

**НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ**

**„ПРОФ. ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ“**

**Инструментален факултет**

**Клавирна катедра**

**Симеон Йорданов Гошев**

**„Интерпретационни подходи в клавирните версии на балетното  
творчество от Игор Стравински“**

**АВТОРЕФЕРАТ**

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

НАУЧЕН РЪКОВОДИТЕЛ: проф. д-р Борислава Танева

**СОФИЯ, 2020**

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Клавирна катедра на 11.12.2020 г. Утвърден е от Факултетен съвет на **16.12.2020 г.**

Изследването се състои от 134 страници текст, 110 нотни примера, художествено творческа дейност на докторанта. Библиографията включва 31 заглавия, от които 2 на кирилица, 24 на латиница и 5 интернет източника.

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

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

рецензенти:

проф. д-р Ростислав Йовчев

проф. д-р Юлиан Куюмджиев

становища:

проф. д-р Милена Шушулова

проф. д-р Даниела Андонова-Маринова

доц. д-р Зорница Петрова

## Увод

Трите балета – „Жар птица“, „Петрушка“ и „Пролетно тайнство“, са измежду най-емблематичните произведения не само в творчеството на Игор Стравински, а и в класическата музика на 20-и век. Придобили известност още от първите си изпълнения, те са редовно изпълнявани и записвани и до днес от най-утвърдените и популярни диригенти и оркестри.

За щастие тези шедьоври на Стравински са част и от клавираната литература и репертоар. Самият композитор се наема с изготвянето на версии за четири ръце на два от балетите – „Пролетно тайнство“ и „Петрушка“, като последният получава и специална транскрипция – „Три части от Петрушка“ за соло пиано. Освен авторовата клавирна версия за соло пиано на третия балет – „Жар птица“, съществуват и други транскрипции на произведението, правени от утвърдени български и световни пианисти.

**Предмет** на дисертацията е анализирането на клавираните транскрипции на трите балета – „Жар птица“, „Петрушка“ и „Пролетно тайнство“ от Игор Стравински в тяхното многообразие и различност (авторови и неавторови, за соло пиано или четири ръце, обхващащи цялата музика или само избрана част от нея), а **целта** е да се предложат интерпретационни, музикални и чисто технически решения на проблемите и трудностите, породени най-често от факта, че разглежданите тук клавирни варианти са редуции на произведения от висока сложност за огромен оркестров състав.

За реализиране на целта са набелязани следните **задачи**:

- Да се направи обстоен анализ на съществуващата литература по проблематиката;
- Да се разгледа спецификата на оркестровите партитури като източник на идеи за по-богата клавирна интерпретация;

- Да се анализира структурата, хармоничния език, тембровото богатство, драматургията на балетите за пълноценно претворяване при клавирна интерпретация;
- Да се сравнят авторската и три други клавирни версии на балета „Жар птица“;
- Да се представят идеи за решаване на интерпретационни трудности;

За балета „Петрушка“ е разгледана специалната авторова транскрипция „Три части по Петрушка“, проследена е еволюцията на идеята в композиторския процес, някои от спецификите на музикалния и хармоничен език на Стравински, важноста на пианото като инструмент в творчеството на композитора.

При „Пролетно тайнство“, анализираната версията е тази за четири ръце (или две пиана), която е и първата версия на балета въобще. В главата, посветена на този балет, специално внимание е отделено на ансамбловата работа, както и на някои специфики при свиренето на четири ръце и/или две пиана.

В главата, посветена на „Жар птица“, са разгледани три не-авторови транскрипции на музиката на балета. Сравнени са методите и подходите, използвани от трима пианисти-композитори – Сам Рафлинг, Гуидо Агости и Людмил Ангелов при опитите им за пренасяне на богатата оркестрова фактура върху двете (понякога три) петолиния за соло пиано. Трите версии се различават не само като съдържание (частите включени в тях), но и като звучене – обема и оркестровите звучности са предадени в различна пълнота и по различен начин.

В анализа на транскрипциите и на трите балета са взети предвид оркестровите партитури и инструментариума на оригиналните версии на балетите. При интерпретация на произведения, оригинално замислени за оркестър, са задължителни добри познания в инструментознанието – познаването не само на тембровите характеристики и възможностите на отделните инструменти, но и на звучностите, получени от комбинирането на различни инструменти (или групи инструменти) и балансът между тях.

Заемащите важна част в този труд формообразуващ и хармоничен анализ на произведенията и поглед върху композиторските похвати на Игор Стравински, ще бъдат от полза на всеки един интерпретатор на тези творби. Познаването на принципите, стоящи в основата на композициите, е от особено значение за изграждането на една добре аргументирана и логически издържана интерпретация.

Наблюденията, анализите и коментарите в тази дисертация са направени от гледната точка на музикант и концертиращ пианист, чиито фокус на репертоар и музикален интерес лежи предимно в музиката на 20-и век.

