особена позиция в цялостната драматургия на творбата. Известни са многобройни **авторски клавирни транскрипции**, както и **преработки на чужди творби**. Разбира се, художествената стойност на една транскрипция пряко зависи от композиционното майсторство на нейния автор, което би могло значително да отстъпва на инструменталните му умения (става дума за преработки предимно от изпълнители). Затова времето е отсяло същински стойностните преработки, които освен че притежават самостоятелна значимост, съумяват да запазят художествените послания на първоизточника, както и индивидуалния стил на неговия творец.

В контекста на настоящото изследване би било полезно да бъдат назовани **клавирните преработки от различни автори, основани на конкретните обекти на транскрипциите на М. Плетньов – балети от Чайковски и Прокофиев**<sup>1</sup>. Те са достатъчно многобройни, което доказва убедително привлекателността и популярността на първоизточниците, вдъхновили създаването на тези клавирни творби.

На първо място, тук е важно да се спомене наличието на авторски клавир (или, както е обозначено, „облекчена преработка за пиано“) на балета „Лешникотрошачката“ на самия **П. И. Чайковски**.

**Сергей Танеев**<sup>2</sup> (1856–1915) също има транскрипция на балета за соло пиано (1892).

---

<sup>1</sup> Тук не е включен **Р. Шchedрин**, тъй като по неговия балет „Ана Каренина“ не попаднах на други клавирни транскрипции освен тези на Плетньов за соло пиано на две пиеси от балета (1976).

<sup>2</sup> Руски композитор, пианист, педагог по композиция.

**Степан Есипов**<sup>3</sup> (псевдоним на **Антон Стрелецки**, 1859–1907) е автор на клавирна сюита „Лешникотрошачката“, която е съставена от следните части: 1. *Увертюра*, 2. *Марш*, 3. *Танц на феята Драже*, 4. *Трепак*, 5. *Арабски танц*, 6. *Китайски танц*, 7. *Танц на пастирчетата*, 8. *Танц на цветята*.

**Едуард Хеселберг**<sup>4</sup> (1870–1935) има сюита за две пиана (изд. 1931), чиито части са същите, както при Есипов.

**Николас Иконому**<sup>5</sup> (1953–1993) създава също такава сюита по „Лешникотрошачката“ за две пиана (изд. 1994), която е посветена на неговата дъщеря и дъщерята на Марта Аргерих.

**Вячеслав Грязнов**<sup>6</sup> (1982) има клавирна транскрипция на „Валс на цветята“ от балета „Лешникотрошачката“.

Действително, всички тези по-често или по-рядко изпълнявани транскрипции са с идентичен подбор на части. Единствено в сюитата за соло пиано на М. Плетньов подборът е разширен – присъстват „Гарантела“, „Интермецо“, „Andante maestoso“. Някои от останалите части също съвпадат с горепосочените.

Относно съществуващите транскрипции на „**Спящата красавица**“ е интересен фактът, че освен преработката за соло пиано на **Александър Зилоти** (1863 – 1945), поръчана и коригирана от композитора, има и цялостна преработка на балета за пиано на четири ръце, осъществена от съвсем младия **Сергей Рахманинов** през 1891 г. под ръководството на неговия педагог А. Зилоти и съгласувана със самия П. Чайковски. В

---

<sup>3</sup> Английски композитор от руски произход. Ученик на Клара Шуман в Германия, в последствие се установява в Лондон. Неговите песни и клавирни творби придобиват известност преди Първата световна война.

<sup>4</sup> Пианист и композитор родом от Латвия, обучавал се в Московската консерватория.

<sup>5</sup> Пианист и композитор родом от Кипър. Успешната му кариера като концертиращ пианист започва след като бива забелязан на международния конкурс „П. И. Чайковски“ в Москва през 1969, когато е само на 16 години.

<sup>6</sup> Руски пианист, композитор и транскрибист.

първоначалното издание („П. Юргенсон“) на тази преработка по редица причини като автор е посочен Зилоти. По-късно С. Рахманинов създава и Сюита ор. 66 „Спящата красавица“ за четири ръце, включваща и най-известната в цикъла и често самостоятелно изпълнявана пиеса „Валс“.

**Теодор Кирхнер**<sup>7</sup> (1823–1903) е автор на Сюита за пиано по балета „Спящата красавица“ (изд. 1897).

**Едуард Лангер**<sup>8</sup> (1835–1905) прави транскрипция на „Валс“ за две пиана на осем ръце из балета „Спящата красавица“ (изд. 1890), както и облекчена клавирна преработка на балета (1890) и вариант на оркестровата сюита за соло пиано (1899).

**Паул (Павел) Пабст**<sup>9</sup> (1854–1897) композира концертна парафраза по балета „Спящата красавица“ (изд. 1890).

Могат да се направят различни паралели между „Интродукция“ от сюитата за четири ръце на Рахманинов, концертната парафраза на Пабст и „Пролог“ от сюитата на Плетнъов. И в трите пиеси присъстват темите на увертюрата и на фея Люляк, но представени и вплетени по различен начин. Според мен в пиесата на Плетнъов е налице най-голяма инвенция при изложението и смесването на тематичния материал.

Сравнявайки транскрипциите на Рахманинов и Плетнъов, доколкото става дума за циклични структури, се открива сходство само между „Интродукция“ при първата и „Пролог“ при втората, както и съответно между „Характерен танц“ и „Котаракът в чизми и бялата котка“. Прави впечатление следната разлика в общото звучене: при Рахманинов музикалната тъкан е сравнително по-конкретна и наподобява звучност на соло пиано, а при Плетнъов тъканта е по-наситена и разгърната и в

---

<sup>7</sup> Немски композитор, диригент, пианист и органист. Неговата активна артистична дейност е била дълбоко уважавана от имена като Р. Шуман, Ф. Менделсон, Й. Брамс, Е. Григ, Ф. Лист и дори Р. Вагнер.

<sup>8</sup> Руски пианист и педагог.

<sup>9</sup> Пианист, композитор и професор по пиано в Московската консерватория.

съчетание с използвания на места широк диапазон се създава илюзията за ансамбловото звучене.

Що се отнася до балета „Пепеляшка“ на Сергей Прокофиев, ние съвсем естествено насочваме вниманието си към авторските клавирни транскрипции. Всъщност най-големия брой клавирни преработки на Прокофиев са създадени именно върху този балет – общо деветнайсет пиеси, групирани в три опуса (ор. 95, 97, 103, съответно от 1942, 1943 и 1944 г.). Може да се твърди, че „Пепеляшка“ съдържа и представя характерните черти на късната Прокофиева лирика. Горепосочените пиеси, без да са свързани тясно помежду си с нишката на обща драматургия, се обединяват посредством образността, колорита, музикалния език. Разбира се, авторските клавирни транскрипции на Прокофиев са композирани за соло пиано. Те изразяват със средствата на клавирната фактура творческите виждания на композитора и представляват самостоятелен източник на забележително вдъхновение. М. Плетньов, предназначавайки транскрипцията за клавирно дуо, търси и намира нов изказ за уникално богатия тематичен материал. Сюитата „Пепеляшка“ на Плетньов е създадена от диригент, който има достатъчно компетентен поглед върху авторските оркестрови сюити, и същевременно от пианист, който е непосредствено запознат с авторските клавирни цикли. Благодарение и на свободното разполагане, изграждане и комбиниране на тематичния материал, бихме могли да говорим за **пиеси-фантазии** върху теми от балета „Пепеляшка“, които са нов творчески принос по отношение на инструменталната интерпретация на балета. Самият Прокофиев прави твърде свободна оркестрова сюитна транскрипция, а Плетньов отива още по-далеч по пътя на експеримента в третирането на музикалната тъкан на творбата-първоизточник.

Михаил Плетньов притежава завидното самочувствие и оправданата смелост на творческа личност, която посяга към един вече сериозно



разработван обект на транскрипции, какъвто представляват балетите на Чайковски и Прокофиев. Той съумява да създаде образци с висока художествена и инструментална стойност, които заемат своето забележимо място в тази мащабна поредица – част от световната клавирна литература.