## **Глава I: Куклата и кукловодът. „Три части по Петрушка“ за соло пиано.**

„Три части по Петрушка“ (*Trois mouvements de Petrouchka*) е сред най-известните и технически предизвикателни произведения в клавирната солова литература днес. Анализиранияте интерпретационни особености и трудности в тази клавирна транскрипция са породени до голяма степен от факта, че в оригинал произведението е било замислено за оркестър (в чиито състав обаче пианото играе особено важна роля). От интерпретаторът се изисква изключително добро познаване на оркестровите звуци, тембри и възможности, а за тяхното пресъздаване на пианото са необходими фантазия и богат арсенал от пианистични похвати и техники. Някои характеристики на нотния текст – много редките в клавирната версия динамични, както и изцяло липсващите педални, означения предполагат задълбочено проучване и множество опити за постигането на желаните от композитора звучности. Всичко това прави честите справки с партитурата необходими и може би задължителни за изпълнителя. Разбира се, пълното пресъздаване на богатите темброви багри на оркестъра са невъзможни, но познаването им дава множество идеи за пълноценната интерпретация на творбата при клавирно изпълнение.

Техническите трудности са от най-високо ниво почти през цялото произведение – много пианисти се виждат принудени да олекотят нотния текст на места, докато някои от големите майстори, напротив – на места

добавят неща от себе си или включват изпуснати от Стравински моменти от оригиналната (оркестрова) версия.

Проучването на музикалната структура, разнообразните композиторски похвати, на тоналния и хармоничен език, използвани от композитора, на новаторски звучащите вертикални хармонични структури и напрежението, създадено от тритонуса (и комбинацията на две съзвучия, отстоящи на тритонус, известна под наименованието „Петрушка-акорд“), както и проследяването на използваните от Стравински мелодични, ритмични, фоклорни и др. източници – от популярни за неговото време „шлагери“, руски традиции и народни мелодии до известни персонажи от *Commedia dell'Arte* са от изключителна важност за добиването на ясна и пълна представа за музикалното и идейно съдържание на творбата. Цялата тази информация е незаменим помощник за пресъздаването на закодираните музикални идеи на този гениален руски композитор.

Първоначалната идея на Стравински за „Петрушка“ всъщност е била концертна пиеса за пиано и оркестър. Това обяснява обширната клавирна партия в партитурата, както и множеството клавирни солови моменти в балета. Може би не е изненадващо, че едно произведение, замислено първоначално за оркестър и пиано, получава, освен оркестровата си версия и транскрипцията за четири ръце и един вариант за соло пиано. В балетната версия непрекъснатото противопоставяне на пианото с оркестъра е в основата и на други конфликти – между индивидуалност и общество, между вътрешния, личен свят и външната реалност. Тези конфликти са лесно проследими в цялостната структура на произведението и в контрастността на частите, както в оркестровата, така и в клавирната версии. В *Trois mouvements de Petrouchka* началната и крайната част са зрелищни масови сцени, докато в средната част е представен интимния свят на главния герой – Петрушка.

Клавирната версия - *Trois mouvements de Petrouchka* е написана десет години след балета (завършена през август 1921г. в Англе, Франция) за неговия приятел Артур Рубинщайн и е посветена на него. Ето част от спомените на Рубинщайн:

„Ich ging zum Flügel und spielte Teile aus ‚Pétrouchka‘, vor allem die Musik in Pétrouchkas Zimmer. Stravinsky vergaß auf der Stelle alles, was vorangegangen war und wurde ganz professionell. ‚Wie bringen sie es fertig, dass ihre Bässe so klingen? Haben sie eine spezielle Pedaltechnik? ‚ ‚Ja selbstverständlich. Ich halte mit dem Fuß die noch vibrierenden Bässe und kann deshalb im Diskant die Harmonien wechseln. ‚Und‘ fuhr ich spaßhaft fort, ‚das von ihnen so gehasste Klavier kann noch viel mehr. ‚ Igor war nun ganz versöhnt. ‚Ich schreibe Ihnen eine Sonate auf Motive aus ‚Pétrouchka. ‚“<sup>1</sup>

Защо обаче „Три части по Петрушка? И защо точно тези три части? Както вече стана ясно от цитата от Рубинщайн, Стравински е искал да напише соната, тоест тричастно (през по-голямата част от историята на тази форма) произведение с контрастиращи помежду си части. Контрастът между *Danse russe* и *Chez Petrouchka* е очевиден, а тези две части са влизали и в първоначалната пиеса за пиано и оркестър – тоест са мислени поне частично за пиано. *Chez Petrouchka* освен това е и централната картина, представяща вътрешния свят на главния герой. Оставало да се добави сцената с Масленица (еквивалент на българските Сирни заговезни), която изгражда началото и края на балета и играе важна роля в концепцията на произведението. Решението да не се започне с такава сцена, а тя да бъде в края, служи за усилване на контраста между отделните части и дава на „Три части по Петрушка“ един зрелищен завършек.

## 1. Три части по Петрушка

---

<sup>1</sup> Цитирано по [https://de.wikipedia.org/wiki/Trois\\_mouvements\\_de\\_Petrouchka](https://de.wikipedia.org/wiki/Trois_mouvements_de_Petrouchka).

„Отидох към рояла и свирех части от „Петрушка“, преди всичко музиката в Стаята на Петрушка. Стравински моментално забрави всичко останало и стана изцяло професионален. „Какво правите, за да звучат Вашите басы така? Специална техника на педализацията ли имате?“ „Да, разбира се. Задържам с крака все още вибриращите басы и това ми позволява да сменям хармониите в дисканта. Освен това“ продължих аз закачливо, „така омразното Ви пиано може много повече“ Игор бе съвсем смирен. „Ще Ви напиша соната по мотиви от „Петрушка“.

## 1.1. Danse russe (Руски Танц)

Първата част на цикъла „Три части по Петрушка“ от Игор Стравински, *Danse russe* е един токатен, изключително ритмичен и наситен с акценти танц, който в балета е изпълнен от трите основни персонажи – Петрушка, Балерина и Мавър. Музиката на Стравински също през по-голямата част от времето е механична, ъгловата и с много неочаквани прекъсвания и акценти. Когато Стравински изсвирва „Руски танц“ пред свои колеги в Санкт Петербург, голяма част от характеристиките на частта – внезапно започващите и прекъсвани фигурации (фрагменти), дългите, непрекъснати шестнайсетинкови остинати, недодяланото гласоводене, както и нетрадиционната хармонизация – били посрещнати с остра критика.<sup>2</sup>

Много от тези музикални изразни средства всъщност не са открити от самия Стравински и не са използвани произволно и безпричинно. Те били част от едно ново разбиране на руската народна песен, което играло основна роля в композиторската работа по „Петрушка“ и в други композиции на Стравински. Той използва не само множество народни мелодии, но и опитва да имитира и други елементи, типични при изпълнението на фолклорните песни. В оригиналната версия за оркестър използваните народни теми са значително повече.

Частта *Danse russe* е в **рондо** форма:

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A1</b>	<b>C</b>	<b>A2</b>	<b>Coda</b>
т.1 – 8	т. 9 - 34	т. 36 - 44	т.45 – 82	т.96 – 111	т. 111 до края

Тя е подвластна на силни хармонични кварт-квинтови последования и хармонични връзки. Началото на частта е в G, а завършва в C - връзка **V-I** и, макар че акордовите структури са пет или шестзвучия, основният тон е ярко очертан. Съществува и лесно проследима връзка между хармоничните

---

<sup>2</sup> Taruskin, с. 719.



центрове на някои от епизодите на *Danse russe* – от началото на дял С до края се образува една верига от временни тонални центрове, чиито основни тонове са низходящи квинти: **E** (т. 45) – **A** (т.59) – **D** (т.71) – **G** (т.89) – **C** (т.133).

Началото на *Danse russe* в „Три части по Петрушка“ е един от моментите, които са почти идентични с клавирната партия в съответното място в оркестровата версия. Такива моменти, въпреки, че са рядкост, се срещат и по нататък в произведението.

Още тези първи страници на произведението поставят пианизма на интерпретатора на сериозно изпитание. Продължителните пасажии от паралелни акорди, сменящи се интервали и октави при непрекъснато нарастващо напрежение (въпреки че динамически означения липсват) изискват голяма издръжливост, а познаването на партитурата и опитът за различно оцветяване на регистрите и отделните елементи придават на този момент допълнителна сложност. Все пак не трябва да се забравя, че пиесата е танц – който макар и ъгловат като характер, има своите тежки и леки времена и акценти. За съжаление, много често високата техническа сложност на тези първи страници заема цялото внимание и съзнание на изпълнителя и танцувалността и характерът липсват в началото на тази сравнително кратка пиеса. По виртуозните начало и край на частта изискват изключителна издръжливост, бързина и лекота в свиренето, а добрият баланс, фразирването на мелодиите, тембровото оцветяване на различните гласове, както и диференцираното изпълнение на изключително богатата колекция от акомпаниращи елементи – педални тонове, хроматика, целотонна гама, диатоника и т.н. са ключови при интерпретацията на средния дял на частта.

## **1.2. Chez Petrouchka („У Петрушка“)**

„У Петрушка“, както и „Руски танц“, принадлежи към най-рано написаните части на целия балет и е била част и от първоначално замислената концертна пиеса за пиано и оркестър. Тук проличава и много ясно оригиналната идея на „концертната пиеса“ – пиано срещу оркестър, индивидуалност срещу общество. Забележително е, че тя е и единствената част, в която не са използвани руски народни мелодии, още един факт,

който рязко я откроява от другите части в музикално отношение. Тази пиеса представя интимния, вътрешен свят на Петрушка, с всички болки и отчаяние на една одушевена кукла. Този свят и неговите противоречия са представени преди всичко от интерваловото противопоставяне **C – Fis**, играеща ключова и формообразуваща роля. Характерни за частта са множество внезапни прекъсвания и дълги паузи, необикновени пасажки, „диви“ акценти и тяхното редуване с лирични, нежни моменти. Самото заглавие „Chez Petrouchka“ (оригинал на френски език), както и сполучливите преводи на руски и български езици “У Петрушка“ (за разлика от английския, където частта е озаглавена *Petrushka's Room* („Стаята на Петрушка“)), може да се изтълкува като надникване не само в стаята на Петрушка, където се развива действието в тази част на балета, но и абсолютно буквално – в него, „у него“ - в неговия личен свят.