## ***Глава втора***

### **Соловите транскрипции по балети от руски композитори на Михаил Плетнъов – идея, структура, аспекти на интерпретацията**

#### **1. Концертна сюита „Лешникотрошачката“ по балета на П. И. Чайковски**

Концертната сюита по балета на П. И. Чайковски „Лешникотрошачката“ (транскрипция за пиано от Михаил Плетнъов) се състои от седем пиеси: 1. *Марш*, 2. *Танц на феята Драже*, 3. *Тарантела*, 4. *Интермецо*, 5. *Трепак*, 6. *Китайски танц*, 7. *Andante maestoso*. Публикувана е през 1978 г. от издателство *Советский композитор – Москва*. Съответно в повечето източници това е посочената година на нейното създаване. Голям интерес предизвикват три пиеси от сюитата („*Andante maestoso*“, „Танц на феята Драже“ и „Китайски танц“) в изпълнение на Михаил Плетнъов на концерта на лауреатите на Шестия международен конкурс „П. И. Чайковски“ (1978), на който той печели първа награда. От този момент нататък сюитата придобива все по-широка популярност и се превръща в част от репертоара на все повече концертиращи изпълнители.

В сравнение с другите свои циклични клавирни транскрипции по балети от руски композитори, тук М. Плетнъов строго следва структурата и разположението на тематичния материал така, както е изложен в първоизточника. Въпреки това (както забелязваме и в сюитата „Спящата красавица“) изборът на Плетнъов на пиеси и тяхната подредба в рамките на

цикъла е по-свободен и индивидуален: някои от най-популярните балетни номера са пропуснати, а за сметка на това в цикъла присъстват по-малко известни части като „Тарантела“ и „Интермецо“. Нещо повече, Плетньов озаглавява отделни пиеси (както и в по-нататъшните си цикли) със собствени, оригинални имена. Това са „Тарантела“, „Интермецо“ и „Andante maestoso“. Според мен по този начин той ги персонифицира като самостоятелни клавирни творби, донякъде дистанцирайки ги от заложената в балета пряка образност. В повечето случаи Плетньов не спестява нищо от оригиналната оркестрова фактура на Чайковски, като същевременно на места допълнително я уплътнява с характерни за жанра на клавирната транскрипция фактурни наслоявания.

#### *Танц на феята Драже*

Втората пиеса от концертния цикъл, завладяваща с приказно-фантастичния си характер има компактна, проста форма. Плетньов съкращава оригинално разположеното в четири такта въведение до два такта, избягвайки повторението – по този начин като че ли се следва логиката на клавирната транскрипция в качеството на концертна пиеса, а не на балетен номер с характерното „представяне“ на персонажа. Основен фактор за създаване на характерния за тази пиеса мистичен звуков колорит е педализацията. За постигане на подходящо въздействие в тази посока още в началните шест такта, бих предложила употребата на средния (*sostenuto*) педал, когато, разбира се, е в наличност – така може да се постигне отзвучаване на басите без смесване на гласове и хармонии в средния регистър. Целта е да се създаде илюзията за дискретно звуково *vibrato* (което клавишният инструмент обективно няма как да осъществи), както и да се симулира отзвук от камбанен звън – присъщ тембър за челестата, изпълняваща в оригинал главната тема през цялата пиеса. През останалото време е желателно десният педал да бъде крайно пестеливо или дискретно

употребяван, за да се избегне неадекватна трактовка на акомпанимента в *staccato* (напр. т. 15–17; 23–24).

В такт 30, запазвайки посоката на възходящата линия преди каденцата, Плетнъов продължава да свири с октава по-нагоре (в изданието от 1978 на „Советский композитор“ обозначението за *ottava alta* прекъсва в края на предходния такт). Това е, според мен, очевиден печатен пропуск, защото в преиздадената версия от 2019–1999 обозначението е продължено съгласно изпълнението на автора. В т. 34 (заключителния пасаж на каденцата) при преиздадената версия от 2019–1999 г. липсва означената цезура след края на каденцата – за сравнение, в първото издание такова обозначение присъства. Такава цезура е логична както от гледна точка на музикалния процес, така и с оглед плавно преместване на ръцете към долната част на клавиатурата.

Интересно фактурно решение в транскрипцията е преместването на средния глас, изпълняван от кларинета в оркестровия вариант като легатна линия, във вид на октавови стакатни последования в басовата част на партията на лявата ръка (т. 38–42). Струва ми се, че би било уместно подчертаването на тази мелодическа линия чрез ясно озвучаване на палеца в състава на октавата.

Подобно на решението в симфоничната сюита на самия Чайковски, Плетнъов завършва клавирната пиеса с акорд в стакато в ми минор и пропуска оригинално присъстващата в балета кода в *presto*. Там тя изпълнява ролята на виртуозен танцов завършек на соловия номер – както изглежда, без изпълнител-танцьор не би прозвучала ефектно и логично в качеството на инструментално заключение. По този начин балетният номер се трансформира в самостоятелна концертна пиеса, както е замислено и в авторската оркестрова сюита.

## *Тарантела*

Това е първата от пиесите в цикъла, озаглавена от Плетнъв със собствено идентифициращо име. В балетната партитура тарантелата се явява като първи солов номер или „вариация“ на част от номер 14, второ действие – *Pas de deux*. Под оригиналното наименование на номера има авторско означение за темпо и характер – *Tempo di Tarantella*, което е и поводът за подобно озаглавяване на клавирната пиеса. Продължителността на самия балетен номер е в рамките на 40 до 50 секунди. Плетнъв го разгръща, превръщайки го в пълноценна клавирна пиеса, която трае почти две минути.

Техническата сложност на пиесата е много сериозна. Тя е компактна, много концентрирана и натоварваща изпълнителя. Това се дължи на наситената и бързо усложняващата се клавирна фактура, както и на различните видове технически трудности и похвати, променящи се при всяко вариране на материала. В изданието от 1978 г. очевидно е допусната сериозна печатна грешка, определяща размера на пиесата – вместо  $6/8$  е обозначен размер  $3/8$ . Тази грешка е коригирана в преиздадената версия.

Намирам за особено опасни два двутактови фрагмента във средния дял (вариация от Плетнъв) на пиесата – тактове 51–52, както и 59–60. Причината е, че поради разнопосочното движение, бързото пренасяне и рязката смяна на артикулацията в двете ръце е възможно да настъпи объркване, особено в по-живо темпо. Бих препоръчала да се мисли за първото време като за стабилна опорна точка – контролът над него би подпомогнал решаването на техническия проблем. Препоръчвам и работа със спиране на първите времена (същия начин бих предложила и за последните няколко такта на пиесата). Като друг характерен проблем в пиесата бих посочила съчетанието между дуолите в партията на лявата ръка и константното движение в триоли при дясната. (т. 33; 47–48; 55–56; 66–72, 85–87). За правилната трактовка на метроритмичното съчетание и за

коректно изпълнение на ритмичната фигура бих препоръчала в процеса на работа дуолата да се преекспонира динамически, за да се постигне стабилен слухов контрол над нейното осъществяване, и след това постепенно да се постигне и естествено съчетание между групите в по-бързо темпо.

В пиесата няма обозначена авторска апликатура. В повечето случаи най-подходящо би било да се потърси удобна акордово-позиционна пръстовка особено когато междуременно се появява среден глас в осмини.

### *Andante maestoso*

Това е последната и най-мащабна пиеса от клавирния цикъл, често изпълнявана самостоятелно. Собственото ѝ заглавие е базирано на авторското означение за темпо – *Andante maestoso*, а в балета е номер 14 (второ действие), озаглавен *Pas de deux*. Формата е по-разгърната от тези на останалите транскрипции – първият дял представлява обширно разгръщане на главната тема, като голяма част от него подготвя кулминацията чрез насищане на фактурата с добавящи се самостоятелни гласове. Контрастният среден дял в паралелната тоналност ми минор е построен на същия принцип – след провеждане на лиричната втора тема следва обширно, постепенно насищане до развитие, насочено към финалния дял. В него главната тема се разгръща в качеството на триумфална кулминация на цялата пиеса, обогатена регистрово и чрез разнообразни технически похвати. Следва кодата, чийто завършек е променен от Плетньов – при значително редуциране на оригиналната фактура тук вместо обобщаването на тематичния материал, следвано от постепенно динамическо насищане до финалните четири акорда във *fortissimo*, има успокояване, продължаващо до последно в динамика *piano pianissimo*.