Властващият през цялата пиеса интервал **C – Fis** създава впечатление за битоналност, но анализите на Тарускин, Бергер и ван дер Тоорн ясно показват, че хармоничният език на частта има общо най-вече с октатоничната система.<sup>3</sup>

Предполага се, че идеята на Стравински за използването на октатонична система е до известна степен породена от сюитата „Шехерезада“, произведението на неговия учител Николай Римски-Корсаков. Немаловажен е фактът, че „Шехерезада“ и „Жар птица“ често са били част от едни и същи представления, така че може да се твърди, че Стравински е бил добре запознат с произведението и е имал пресни впечатления от него по времето когато композира „Петрушка“. Въздействията на „Шехерезада“ и сходствата с „Петрушка“ са особено детайлно описани в *Stravinsky and the Russian Traditions* на Ричард Тарускин.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> При октатоналната система октавата е разделена на редуващи се тон-полутон стъпки. Обширно обяснение на системата и потенциала за нейното използване може да се намери в:

Pieter C. van den Toorn, *Stravinsky and the Rite of Spring The Beginning of a Musical Language*, Berkley, Los Angeles, Oxford, 1987, от с. 143 нататък

<sup>4</sup> Taruskin, от с. 739.

Артистизмът и доброто разбиране на драматургията, програмността на частта и конфликтността на хармонията са от първостепенно значение за една оригинална и вярна на авторската идея интерпретация. Предизвикателни за изпълнителя са фрагментите, при които се изисква особено добро и ясно разграничаване на гласовете и водене на мелодическата линия, особено когато една мелодия е разхвърляна в различни октавови групи, а техническите трудности - разнообразните гами, пасажии, арпежи и скокове допълват трудностите, свързани с доброто изпълнение на пиесата.

### **1.3. La semaine grasse (Масленица)**

Третата част наподобява сюита, съставена от по-малки части, които кореспондират с пьстротата на руския „*годишен пазар*“, който се е състоял два пъти в годината, но е бил най-посещаван по времето на Заговезни (в Русия – *Масленица*). Движението и кръженето на пьстрата тълпа, съставена от множеството персонажи и групи от персонажи в самото начало и в някои преходни моменти на частта, е музикално реализирано с тремолираща музикална завеса, а отделните дялове или „части“ на „сюитата“ представляват различни сцени или танци, в които определен персонаж или група заема главната роля.

Стравински използва редица способности за изграждане и натрупване на напрежение като:

- дълги периоди на тонална единност и непроменящ се ритъм;
- продължителни остинати;
- използване на канонична имитация;
- голямо увеличаване на диапазона – до 7 октави и др.;

Контрастността и различността на отделните сцени, представянето на характерите по ярък и убедителен начин, както и бързината, необходима при смените от един образ в друг изискват предварително планиране, богато въображение и бързи реакции от интерпретатора.

В кулминационния момент на частта – може би най-трудното от пианистична гледна точка място в целия цикъл – представената (мелодия)

тема е провеждана в два гласа в октави и в канон. Огромните скокове, следенето на двете индивидуални провеждания на темата и нейното фразиране, силата, необходима за постигането на интензивната динамика, и издръжливостта, която е необходима за поддържане на високото напрежение през цялата кулминация поставят на тест уменията на всеки един интерпретатор.

## **Глава II: Оркестър от двама. Анализ и ансамблови решения в клавирната версия на балета „Пролетно тайнство“ от Игор Стравински**

„Пролетно тайнство“ заема централна място не само в творчеството на Игор Стравински, но и в музиката на 20-и век. Балетът е изграден от два ярко контрастни свята – светът на радостта, на младостта и движението, на пролетта като символ на новото начало в природата, и светът на старейшините – могъщ, статичен, загадъчен и дори в известна степен – зловещ. От това противопоставяне следва и цикличното редуване на контрастни части и епизоди. На лирическите моменти и пасторални мелодични мотиви са противопоставени драматични епизоди с многопластова фактура, изградени от агресивна метро-ритмична стихия и сложен полихармоничен и полиакордов език. Силен контраст и с лиричните, и със стихийните части на балета придават и наглед спокойните, но изпълнени с вътрешно напрежение и заряд, мистично и старинно звучащи части. Те са изградени на остинатна основа с непроменлив ритъм и като тематика са свързани със света на старейшините.

Ефектността, драматичността и оригиналността на музиката могат чудесно да бъдат предадени от двама пианисти, въпреки липсващите мащабност и колорит на един голям оркестър. Аранжментът за четири ръце, който е разгледан в тази глава, е всъщност първата публикувана версия на музиката на балета. (първата половина от която е била изпълнена от Игор Стравински и Клод Дебюси на 09.08.1912г.)<sup>5</sup> Въпреки че наистина партитурата е възможна за изсвирване от четири ръце на едно пиано,

---

<sup>5</sup> Hill, стр. 13

използването на две пиана, при възможност, е силно препоръчително. На много места най-вече заради удобството при изпълнение (множество моменти с кръстосване на ръце и пръсти, както и изключително малко пространство между ръцете на двамата изпълнители), а в други моменти и поради чисто музикално-артистични причини. Има епизоди, където двете пиана биха облагодетелствали една по-ефектна, мащабна, диференцирана и вярна на авторската идея интерпретация. За самото изсвирване на клавирната версия са необходими не само силно развити индивидуални технически и музикални качества, но и партньорство и ансамблова работа от много високо ниво.

## **Част I: Поклонение на Земята/Целуване на Земята (Поцелуй Земли)**

### **2.1. Интродукция**

Началото на интродукцията към първата част на балета – „Поклонение на земята“ е небезизвестното, рисково и „крехко“ соло на фагота. Интерпретационната главоблъсканица във версията за пиано започва още от първия тон – наподобяването на звука на соло фагот, който от своя страна трябва да наподобява звука на *дудки* – звучностите и на двата инструмента са недостижими на пианото.

Според Пиер Булез „Интродукция“-та е изградена от четири фази – първа от т. 1 до т.13; втора т. 14-51; трета т. 52-65; четвърта т. 66-75.<sup>6</sup> Всяка от първите три фази надгражда предходната не само с ритмичната наситеност на фактурата, но и с наслояването на нови мотиви с ярка характеристика и съчетаването във вертикал на множество разнородни пластове. Четвъртата фаза връща тематиката от самото начало на частта, а и служи за преход към следващата сцена.

Частта е изградена от теми-тезиси - по структура - кратки и ярки мелодични ходове – мотиви. Те са контрастни по характер и интонационна структура. Силно застъпената вариативност на темите-тезиси се изразява в метроритмичното и интонационното им обогатяване. Промяна в ритмиката

---

<sup>6</sup> P. Boulez: Relevez d'apprenti, Paris, Seuil, 1966

на моделите, пулсацията, интонационна вариативност, темпова смяна, фактурно уплътняване, темброво богатство и пр. Промяната може да бъде толкова голяма, че единствено структурата да бъде ориентир за първоначално заложеният мотив. Проследяването и на разликите, и на общите характеристики на тези теми-тезиси е важно за една интерпретация не само за да могат тематичните ядра да се обособят с индивидуален характер, но и за да може сходните и производни структури да се осмислят като такива интерпретационно – да се уеднаквят като фразирание, акцентирание, артикулация.

Въпреки наглед „блоковата“ структура – впечатление породено от контрастността и внезапните смени, тази взаимосвързаност на елементите, различните комбинации и метаморфози, през които преминават, паралелното провеждане на теми и мотиви и постепенното натрупване на слоеве, което води до натрупването и на емоционална енергия и заряд, обединяват частта в едно органично цяло.

Трябва да се разгледат и няколко момента в интродукцията, нотирани на 5 петолия, петото бидейки с по-малък шрифт, най-вероятно с идеята, че тези линии са изцяло или отчасти неизсвиряеми, или че те не са от първостепенна важност и значение. Това не е непременно вярно в нито един от двата случая и това пето петолия би трябвало да се вземе сериозно под внимание. На много места една добра аранжировка на петте петолия, подпомогната от работа с партитурата и записи, би допринесла за по-богато и вярно представяне на оркестровата авторова идея.

Краят на интродукцията е и преход към следващата част на балета. Той е осъществен с въвеждането на шестнайсетинковия мотив des-b-es-b (циф. 12+13), играещ важна роля в „Пролетни гадания“ (където ще бъде в осмини).

## **2.2. Пролетни гадания (Весенни гадания)**

Въпреки прехода към тази част началото ѝ е внезапно и стряскащо. Изключително дисонантно звучащата хармония е *„гола, брутална и повторена многократно с упорство нечувано в света на изкуството преди*

„Пролетно тайнство“<sup>7</sup>. Редица изследователи (П. Булез, О. Месиен) на творчеството на Стравински считат, че ритъмът е базата, върху която е конструирана драматургията, други /Шпозер, Шефнер/ търсят ядрото в хармоничната структура.<sup>8</sup> Според мен и двата подхода имат достатъчни основания за ролята им при изграждането и конструирането на частта.

Тя е изградена върху неизменна осминкова пулсация в 2/4. Авторът е определил изрично *Tempo giusto* за абсолютно точното спазване на този смазващ остинатен ритъм. Изместването на акцента от силен на слаб метричен момент в партитурата се постига чрез включване на нови групи инструменти, което в клавирния вариант трябва да има достатъчна рязкост и сила за да се осъществи авторовия замисъл, качества, които за щастие са на разположение на модерните пиана. Агресията на звука е реализирана чрез едновременното съчетаването във вертикал на фа бемол мажор с ми бемол мажорен септакорд. Поради специфичната си звучност и значимост, някои изследователи дават име на това съзвучие – „акорд гадания“ („augurs chord“)

При интерпретацията на тази част, пианистите не би трябвало да имат недостиг на изразни средства, тъй като мелодичните линии на частта са изградени от елементи, лесно изпълними на пианото – резки акценти и стакати, бързи, брилянтни пасажи, синкопирани последования и разнообразни форшлази.

### 2.3. Игри на отвличане (Игра умякания)

Бурният край на „Пролетни гадания“ безпроблемно „прелива“ в стремителното начало на следващата част – „Игри на отвличане“. Частта ни оставя с впечатлението за една бърза и дива гонитба (а именно - отвличането) – тремолите (акордови структури, основани на ладово последование тон-полутон (октатоника), фанфарните обаядания (напомнящи силно на тези от „Петрушка), синкопите и честите промени на такта оставят и изпълнителите, и публиката без дъх. Благодарение на често

---

<sup>7</sup> Hill, стр. 39

<sup>8</sup> Букурещлиев, Андре, „Игор Стравински“, С. 2014, стр. 85

сменящите се тактови размери, на акцентите и на съкращенията и резките прекъсвания на мотиви и мелодии, Стравински успява да държи слушателите под напрежение – Кога ще е следващото рязко прекъсване? Следващият акцент? Колко дълга ще е мелодията този път? Къде е следващото силно време? Тук е използвана и една от най-ясно разпознаваемите и проследими народни мелодии в творбата и както в „Петрушка“, композиторът не използва фолклорната мелодия самоцелно – това е една от частите, които са вдъхновени и тясно свързани чрез исторически източници със стари (предхристиянски) руски ритуали.