За разлика от останалите части на концертния цикъл, в които приоритетната концепция на Плетньов е постигането на ярки самостоятелни клавирни образци, в случая е уместно интерпретаторското намерение да

бъде насочено към наподобяване на оригиналното оркестрово звучене. Доброто познаване на оркестровата партитура и стремежът към нейното пресъздаване биха предотвратили прекалено масивното звучене при възпроизвеждането на клавирната фактура. Допълнителен аргумент за оркестровото мислене в пиесата предоставя указанието на Плетнъов *quasi arpa* относно тридесетивториновия възходящ пасаж в такт 27 в средния дял. Трябва да се отбележи, че единствено тук (както и в октавите в партията на лява ръка *quasi pizz.* в първата пиеса на цикъла – „Марш“, т. 2–5), Плетнъов насочва към наподобяване на характерен оркестров тембър или щрих. В цялото развитие на средния дял присъстват подобни пасажии, изискващи имитация на арфово звучене (т.е. леко, деликатно, нежно).

Най-проблемни от техническа гледна точка според мен са първите три страници – тук присъстват два вида акомпанимент (в лява ръка разложени акорди, а в дясна възходящи и низходящи двойни тонове в шестнадесетинови секстони), докато главната тема, разпределена заедно с този акомпанимент между двете ръце, е необходимо да се откроява в легатна линия. Необходимо е значителен период от време да се посвети на работа без употребата на десен педал, като се положи усилие за постигане на оптимално легато както в двойните тонова, така и в темата, която съпътстват. В кулминацията на първия дял на пиесата е препоръчително да се запази интерваловата пръстовка, за да е по-органично добавянето на средните запълващи гласове, преобразуващи интервалите в акорди. С постепенното съгъстване на фактурата при варирането на главната тема в репризата е необходимо да се постигне впечатление за освободеност и импровизационност при провеждането на различните гласове, но същевременно да не се ускорява вътрешната пулсация, за да се подчертае широтата на движението и богатството на музикалната тъкан. В тази насока бих препоръчала ритмическата организация на триолите в лява ръка (т. 55–56) да бъде строго контролирана и даже с идея за известно разширяване.

Във финалните няколко такта има специално обозначени изисквания за постепенно „оттегляне“ чрез забавяне и затихване. По този начин изпъква оригиналната концепция на Плетнъов за финал както на пиесата, така и на целия клавирен цикъл.

## **2. Концертна сюита „Спящата красавица“ по балета на П. И. Чайковски**

Макар и двата цикъла клавирни транскрипции по балети на Чайковски да са написани от Плетнъов в един и същ период (съдейки по информацията от съществуващите източници), концертната сюита по балета „Спящата красавица“ осезаемо се отличава като творческа концепция – цикличната структура във връзка с подбора на съставляващите пиеси е много свободна, бих казала експериментална. Докато в „Лешникотрошачката“ основната част от съдържанието е базирана върху най-известните, тук идеята сякаш съзнателно се фокусира предимно върху второстепенните балетни номера. Клавирната сюита е посветена на учителя на М. Плетнъов, известния руски пианист и педагог Лев Николаевич Власенко. Състои се от 11 пиеси: 1. *Пролог*, 2. *Танц на пажовете*, 3. *Видение*, 4. *Andante*, 5. *Сребърната фея*, 6. *Котаракът в чизми и бялата котка*, 7. *Гавот*, 8. *Пеещата птичка*, 9. *Червената шапчица и вълкът*, 10. *Adagio*, 11. *Финал*. Всички заглавия на пиесите са оригинални или заимствани от оригиналните („Танц на пажовете“, „Пеещата птичка“) с изключение на „Пролог“, „Гавот“ и „Andante“. Най-популярните балетни номера, включени в клавирния цикъл, са „Пролог“ (съчетаващ предимно теми от „Интродукция“ и „Пролог“ на балета), „Танц на пажовете“, „Сребърната фея“ и „Котаракът в чизми и бялата котка“. Последният от изброените номера присъства много често в повечето съществуващи преработки по балета, както и в авторската оркестрова сюита. В

интерпретационния анализ на сюитата от М. Плетнъов използвам като материал за сравнение партитурата на балета, авторската оркестрова сюита ор. 66 и няколко съществуващи транскрипции – сюитата за четири ръце от С. Рахманинов, преработката на А. Зилоти, сюитата за соло пиано от Т. Кирхнер и концертната парафраза на П. Пабст.

### *Пролог*

Уводната пиеса „Пролог“ би могла да се разглежда като самостоятелна структурна и музикална концепция, тъй като в жанрово отношение силно напомня концертна парафраза или инструментална виртуозна фантазия. В нея са включени най-известните теми от балета, преливащи се органично и плавно, изложени и компилирани с впечатляващо майсторство и богато въображение. Поради богатството на фактурата, свободната формообразуваща структура и съчетанието на отделни разпръснати в балетната партитура музикални дялове, произведението бележи своеобразно начало на новаторството в транскрипциите на Плетнъов. Представеният музикален материал обаче максимално се доближава като нотно писмо до оригинала, и затова бих отнесла пиесата по-скоро към жанра на транскрипцията. Двата персонажа, характеризиращи основната тематика в пиесата са фея Карабос – превъплъщение на злото, и фея Люляк, символизираща доброто. Както в „Лешникотрошачката“, и тук музиката претворява борбата между доброто и злото – една вечна тема, вълнуваща дълбоко композитора и релефно пресъздадена в откриващата цикъла клавирна пиеса на М. Плетнъов.

Поставеното означение за темпо в пиесата е *Allegro molto*, отличаващо се от авторското темпо *Allegro vivace*. В транскрипциите на С. Рахманинов, А. Зилоти и парафразата на П. Пабст означението е *Allegro vivo* – повече доближаващо се до оригинала като характер. Познавайки се на записи от различни концертни изпълнения, включително на самия Плетнъов, бих



възприела означението *Allegro molto* повече като насока за характер, отколкото за темпо – така според мен би се постигнал по-пълноценен и впечатляващ ефект по време на изпълнение. Първият дял продължава до т. 118, където чрез двойна черта е отделен от следващия го сравнително кратък преход, означен с *Allegro risoluto* и водещ към втория финален дял на пиесата, изграден върху контрастната тема на фея Люляк в *Andante*. Изложението на темата на фея Люляк във втория дял на пиесата е сходно с балетната партитура. Обаче авторските щрихи в мелодията, изпълнявана от флейта и кларинет, се различават от тези на Плетнъов, в чиято трактовка вниманието логично е насочено към постигане на максимално пълноценно клавирно звучене. След мащабното развитие на темата и постепенното насищане на фактурата чрез натрупване на гласове, изграждането достига до кулминационния дял, където има ясно обозначено разпределение на фактурата между двете ръце от Плетнъов за постигане на богата звучност и ясен изказ (т. 160–168). Един от най-сложните за изпълнение дялове според мен е финала – все така натоварената фактура постепенно придобива лекота и прозрачно звучене, поради вариращата динамика между *pp* и *pppp*. За постигане на тази извънредна деликатност на изказа е от голяма важност да се наложи основната мелодическа линия, а допълващите гласове и отделни тонове се изпълняват при възможно най-близък контакт с клавиатурата, с мека атака и лекота на докосването.

### *Видение*

Оригинаалното название на балетния номер е „Кода“ и е част от № 15 от второ действие. Самостоятелното заглавие „Видение“ на пиесата вероятно е повлияно от авторското сюжетно пояснение „*видението на Аврора изчезва...*“ в заключителните няколко такта на балетната партитура. В клавирната транскрипция се запазват авторското темпо (*Presto*). Плетнъов строго се придържа към нотния текст в първоизточника и музикалната

структура – миниатюра в *quasi* триделна форма. Позволявам си да употребя определението „*quasi*“ в случая поради причината, че не установявам достатъчно релефно разпределение на дяловете в пиесата – кратък увод, бързо преминаващ в преходен дял и голяма кода като заключение. Проблемът за адекватна интерпретация на **темпо** и **характер** при първоизточника и неговата клавирна транскрипция се среща в този номер по подобен начин, както в „Пролог“ („Интродукция“). Тълкуването за темпо *Presto* в оркестрово изпълнение рязко се отличава от съответстващите възможности на клавирно интерпретиране. Мелодическата линия при първото провеждане на основния мотив в балетната партитура е образувана от шестнадесетинови последования, разпределени между партиите на два кларинета. Също така е налице отбелязан щрих *staccato*, който не фигурира в клавирната транскрипция. Такъв тип разпределение на фактурата, както и изискваният щрих предизвикват предположението, че авторската идея за *Presto* се отнася по-скоро до характера (непрекъснато активно движение), отколкото до темпото („много бързо“), каквото в случая би било неизпълнимо. При клавирната транскрипция много по-реалистично, според мен, би било да се осъществи *Presto* като темпо. В резултат на това характерът на пиесата би бил осезаемо по-различен – блестящ, устремен, впечатляващо виртуозен. Същевременно би било уместно да не се губи усещането за танцувалност, което доминира при оркестровото изпълнение на балетния номер.

#### *Котаракът в чизми и бялата котка*

Пиесата е с оригинално заглавие и тоналност и е напълно съобразена с първоизточника като музикално съдържание и форма. В музикалната тъкан на визирияния номер присъства характерен мотив, който се повтаря и се развива многократно. Предполагам, че неговата популярност и честото приложение за транскрипции вероятно се дължи на необичайния му

характер. В някакъв смисъл музикалната концепция тук повече напомня звуков ефект към театрална сцена или скеч, отколкото танцувална пиеса. Според мен именно идеята за „театрално действие“ трябва да е водеща като интерпретационен аспект в тази клавирна пиеса на Плетнъов.

Намирам за важно да отбележа няколко съществени разлики при клавирната сюита и балетния клавир на Зилоти, сюитата за соло пиано на Е. Кирхнер, сюитата за четири ръце на Рахманинов и пиесата на М. Плетнъов.

– Означения за темпо и характер

В авторската оркестрова сюита, както и в първоизточника означението е *Allegro moderato* („Умерено бързо“); в сюитата и клавирна на Зилоти, сюитите на Кирхнер и на Рахманинов е *Andante* („Ходом“); докато в пиесата на Плетнъов е *Rubato assai*. Буквално преведени, тези означения съществено се различават. Разсъждавайки обаче върху значението им в контекста на музикалната тъкан, не ги намирам за антагонистични – напротив, имайки предвид цялата им гама, те взаимно се допълват и уплътняват.

– Съкращаване на целия първи дял

Единствено Рахманинов в сюитата си за четири ръце, както и Плетнъов в своята транскрипция се съобразяват изцяло с оригинала и с авторската оркестрова сюита, осъществявайки цялото провеждане на характерния мотив в първия дял. Интересно е решението за редуция в балетния клавир на Зилоти, където иначе музикалният материал е идентичен с първоизточника.

Постигането на релефна контрастност е основен аспект на интерпретацията в пиесата – важно е да се обърне внимание на щриховите и динамически означения (по-специално акцентите и сфорцатите), както и ясно да се разграничат фрагментите с пауза от тези с фермата (т. 10–12; т. 15–16; т. 44)

## *Adagio*

Пиесата е с оригинално заглавие, като означеното темпо е авторско – *Andante ma non troppo*. Би могло да се предположи, че замисълът на Чайковски е *Adagio* като насока за характер, но *Andante ma non troppo* като темпо. Усетът за правилен баланс между *разположеност (бавност)* и *движение* се явява една от основните интерпретаторски задачи при опит за осмисляне на пиесата, както и на авторската идея. От голямо значение е да се постигне дълга музикална мисъл, която да тече постоянно в съчетание със спокойния, широк изказ.

В първата част на първия дял се излага основната тема, като в тактове 13 и 14 прави впечатление фактурната промяна. В оригинала възходящото глисандо е в едноглас и се изпълнява от пианото в оркестъра, докато в пиесата си Плетньов добавя втори глас, образувайки терцов интервал между двете ръце (двойно глисандо, разпределено между лява и дясна ръка в динамика *ppp*). Звуковият ефект имитира тембъра на арфа. Би могло да се каже, че по този начин Плетньов „преоркестрира“ оригинала – подобен тип аранжировка не срещаме в предходните му транскрипции. Любопитна промяна в нотния текст е пропускането на диеза пред нотата *фа* в мелодическата линия, провеждана от дясна ръка в такт 76. В балетния клавиър на Зилоти този диез присъства, както е и в оригиналната партитура – прослушвайки няколко записа (най-вече на самия Плетньов), установих, че тази промяна в клавиърната му транскрипция със сигурност не е пропуск на изданието. В такт 77 мелодическата линия преминава в лявата ръка, където вече присъства знака „диез“ – тук Плетньов се съобразява с авторския нотен текст. По този начин се получава интересен контраст между първото провеждане на мелодията (при Плетньов в автентичен до мажор) и второто провеждане с четвърта повишена степен.

Прави впечатление обстоятелството, че очевидно (доколкото ми е известно) не съществува друга клавирна транскрипция на този балетен номер. Чайковски включва друг със същото наименование („Adagio“, № 8, първо действие) като част от оркестровата си сюита, който съответно служи за материал на клавирните преработки в сюитите на Рахманинов и Зилоти. По този начин авторът го популяризира в по-голяма степен независимо, че красотата и мащаба на тематизма, богатата фактура и музикалната структура на разглежданото тук *Adagio* са не по-малко благоприятни и подходящи за клавирна преработка.

### *Финал*

Финалът е с оригинално заглавие, № 30 в трето действие – предпоследния балетен номер в партитурата. Авторското означение за темпо е *Allegro brillante (Tempo di mazurka)* – бързо и ярко, в темпо на мазурка. Същото означение присъства и в соловата транскрипция на Е. Кирхнер по този балетен номер, но неговата пиеса е със собствено заглавие „Мазурка“ – очевидно предопределено от допълнителното означение за жанрово ориентирано темпо в скоби. Намирам за съществено важно да подчертая разликата между структурата на балетния номер и тази на транскрипцията. При Чайковски е използвана класическата „рондо“ форма – основният тематичен материал се провежда многократно в първоначалния си вариант в редуване със сегменти, съдържащи нов музикален материал. Плетньов усложнява структурата на пиесата, превръщайки формата в сложна триделна – жанрово наподобяваща скерцо (като самостоятелна пиеса или като част от сонатно-симфоничен цикъл). Плетньов пропуска кодата и създава собствен ярък финал, представляващ завършек както на транскрипцията, така и на целия клавирен цикъл (т. 170–186). Соловата транскрипция на Е. Кирхнер също има собствен финал, но структурата е идентична с тази на оригинала. Намирам определено сходство в клавирната

трактовка при транскрипциите на Кирхнер и Зилоти, докато фактурата в пиесата на Плетнъов се отличава с ярко индивидуален подход и съдържа характерни виртуозни похвати, често проявяващи се като вариране на тематичния материал. Според мен е от съществено значение да се съобразим с авторското допълнително означение за темпо и характер *Tempo di mazurka*, за да се създаде усещане за танцувалност в пиесата. По този начин ще се избегне и прекомерното ускоряване на темпото, което би допринесло за оптимално доближаване до авторската идея, както и за осмисленото овладяване на техническите сложности в клавирната фактура.

### **3. Две концертни пиеси – „Пролог“ и „Галоп“ из балета „Ана Каренина“ на Родион Шchedрин**

Афинитетът на Михаил Плетнъов към балетното творчество на П. И. Чайковски вероятно стои в основата на интереса му към един от най-наложилите се руски композитори в световен мащаб от втората половина на XX век до днес – Родион Шchedрин. Именно произведенията в балетния жанр създават най-релефна представа за последователността в творческата еволюция на композитора през първите три десетилетия от дейността му – „Конче вихрогонче“ (1955 г.), „Кармен сюита“ (1967 г.), „Ана Каренина“ (1971 г.), „Чайка“ и „Дамата с кученцето“ (1985 г.). Би могло да се каже, че Шchedрин е един от най-ярките представители на постромантизма във втората половина на XX век. Балетните му шедеври, на повечето от които хореограф и премиерен изпълнител в главната роля се явява неговата съпруга – забележителната руска балерина Мая Плисецкая, се базират както в музикален, така и в сюжетен смисъл върху едно основно свойство, което би могло да се определи като „романтичен артистизъм“. Така определеното свойство се характеризира с подчертана елегантност и контрастност в

музикалната тъкан, с изисканост и аристократичност в творческия подход на композитора към художествения материал.