Частта изисква от изпълнителите перфектно метроритмично чувство – освен полиритмията, тук от особена важност е смяната на тактовия размер, съответно на силното време – композиторът използва този подход, за да се подчертаят наистина важните ноти, които според него трябва да получат ударение във фразите.

В „Игри на отвличане“ са необходими светкавично бързи реакции – внезапни смени от акомпанимент в соло и обратно, което изисква бързи смени от динамично и темброво естество. В тази част се усеща съвсем ясно чисто физическото преимущество при използването на две пиана – смените на един и същ акомпанимент в двете партии са с далеч по-малък риск, когато всеки един от изпълнителите разполага със свой собствен среден регистър.

Друг плюс на използването на два инструмента е възможността за индивидуално педализиране – тук акомпаниментите могат да бъдат педализирани повече с цел подсилване на ефекта на едно вибриращо, „жужащо“ цяло на тремолите, докато различните мелодически обаяния и дуолите в басите в лява ръка на второ пиано, биха били облагодетелствани от по-оскъдно педализиране, за да не се загуби тяхната яснота и характер. Това, комбинирано с бърза и рязка атака на тези тонове, би допринесло за звучене, по-близко до оркестровата версия. Там тези дуоли са изпълнявани от ударни (+баси) – звучности, които обикновено не са част от тембровите изисквания на стандартния клавирен репертоар.

#### **2.4. Пролетни хорà (Вешние хороводы)**



Рамкирано от хороводна, обредно-звучаща мелодия, това действие от балета е носител на загадъчни, мрачни настроения, съчетани с драматични събития.

Водещата процесуалност на остинатният ритъм в тази част, започващ и присъстващ неизменно в продължителен епизод от частта, създават настроения на обреченост, на очакване на някакъв катаклизъм.

Резките промени на характер, темпо, динамика и др., често явление в тази част, не трябва да бъдат омекотявани и подготвяни по никакъв начин - изненадата и внезапността им са ключови и без тях голяма част от ефекта и характера на частта би се загубил. Новият характер, тембър, темпо трябва да започнат от първия тон на промяната, не по-рано и не по-късно. Драматургично частта е силно въздействаща, като авторът използва различни методи за непрекъснато засилване и ескалиране на напрежението – добавяне на инструменти (в оркестровата партитура), включване на нови гласове и интонационни пластове, усложняване на хармоничния език (отново акорди, подчинени на звукоред тон-полутон), противопоставяне и съчетаване на диатоника и хроматика.

## **2.5. Игри на градовете съперници (Игра двух городов)**

Заглавието на тази част донякъде предопределя двуделната ѝ структура и войнствения ѝ характер. За последното допринасят перкусионното (в партитурата – буквално перкусионно) начало и решителния характер на първата тема. Двете основни теми в частта са силно контрастни по характер – едната, както вече бе споменато, е войнствена и решителна, а другата – напевна и лирична. Това, че темите в повечето случаи следват непосредствено една след друга, подсилва сблъсъка на техните конфликтни характери – „спора“ между тях.

Познаването и работата с партитурата са задължителни, тъй като много често в рамките на едно провеждане, на която и да е от темите, има смяна на тембрите, на групите инструменти, които ги изпълняват. Докато на някои места в клавирната версия тези смени са поне загатнати – например смяна на октавова група, което при транскрипция на оркестрово

произведение почти винаги означава и смяна на тембър – то на много места единствено поглед в партитурата би могъл да внесе яснота в авторския замисъл. Работата с оркестровия текст, освен като източник на вдъхновение за тембри и звуково оцветяване, е и източник на важни динамически означения, поради някаква причина изпуснати в клавирната версия (например – влизанията на втора тема в оркестровата партитура са нюансирани с различни динамически означения). Музикалното изложение на двете теми и стремителното движение са прекъсвани от епизодични преходи и, докато по принцип такива преходи разреждат емоционалния заряд, тук ролята им е точно обратната – те внасят допълнителна динамика в музиката и спомагат за изграждането на напрежението чрез привнасянето на нови музикални елементи.

## **2.6. Шествие на старците. Мъдрецът (Шествие старейшего-мудрейшего)**

В тази част темата на старейшините се повтаря седем пъти без промяна, като наподобява структурата и начина на изложение на пасакалия. Неизменната мелодия в партитурата е поверена на две туби в унисон. Това предполага търсенето на плътна звучност, но с мека атака на тона. При отделните провеждания вариативността и развитието се постигат чрез съпровождащите гласове като се изменят или добавят нови мелодични линии.

Частта притежава много специфична звучност, тук при всички положения използването на две пиана би облагодетелствало една по-разнообразна и по-близка до оркестровата версия интерпретация, отново благодарение на възможността за индивидуалното педализиране на двете партии – първо пиано с дълги линии в медни духови, второ – дървени духови и нисък щрайх в стакато и в акомпанимент. При тази част е особено интересно сравнението на клавирната с оркестровата версия, тъй като има големи разминавания в това, което е нотирано при двете пиана и това, което наистина се чува в едно оркестрово изпълнение (и което съответно може да се намери в партитурата).