Балетът „Ана Каренина“ носи подзаглавието „лирически сцени“ – прави впечатление, че същото подзаглавие присъства и в операта на П. И. Чайковски „Евгений Онегин“ по едноименния роман на А. С. Пушкин. В музиката на „Ана Каренина“ са включени отделни теми и мотиви от произведения на Чайковски, създавани в същия период, когато Л. Толстой работи над романа си. Въздействието на музиката на Чайковски върху стила на Щедрин се подчертава в изявите на Михаил Плетньов като диригент – съставянето на програми, обединяващи оркестрови произведения на двамата композитори, разбира се не е случайно хрумване. Подчертаният интерес на Щедрин към тематиката на „Ана Каренина“ вероятно е привлякъл вниманието на Плетньов непосредствено след създаването на балета. Според информацията в повечето източници, хронологично това би трябвало да е първият цикъл клавирни транскрипции на Плетньов. Този цикъл обединява два от най-характерните по сюжет и образност балетни номера на първоизточника. Основната обща черта, която намирам в авторската концепция (или начина, по който са структурирани балета и оркестровата сюита) и тази на Плетньов при създаването на краткия цикъл от две пиеси, е, че фокусът върху сюжетната линия е стеснен до най-съществените моменти и основни два елемента, които са в сблъсък – сложната личност на главната героиня и обкръжаващият я свят. Двата ярко контрастиращи елемента, върху които е изграден целият сюжет на романа и художествената концепция на Щедрин са силно изразени именно в „Пролог“ и „Галоп“. Настоящият интерпретаторски анализ на тези две пиеси е съсредоточен върху пианистичния прочит, чрез който се персонифицират „противоположните светове“ в клавирната фактура на Михаил Плетньов.

## Пролог

Клавириятна транскрипция „Пролог“ е с оригинално заглавие и е структурно идентична на първоизточника. Разделена е на три кратки дяла. В първия постепенно кристализира главната тема (до т. 20). В средния дял се провежда втората тема, която представлява цитат от втори струнен квартет на Чайковски и е като един от лайтмотивите на главната героиня в балета (Ана Каренина). Тази втора тема плавно преминава във варираната главна тема от първия дял, чийто музикален материал тук се развива до кулминацията на пиесата. В последния дял има завръщане към втората тема в друга тоналност (сол минор при главна тоналност фа минор), водеща към варираната главна тема, и три заключителни такта – последният от тях е добавен от Плетньов и придава завършеност на пиесата. Музиката е наситена с емоционално напрежение и експресивност и посредством мъгливи сонорни звукови багри с размити контури създаваща усещане за недоизказаност и импулсивност – своеобразно скициране на вътрешния портрет на личността. Тук главната интерпретационна задача е овладяването на тази богата палитра от звукови ефекти в стремежа за постигане на тревожна и мрачна атмосфера, която да се доближава до авторската идея. В случая основната роля за специфичното отзвучаване при обертоновете е на педализацията, която е прецизно означена от Плетньов. За да се постигне заложеното в пиесата мистериозно настроение, е важно, разбира се, изпълнителят да се придържа към означенията за динамика и характер – *pp sempre, piano, morendo*. Някои от лежащите средни гласове са подчертани – в изпълнението на Плетньов силно изпъкват над останалите. В оригинала същите гласове се изпълняват от бас кларинет с идеята да се имитира пронизителният звук от пристигащ влак – използват се също много други звукови ефекти и в двете провеждания на този епизод, създаващи асоциацията за железопътна гара (една важна сюжетна даденост). За максимално доближаване до художествената концепция на композитора за



звукови ефекти, наподобяващи специфичната шумова атмосфера, бих посъветвала атаката да бъде бърза и фиксирана с идеята за директен и пробивен звук. Втората тема (лайтмотивът на Ана Каренина) е наситена с усещане за отчаяние и безсилие, с изострен драматизъм и романтична изразност – самият Плетньов я изпълнява с голяма свобода и интензитет в дълбочината на звукоизвличането. Във второто ѝ провеждане във финалния дял на пиесата (т. 49–53) Плетньов добавя мелодическа линия в партията на лявата ръка, иначе липсваща в оригинала. Остротата на така получените дисонанси се сблъсква с темата, но структурата интонационно отговаря на шестнадесетиновите последования в мелодията.

### *Галоп*

Оригиналното название на балетния номер (№ 13) е "Ездачи. Падането на Вронски". В случая заглавието на клавирната пиеса е взаимствано от предхождания балетен номер (който същевременно се явява начало на второ действие) – "Галоп". Структурата и характера са изцяло съобразени с първоизточника – миниатюрата е наситена с непрекъснато стремително движение (темпо *Allegro assai – ritmicamente*), с настъпателен точкуван ритъм, с шеметни възходящи и низходящи пасажки. Ако в първата пиеса се персонифицира образът на главната героиня, тук се изобразява главният контрастиращ елемент. Постепенното нагнетяване на ритъма, което довежда чрез константно нарастване на напрежението до гръмовен финал в динамика *fff* обрисова не просто състезание в галоп, а метафорично изразена битка за оцеляване в социалния кръг. Пиесата има свой собствен финал (т. 117–120). Основна цел в интерпретацията на тази пиеса според мен е постигането на стабилно темпо и ритъм без никакви отклонения от началото до края, както и създаването на ярки динамически и щрихови контрасти, които са конкретно обозначени в целия нотен текст.

## Глава трета

Концертна сюита „Пепеляшка“ за две пиана от Михаил Плетньов по балета на Сергей Прокофиев – идея, структура, аспекти на интерпретацията и специфика на ансамбловото музициране

### 1. Предистория и концепция на създаването на концертна сюита „Пепеляшка“ за две пиана. Цикличната творба за клавирно дуо – възможност за нов прочит на музикалното съдържание на балета

Сергей Прокофиев създава „Пепеляшка“ по класическия модел на традиционния руски балет от XIX век (главно по балетното творчество на Чайковски), с характерната за него приказна тематика<sup>10</sup>. Освен заложената главна тема, въплътена в балетния шедьовър на Прокофиев и в тези на Чайковски (възтържествуването на любовта и доброто над злите сили), бих искала да отбележа очевидната връзка в музикалната изразност на двамата композитори, каквато на моменти откриваме. Един характерен пример е сходството между елегантния, прозрачен, романтично-чувствен изказ на „Мазурка“ (номер 26 на балета „Пепеляшка“) и „Финал“ (предпоследен номер на балета „Спящата красавица“), имащ за означение „*Tempo di Mazurka*“. Тук обаче ще отбележа и факта, че „Мазурка“ на Прокофиев не е обект нито за авторска клавирна транскрипция (независимо, че музиката на балета „Пепеляшка“ като цяло заема изключително сериозно място сред клавирните му транскрипции), нито в сюитата за две пиана на Плетньов. Моето предположение е, че въпреки приликата между двете мазурки,

---

<sup>10</sup> „Композирах „Пепеляшка“ в традициите на стария класически балет – в нея има pas de deux, adagio, гавот, няколко валса, павана, паспие, буре, мазурка, галоп. Всяко от действащите лица има своя вариация“. С. Прокофиев, цит. по Михеева, Л., А. Деген, И. Ступников. Прокофьев. Балет „Золушка“.  
[https://www.belcanto.ru/ballet\\_cinderella.html](https://www.belcanto.ru/ballet_cinderella.html) (посетен на 25.01.2021).

помпозният характер и наситеността на фактурата в тази на Чайковски я прави по-подходяща за пресъздаване във версия за пиано.

Наред с многото си авторски клавирни транскрипции и оркестрови сюити Прокофиев демонстрира особено отношение към музиката на балета „Пепеляшка“, създавайки цели три сюити с клавирни транскрипции – Три пиеси ор. 95, Десет пиеси ор. 97 и Шест пиеси ор. 102, – както и същия брой оркестрови сюити (ор. 107, 108, 109). И в двата посочени вида авторски сюити по балета „Пепеляшка“ нотният текст се отличава с голяма свобода в структурно и фактурно отношение – налице е смесване на музикален материал от балетната партитура, както и сериозно разнообразие в подбора и подредбата на отделните номера, образувачи всяка от сюитите. Сходство има в избора на балетни номера за транскрибиране в двата вида авторски сюити: „Фея зима“ (Първа оркестрова сюита ор. 107/Десет пиеси ор. 97); „Кавга“, „Танц с шалове“ (Първа оркестрова сюита ор.107/Шест пиеси ор. 102); „Бавен валс“ (Трета оркестрова сюита ор. 109/Три пиеси ор. 95); „Пепеляшка отива на бала“ (Първа оркестрова сюита ор. 107/Шест пиеси ор. 102); „Урок по танци и гавот“ (Втора оркестрова сюита ор. 108/Три пиеси ор. 95); „Ориенталия“ (Трета оркестрова сюита ор. 109/Десет пиеси ор. 92); „Фея пролет и Фея лято“ (смесен материал от оригинала – Втора оркестрова сюита ор. 108/Десет пиеси ор. 97) и много други. Този подход има очевидно влияние върху концепцията на Плетньов много преди създаването на неговата сюита за две пиана. Попаднах на запис от 1991 г. на оркестрова сюита по балета „Пепеляшка“ в изпълнение на Руски Национален Оркестър (РНО) под диригентството на Михаил Плетньов – само година след създаването на оркестъра. На този запис като че ли проличава вече възникналата негова концепция за форма и структура на циклично произведение по музиката на този балет – смесването на музикален материал, подборът и реда на първите пет пиеси е много сходен с този в сюитата му за две пиана. Този негов, както изглежда, отдавна

възникнал замисъл предоставя прекрасен повод за създаването на сюитата за две пиана (2003 г.) като посвещение и подарък за рождения ден на Марта Аргерих.

Сюитата е издадена от „Сикорски“ през 2005 г. Състои се от девет пиеси: 1. *Интродукция*, 2. *Кавга*, 3. *Зима*, 4. *Пролет*, 5. *Валсът на Пепеляшка*, 6. *Гавот*, 7. *Галоп*, 8. *Бавен валс*, 9. *Финал*. Всяка от тези части присъства и в авторските сюити, разпръснати в контекста на съответната индивидуална структура. Обзорът на сътворените клавирни транскрипции по руски балети на Михаил Плетнъов породи у мен въпроса **защо е направена сюита за две пиана именно по „Пепеляшка“** от цялото балетно творчество на Сергей Прокофиев. Самият автор има цели три опуса клавирни транскрипции за соло пиано – това дава повод на Плетнъов да развие още повече музикалната фактура и тематичния материал въз основата на авторовите оркестрови и клавирни сюити. Логично, възможност за осъществяването на тази идея би дало точно едно мащабно и виртуозно циклично произведение за две пиана. Новият основен интерпретационен проблем, който ще бъде и обект на предстоящия анализ, е **спецификата на ансамбловото музициране** във всяка от пиесите на тази сюита. Постигането на пълноценно озвучаване на клавирната фактура, разпределена съвсем равнопоставено като мащабност, тематизъм и технически сложности между двете партии, и едновременно с това подход с извънредна изтънченост, с избягване на груби и силни динамики, резки атаки, преднамереност в експресията на фразирането, излишно преекспониране и помпозност в изказа е основният проблем на ансамбловата интерпретация.

## 2. Интерпретационен анализ на пиесите от концертна сюита „Пепеляшка“ за две пиана

### *Кавга*

Блестящо, саркастично скерцо, възплаващо яростта на две главни героини, присъстващи в сюжета – злите сестри. Характерни в него са кратките отривисти мотиви, акцентиранияте синкопи, внезапните динамически изригвания, създаващи спонтанна и контрастна образност. Структурата на пиесата е построена върху смесен материал от № 2, № 4, № 46 и № 47 от първоизточника („Танц с шалове“, „Бащата“, „Сутринта след бала“, „Визитата на принца“). Заглавието е идентично с това в авторските сюити (втора част на първа оркестрова ор. 107, трета пиеса от цикъла шест пиеси ор. 102). Друга прилика между авторските решения в сюитите и пиесата на Плетньов е означението за смяна на темпо в „темата на кавгата“<sup>11</sup> – *Allegro irato* (бързо и гневно, ядосано). Това означение липсва в балетната партитура. Саркастичното превъзплаване на конфликта между двете сестри е още по-ярко онагледено чрез обогатяването на фактурата и нейното разпределение между двамата пианисти, често встъпващи непосредствено един след друг. Има редица пасажии със сериозна техническа трудност (с еднакво или подобно съдържание във всяка от партиите на двата инструмента), изпълнявани последователно от пианистите – това клавирно „надсвирване“ е пряко художествено превъзплавление на конфликта между двата персонажа, създаващо естествено усещане за заложената в сюжета остра конкуренция.

---

<sup>11</sup> Мотивът, който посочвам като „тема на кавгата“, за първи път се появява във втория дял на балетен номер 2 и има изписано авторско означение в партитурата, отнасящо се за сюжета – „Кавга между сестрите за шала“ (подч. мое, В. В.). Темата се появява периодично и на други места в балетната партитура, където по сюжетна линия има кавга. Неслучайно частта от авторската оркестрова сюита ор. 107, както и пиесата от цикъла авторски клавирни транскрипции ор. 102 имат самостоятелно заглавие „Кавга“, като музикалният материал и при двете версии е основно подчинен на тази тема.

Пиесата е разделена на три дяла, като средният е най-обширен и е съчетание от няколко фрагмента, преминаващи един в друг – всеки от тях с различен музикален материал. В първия дял (до обозначението за смяна на темпо *Allegro irato* с двойна черта) основна сложност е поддържането на стабилно темпо в партията на второ пиано. В тактове 18–19 и 21–22 в партията на първо пиано има регистрови промени – фактурата в дясната ръка е преместена с една октава по-нагоре, с очевидната цел постигане на повече контрастност в звука между двете пиана. Първият епизод на средния дял (т. 39–82) е базиран върху музикален материал, подчинен на „темата на кавгата“. Изпълнителите трябва да внимават да не се допуска прекалено голяма разлика между темпата (в началото *Allegretto* 140–144 на четвъртина по метроном, а тук *Allegro* 160–164). Във втория епизод на средния дял (т. 83–114) има нов материал, неизползван в транскрипциите на Прокофиев (т. 95–103). Предложената педализация от Плетньов в партията на второ пиано (т. 100) е насочена към първо време с идеята да подсигури удобна опорна точка. Бих повторила този тип педализация при още една подобна опорна точка – т. 102. Третият епизод на средния дял е очертан от т. 114 до т. 136 – връщане към „темата на кавгата“. Четвърти и последен епизод на средния дял е разположен от т. 136 до т. 183. Тук се появява и нов материал, съчинен от Плетньов, представляващ виртуозни възходящи пасажи в партията на първо пиано. Той служи за подходяща връзка към третия и финален дял на пиесата. Финалният дял е с много изострен, агресивен характер, който се засилва чрез непрекъснати синкопи и акценти на слаби времена в двете партии. Тук е много важно да се поддържа строго организиран ритъм – за създаване на усещане за покачващо се напрежение и за запазване на синхрон с партньора. Според мен основна интерпретационна задача в пиесата е създаването на релефна контрастност, стабилност в ритъма, с използване на суха и рязка (но не груба) атака към звукоизвличането, за да се постигне заложеният нервен и поривист характер.

### *Бавен валс*

Това е предпоследният номер в първоизточника (49). Формата на пиесата и нейното заглавие са изцяло съобразени с оригинала, също както е и при авторските версии (трета пиеса от клавирните транскрипции ор. 95 и трета част от оркестрова сюита ор. 109). Пиесата на Плетньов е фактурно много сходна с авторската клавирна транскрипция. Пиесата е разделена на три дяла, като във всеки от тях има кратки епизоди с нов тематичен материал и с отбелязана смяна на темпото. Според мен основният интерпретаторски проблем в тази пиеса е постигането на валсов характер в много бавно темпо, каквато е и идеята на композитора съгласно заглавието („Бавен валс“ в темпо *Adagio*). Същевременно фокусът не трябва да бъде насочен основно върху поддържането на непрекъснато танцувално движение, а върху същността на тематичната изразност. Основната идея е бавността, балансираща на ръба на застиването. Разбира се, танцувалното движение постоянно присъства – съответно е важно да има несекваща перспектива на музикалната мисъл и усещане за валсова стъпка. Проследява се градация, продължаваща по време на цялата пиеса – постепенно увеличаване на темпото (*Adagio – Poco piu animato – Assai piu mosso – Poco piu mosso*). Изграждането на кулминацията и постепенното ускоряване на движението е важно да се случва постепенно, същевременно в параметри, недопускащи достигане на много по-бързо темпо от основното. В третия дял има постепенно задържане – *Meno mosso (piu animato que l'adagio)*. Настроението се успокоява, което логично води до забавяне на темпото до самия край. За плавно преминаване и степенуване на темпата, както и добър синхрон между двата инструмента е важно на някои ключови места акомпаниращата партия, която поддържа ритмическата пулсация, да се съобразява изцяло с основната (която провежда мелодическата линия).