Например, това, което е нотирано в клавирната версия в циф. 70 не може да се чуе в оркестровите изпълнения, за да се намери в партитурата също са необходими малко усилия. В дясна ръка на първо пиано е нотирана линия, която всъщност е комбинация от сигнални обаждания на различни инструменти в оркестъра – тромпети и тромбони. Линията в клавира, както е нотирана – като единна мелодия не съществува в оркестровата партитура. По подобие на оркестровата версия сигналните обаждания, всяко състоящо се от два тона, трябва да се разграничат темброво и динамически, за да могат наистина да звучат като два различни елемента (в диалог, но все пак два). При едно звуково разграничаване на отделните сигнали, моментът в цифра 70 се доближава значително повече до оркестровия вариант (и съответно до композиторската идея). Друга съществена разлика е, че интервалът на първия сигнал е в инверсия – увеличена квинта (малка секста в оркестъра) вместо голяма терца. Това е така, защото първият тон в оркестъра е удвоен в октава и ние чуваме хода на горния глас – терца надолу, а не възходящия секстов ход. Предвид не особено сложната фактура на първо пиано, това удвояване в октава би могло да бъде осъществено и във версията за две пиана.

## **2.7. Целуване на земята (Поцелуй земя)**

Значението на този кратък епизод, от едва четири такта, определено е голямо. Той не само получава собствено заглавие, но и цялата първа част на балета носи неговото (същото) заглавие. Това е така заради музикално представения предхристиянски ритуал тук.

## **2.8. Танц на земята (Выплясывание земли)**

Финалът на първо действие представлява сериозно предизвикателство към индивидуалното и ансамбловото метроритмично чувство на изпълнителите. Трудностите на синкопираните обаждания в първо пиано в началото и полиритмичните структури между двете пиана, започващи от цифра 75 с две срещу три и продължаващи с 2 срещу 3, срещу 4 са допълнително увеличени от много бързото темпо.

Това е една от частите, където използването на две пиана би могло значително да улесни технически трудната фактура. Например странното вклиняване на второ пиано между ръцете на другия изпълнител в цифра 75+6 (най-вероятно написано по този начин с идеята да се избегне натрупване на трудности в първо пиано, да няма полиритмия между двете ръце на изпълнителя при влизането на технически много предизвикателните повторени ноти) може да бъде напълно избегнато. Още повече това би помогнало на изпълнителите да бъдат самостоятелни и концентрирани най-вече върху собствената си партия. Поради бързото темпо, напасването, особено на 3 срещу 4 е на практика невъзможно.

В същия този епизод се наблюдава и друг проблем, често срещан в клавирната транскрипция на балета - липсата на динамични означения. Поглед в оркестровата партитура ни разкрива едно постепенно и неспирно динамическо натрупване – кресченди и при това във всички партии. Това не само „позволява“ на изпълнителите спокойно да развиват втория дял динамически – това не е в разрез с идеята на композитора, но и улеснява изпълнението – бързите повторения в дясна ръка на първо пиано биха били още по-предизвикателни, ако към техническата им сложност, пианистът трябва да контролира и тихата динамика. Самото повторение на един и същи тон при пианото изисква динамическа прецизност и висок контрол, тъй като, ако струните все още вибрират от предишния удар на чукчето, то всеки следващ удар върху вече трептящи струни засилва това трептене и в резултат на това звукът се е усилва. При бързи темпа времето за реакция и контрол значително намаляват.

## **Част II: Великата жертва /Великая жертва/**

### **2.9. Интродукция**

Втората част на балета се отличава с преобладаващ мрачен колорит и фатализъм. Това става ясно не само от бърз поглед върху заглавието за цялата втора половина на балета - „**Великата жертва**“, но и с нейните първи звучности. Публиката е въведена в тайнството на мрака чрез платно

от сонорни звучности - върху ре минорна основа във второ пиано осцилират минорни акорди, отстоящи на полутон нагоре и надолу - *es moll* и *cis moll* в първо пиано. Тези съзвучия имат по-скоро темброво-колоритен характер, отколкото обичайните класико-романтични функционални отношения, т.е. развива се този компонент от хармонията, който е свързан с прехода, с движението от тон към тон.

Според И. Стравински „...хармонията не притежава повече ресурси, които могат да бъдат използвани. За съвременното ухо трябва да се подходи по друг начин – ритъм, ритмическа полифония ...“<sup>9</sup>. Ограничавайки функционалните отношения устойчивост – неустойчивост, композиторът разчита на развитие на формата чрез интервалови „конфликти“, чрез непрекъснато осминково движение в минорни акорди или усложняване на вертикала чрез допълнителни акордови структури във второ пиано.