## Финал

Последната пиеса от сюитата включва комбиниран материал от „Сцена с часовника“ (№ 18 в балета), „Отпътуването на Пепеляшка за бала“ (№ 19), „Валс-кода“ (№ 37), „Полунощ“ (№ 38) и „Аморозо“ (№ 50). Всички темпа са авторски. Тук се транскрибира за пиано тематичния материал, свързан с часовника – тази трансформация се осъществява чрез разпределение на фактурата между двата рояла и по този начин става възможно имитационното възпроизвеждане на част от звуковите ефекти в оригинала. Има съществени фактурни разлики, наподобяващи ситуации със съкращаване на част от музикалната материя поради причината, че тя е уместна само в съчетание със сценично визуално въздействие (ще спомена например премахването на кодите във „Танц на феята Драже“ и „Andante maestoso“ от сюитата „Лешникотрошачката“). В пиесата „Финал“ фигурира празен такт с фермата, където прозвучава само звуков ефект, имитиращ тиктакане на часовник – в оригинала този такт се изпълнява 3 пъти, включително има повторение на темата. В партитурата дължината на ферматата подлежи на свободна трактовка по време на изпълнение във връзка със смяната на декора. При концертно изпълнение тези повторения не са необходими, тъй като не съдържат същия смислен за слушателя ефект. Като структура пиесата е разделена на четири части – въведение (първо провеждане на основната тема), валс (който е разделен на собствени три части), второ провеждане на основната тема и финален дял, представляващ голяма кода. В партитурата № 18 и 19 преминават един в друг с *attacca*, както и № 37 в 38 – тези номера в пиесата на Плетньов също са свързани по този модел. Краят на пиесата е заимстван от финалните тактове на „Аморозо“ – последния номер на балета. „Аморозо“ присъства като финална пиеса и в цикъла авторски клавирни транскрипции ор. 102.

Както в началото на пиесата „Зима“, и тук Плетньов заменя оригиналния щрих *martellato* в партията на цигулките с последователни



групи от сравнително по-дълги нотни трайности (второ пиано, т. 28–30). Същото се случва и в третия дял на пиесата, отново в партията на второ пиано. Идеята на подобен тип замяна е създаването на определен звуков ефект, съобразен с характера на мелодическата линия. В случая с разглежданата от мен пиеса, в т. 28–30 тази замяна хармонизира мелодията в партията на първо пиано, а в т. 170–190 допринася за създаване на по-ярка, наситена и пробивна звучност. При запазване на оригиналния щрих и в двата случая едва ли е възможно да се създаде убедителен звуков ефект в клавирно изпълнение. В тактове 36 и 37, подготвящи новия дял, Плетньов използва арпезжирани хармонии в партията на първо пиано. Важно е тук второто пиано да поддържа организацията на темпото, за да се осъществи синхрон на второ време. В целия първи дял е от голяма важност създаването на усещане за механично движение, което да предопредели темпото и агогиката в двете партии. Вторият дял на пиесата представлява валс с бравурен, спонтанен, помпозен характер – силно контрастиращ с „Валсът на Пепеляшка“ (петата пиеса от сюитата). Тук емоционалното състояние е екстровеертно, докато в петата пиеса, обратното, е интровоертно.

В третия дял на пиесата Плетньов премества с октава по-нагоре фактурата на дясна ръка в партията на второто пиано (т. 180–182). Благодарение на това разположение на фактурата се наподобява пробивният звуков ефект от флейта пиколо в първоизточника. Същото се отнася за т. 185–187. В т. 190 се прибегва до употреба на специфичен звуков ефект в партията на второ пиано, представляващо равномерно удряне по струните в долния регистър на рояла, продължаващо в рамките на дванадесет такта. Съветвам на първото време в т. 190 пианистът, изпълняващ тази партия, да натисне десния педал и да остави струните отворени през цялото време – по този начин звукът, получен от удара, ще бъде по-наситен. Бих посъветвала ударът да бъде възпроизвеждан с рязка атака от долната част на дланта, в близост до струните. Тъй като

изпълнителят трябва натисне десния педал и да се изправи, бих препоръчала на партньора да се съобрази с времето, необходимо за подготовка: след акорда на първо време е уместно да изчака съответния знак – на второто време настъпва удара по струните. Като резултат би могло да се получи общо забавяне на темпото – считам това за уместна идея, тъй като разширението би допринесло за постигане на по-обемна звукова маса, необходима в този фрагмент. Тъй като тематичният материал в кодата е базиран върху „темата на мечтата“, Плетньов възвръща темпото на първата пиеса на сюитата. Известен риск по отношение на ансамбловия синхрон представляват четирите акорда, разположени в тактове 201–202. Бих посъветвала пианистът, изпълняващ партията на второ пиано, да подава ясен знак за влизанията в предварително запланарианото темпо, и да арпежира компактно акордите, които същевременно в партията на първо пиано се изпълняват като неарпежирани. По този начин биха се създали по-богато озвучаване на хармониите и по-реалистично постигнат синхрон между двата инструмента. При изпълнението на последното глисандо в партията на второ пиано ще препоръчам да се направи постепенно разширяване в неговия край до настъпването на до-мажорния акорд. По този начин полученият ефект на успокояване до финалния акорд би бил още по-въздействащ.

### *Заклучение*

## **Основания за популяризиране на клавирните транскрипции по руски балети на Михаил Плетньов в концертния живот и педагогическата дейност в България**

С разгръщането на концертния живот и особено с появата на звукозаписната техника и възможностите за лесното достигане до глобална информация смисълът на клавирната транскрипция се насочва най-вече към

пресъздаването на ярко музикално съдържание по оригинален начин – новият му прочит чрез клавирна трактовка. Мащабът на творческия проект на Михаил Плетнъов – претворяване на редица знакови балети на руски композитори в циклични клавирни произведения, се нарежда сред постиженията на такива видни представители на изкуството на клавирната транскрипция (самите те изтъкнати пианисти) като Ф. Бузони, Л. Годовски, Д. Цифра, Вл. Хоровиц. Най-вероятно сред големите активни пианисти на настоящия момент няма друг, който да е сътворил толкова мащабно и циклично структурирано творчество в областта на клавирната транскрипция. Редица пиеси от анализираните клавирни цикли на Плетнъов се изпълняват на престижни форуми като международни фестивали, конкурси и прочее – неслучайно са и обект на звукозаписна дейност. Изпъкващите качества на тези творби като ярък образец на жанра на клавирната транскрипция (завладяващ сценичен ефект, висша форма на виртуозитет, пълноценно и коректно пресъздаване на широко известното тематично съдържание – част от съкровищницата на световното музикално изкуство) ги превръщат в атрактивна и стойностна възможност за изява на всеки концертиращ изпълнител. Въздействащото и популярно тематично музикално съдържание на пиесите е сериозен стимул, привличащ вниманието и съпреживяването на младия изпълнител – това го прави твърде удобен и уместен инструментариум в ръцете на опитния педагог. Транскрипциите предоставят многобройни и разнообразни пианистични проблеми, съдържайки елементи от всякакви видове клавирна техника. Извършвайки цялостен преглед на циклите веднага можем да установим, че пиеси като „Танц на феята Драже“ и „Интермецо“ (от концертна сюита „Лешникотрошачката“) или „Andante“, „Гавот“ и „Котаракът в чизми и бялата котка“ (от концертна сюита „Спящата красавица“) биха били подходящи за млади пианисти с все още недостатъчно разгърнати инструментални възможности, и/или намиращи се на по-начален етап на

своето обучение. От друга страна, пиеси като „Тарантела“, „Трепак“ и „Andante maestoso“ (от концертна сюита „Лешникотрошачката“); „Пролог“, „Танц на сребърната фея“ и „Adagio“ (концертна сюита „Спящата красавица“) или „Пролог“ и „Галоп“ по балета „Ана Каренина“ предполагат вече високо или най-високо ниво придобити и развити клавирни умения. Пиесите от концертна сюита „Пепеляшка“ за две пиана на свой ред поставят и редица ансамблови проблеми. Те също се градират спрямо своята продължителност и фактурна сложност. Тези пиеси са стойностна част от утвърдената в исторически план традиция за пресъздаване на транскрипции за клавирно дуо на известни музикално-сценични (най-вече балетни) и оркестрови творби. Вече споменатият факт, че автор на тези транскрипции е един от най-утвърдените пианисти на нашето съвремие, предоставят сериозна гаранция за така наречената пианистичност на фактурата – важен фактор за адекватния и удобен инструментален подход.

Извършената детайлна обзорна работа в контекста на настоящето изследване, както и практическата реализация (изпълнила съм на сцената у нас и в чужбина немалка част от разгледаните произведения) ми дават основания твърдо да вярвам, че концертният живот и учебният музикален процес в България само биха спечелили, ако транскрипциите по балети на руски композитори на Михаил Плетньов се популяризират максимално широко и станат по-чест обект на изучаване и интерпретация, на художествено претворяване и на звукозаписна реализация.

## Справка за приносите на дисертационния труд

1. Дисертационният труд е първото по рода си цялостно изследване на клавирните транскрипции на Михаил Плетньов по руски балети.
2. За първи път е осъществен детайлен структурен и фактурен анализ на всички пиеси, съставляващи клавирните цикли на М. Плетньов, избрани за обект на настоящото изследване – концертните сюити „Лешникотрошачката“ и „Спящата красавица“ по балетите на П. И. Чайковски, двете концертни пиеси из балета „Ана Каренина“ на Р. Шchedрин и концертната сюита „Пепеляшка“ по балета на С. Прокофиев.
3. Въз основа на структурния и фактурния анализ на пиесите е извършен интерпретационен анализ на драматургията, художествената образност, динамическите обозначения, особеностите на педализацията, избора на подходящи темпа и други съществени аспекти на изпълнителското творческо пресъздаване.
4. Във връзка с аналитичния интерпретационен подход са направени редица предложения за удобна пръстовка, целесъобразна педализация и методически подходи за преодоляването на заложените трудности в технически и фактурно сложни фрагменти. Предложенията са онагледени с множество нотни примери.
5. Идеята на М. Плетньов за създаване на клавирни транскрипции по руски балети е проектирана в светлината на исторически утвърдените световни традиции. Конкретно са направени сравнения с източниците на преработките, както и изводи за причините за структурните разлики, които дават самостоятелен и концептуално планиран облик както на общата циклична организация, така и на всяка отделна пиеса.
6. Подробният интерпретационен анализ се извършва чрез детайлно сравнение с множество достъпни източници: оригинални авторски партитури; авторски клавир; авторски оркестрови и клавирни транскрипции; транскрипции и концертни парафрази на други композитори и пианисти върху същите балетни номера. Използвани са както нотни източници, така и налични звукозаписи и концертни изпълнения. Подлагат се на коментар някои печатни грешки в

изданията на транскрипциите на М. Плетнъов, както и някои текстови разлики спрямо първоизточника, променящи оригиналното звучене.

7. Аналитичната работа и разсъжденията върху изпълнителската проблематика са осъществени на базата на личен интерпретаторски опит. Повечето от транскрипциите са изпълнени от автора на дисертацията в редица концертни програми в България и чужбина като част от цялостното им интегрално изпълнение и реализиране на студийни записи. С това е направена важна стъпка за популяризирането на тези транскрипции.

## Публикации по дисертационния труд

**Василенко, Виктория.** Възникване, предназначение и развитие на клавирната транскрипция и парафраза. – В: *Докторантски четения 2021*. София: НМА „Проф. Панчо Владигеров“ (под печат).

**Василенко, Виктория.** Балетите от руски композитори като популярен обект за клавирни преработки и специфичният им прочит в транскрипциите на Михаил Плетньов. – В: *Алманах на НМА „Проф. Панчо Владигеров“*. Книга 13 (2021). София: Хайни (под печат).

**Василенко, Виктория.** Предистория и концепция на създаването на концертна сюита „Пепеляшка“ за две пиана от Михаил Плетньов. Цикличната творба за клавирно дуо – възможност за нов прочит на музикалното съдържание на балета на Сергей Прокофиев. – В: *Studentum opera scripta*. Брой 3/2021. София: Издателство на НМА „Проф. Панчо Владигеров“ (под печат).

## Художественотворческа дейност

27.05.2018 – концерт на Виктория Василенко и Сергей Редкин в рамките на Международния фестивал „Софийски музикални седмици“. Й. Брамс – Соната за две пиана, *С. Прокофиев/М. Плетньов – Сюита за две пиана по балета „Пепеляшка“*.

29.11.2018 – концерт на Виктория Василенко и Сергей Редкин в музикалния колеж „Кралица Елизабет“, Ватерло (Белгия). С. Рахманинов – Сюита за две пиана № 1, *С. Прокофиев/М. Плетньов – Сюита за две пиана по балета „Пепеляшка“*.

25.09.2019 – концерт на Виктория Василенко и Сергей Редкин в камерна зала „България“ като част от цикъла „Дипломация и Музика“. „Музиката на Русия“ – партньорство между Софийска филхармония и НМА „Панчо Владигеров“. С. Рахманинов – Сюита за две пиана № 1, *С. Прокофиев/М. Плетньов – Сюита за две пиана по балета „Пепеляшка“*.

28.12.2019 – Новогодишен музикален фестивал, НДК – участие в Новогодишен концерт. *П. И. Чайковски/М. Плетньов – „Марш“, „Трепак“, „Andante maestoso“ из концертна сюита „Лешиникотрошачката“*.

23.02.2020 – концерт на Виктория Василенко и Сергей Редкин в рамките на Международния фестивал за камерна музика „Арте Аманти“, Белгия. С. Рахманинов – Сюита за две пиана № 1, *С. Прокофиев/М. Плетньов – Сюита за две пиана по балета „Пепеляшка“*.

01.09/02/09.2020 – концерти на Виктория Василенко в рамките на Международния фестивал „Джордже Енеску“, гр. Сибиу и гр. Клуж, Румъния. Л. ван Бетовен/Ф. Лист – Симфония № 4, *П. И. Чайковски/М. Плетньов – „Марш“, „Танц на феята Драже“, „Andante maestoso“ из концертна сюита „Лешиникотрошачката“*.

20.12.2020 – участие в предаването „Диалози от дома“ на живо с водещ Димитър Сотиров, гост – Виктория Василенко. *П. И. Чайковски/М.*



*Плетньов – „Танц на феята Драже“ из концертна сюита „Лешникотрошачката“.*

10.03.2021 – концерт/докторантски минимум на Виктория Василенко, концертна зала на НМА. Й. Хайдн – Соната Нов XVI:20 в до минор, К. Дебюси – Прелюдии № 3, 4, 12 из втора тетрадка, *П. И. Чайковски/М. Плетньов – „Adagio“ из концертна сюита „Спящата красавица“, „Трепак“, „Китайски танц“ и „Andante maestoso“ из концертна сюита „Лешникотрошачката“.*

29.03.2021 – концерт за завършване на специализация в музикалния колеж „Кралица Елизабет“, Ватерло, Белгия. К. Дебюси – Прелюдии № 3, 4, 12 из втора тетрадка, *П. И. Чайковски/М. Плетньов – „Adagio“ из концертна сюита „Спящата красавица“, Фр. Шуберт – Соната за цигулка и пиано № 2 (Огюстен Дюме, цигулка и Виктория Василенко, пиано), Й. Брамс – Клавирно трио № 2 (Огюстен Дюме, цигулка; Иван Каризна, виолончело; Виктория Василенко, пиано).*

18.05.2021 – рецитал на Виктория Василенко в „Атенеум“, Букурещ по покана на конкурса „Джордже Енеску“. В рециталната програма бяха включени *„Пролог“ и „Adagio“ из концертна сюита „Спящата красавица“.*

20.05.2021 – участие в концерт на младите преподаватели на НМА „П. Владигеров“ по повод 100-годишния юбилей на НМА. *П. И. Чайковски – М. Плетньов – „Пролог“ и „Adagio“ из концертна сюита „Спящата красавица“.*