За постигане на максимален ефект при клавирната интерпретация е силно препоръчително тремолото, появяващо се още в първия такт на частта и нотирано като *ossia* в скоби, да бъде изпълнено. Освен мекотата на звука (дървени духови в оркестъра), трябва да се съблюдава и пълното и ясно изсвирване на акордите, въпреки тихата динамика и необходимото за свързването на акордите в легато и постигането на нощната атмосфера педализиране. Балансът в този епизод има нужда от специално внимание. Диатоничната мелодия, появяваща се за пръв път в цифра 80 (по-късно развита в темата на „Тайнствено кръжење“) има нужда не само от ясно, добре дефинирано изпълнение, но и от достатъчно акустическа „дистанция“ от богатия акомпанимент. Допълнителен проблем при първите появявания на тази мелодия е и много високия регистър (горният глас е в трета октава) - при много пиана, звучейки тънко, тихо и отзвучаващ бързо.

Втория дял на частта напомня на пасакалия – с непроменливите си мотиви и тяхното постепенно наслагване. Тук за най-добро представяне на сложната фактура биха спомогнали уеднаквено и консеквентно фразиране

---

<sup>9</sup> Igor Stravinsky, Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, New York 1959 стр. 121/

и артикулация на всеки един от елементите (отчетливост и легато при двугласа; резки, ясни стакати в басите; феерични и леки тремоли), както и изключителна ритмическа прецизност.

## **2.10. Тайнствено кръжение на девойките (Тайные игры девушек. Хождение по кругам.)**

Драматургично тази част е от голямо значение - в нея се избира девойката, която да бъде принесена в жертва. Този обичай е реализиран от Стравински върху две мелодии, които са хороводни и близки като характер.

В тази част авторът използва вариативността при експониране на мелодиите като способ за нарушаване на квадратни структури. Много често това е съпроводено и с промяна на метрума – 2/4; 4/4; 5/4; 6/4 и др. Стравински не използва интензивно развитие на отделни интонационни мотиви, на секвенцията като способ за изграждане, нещо много характерно за романтизма например, а вариативно променя мотива чрез добавяне или пропускане на тонове от първоначалното му изложение, чрез смяна на силни и слаби времена, чрез смяна на метро-ритъма, т.е. непрекъснатото преинтониране по хоризонтал на звучността.

Разгадаването на акордовите структури и наличието на силно застъпени дисонантни интервали, често срещани не само в тази част и в цялото произведение, но и широко застъпени в творчеството на Стравински, са обект на изследване от много музикални изследователи. Едно от добре аргументираните обяснения на звукореда, използван от Стравински е, че той е изграден от два еднакви тетра хорда (задължително условие за изграждане на един лад) отстоящи на полутон един от друг. (**d-e-f-g—as-b-h-cis(=des)**)



По този начин между крайните два тона се получава много използваната от него умалена октава. За сравнение – при древногръцките производни ладове последният тон на първия тетраорд и първият тон на втория тетраорд съвпадат, а при основните ладове разстоянието е цял тон. Richard Taruskin<sup>10</sup>, Peter Hill<sup>11</sup> и van den Toorn<sup>12</sup> достигат до същия краен, резултат, като на примера показан по-горе, но Ван ден Тоорн отчита разстоянието между **началните** тонове на двата тетраорда – тритонус. Това вероятно е продиктувано от може би най-известния пример за синтез на тривучия, организирани в октатонична система и отстоящи на интервал тритонус - **C-Fis** в акорда “Петрушка”. При изпълнението на „**Тайнствено кръжене на девойките**“ трябва отново да се съблюдава диференцираното и пълно изпълняване на акордите и интервалите (напр. в самото начало - цифра 91, цифра 94 и др.). Всички дисонанси би трябвало да са чуваеми, тъй като, както вече беше разгледано в текста по-горе, те са част от цялостната система на музикален израз и композиция. В тази част това важи с още по-голяма сила, тъй като за разлика от интродукцията тук става въпрос за мелодически, тематичен материал.

## 2.11. Възхвала на избраницата (Величание избранной)

„*Възхвала на избраницата*“ е първата кулминация в драматургията на балета във втората част. Разнообразието от размери, ритми и внезапността и неочакваността на появата на различните елементи и на тяхната продължителност поставят на изпитание изпълнителите, техния синхрон и ритмично чувство. Скиците показват, че тематичното ядро в 5/8

<sup>10</sup> Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*, 1 vols., University of California Press, 1996.

<sup>11</sup> Hill, Peter, *Stravinsky: The rite of spring*, University Press, Cambridge, 2000

<sup>12</sup> Van den Toorn, *Stravinsky and the Rite of Spring*, University of California Press, 1987.

би трябвало да бъде чуто като 3+2, мелодиката и хармонията подкрепят това твърдение. Това противоречи на естествената тенденция да следим ритъма по басите, в който случай тактът би бил групиран 2+3. Тези непрестанни смени придават пластичност и неочакваност на ритъма и ни карат да загубим ритмическа ориентация и равновесие. Това е допълнително подсилено от факта, че в 9/8 такта осмините трябва да бъдат групирани по двойки (лява-дясна във второ пиано), въпреки размера от 9/8, а не като три тройки.<sup>13</sup> Резките контрасти, новият колорит, причудливите и активни ритми, вариативно променените ритмически формули, емоционалното изграждане, подчинено на моторно повторение впечатляват с вулканична сила и неудържима емоционалност. И докато метроритмичната стихия е във вихъра си, хармонията и мелодиката имат само спомагателни функции.

Изпълнителите са поставени на изпитание по отношение на ансамбловата „заедност“ и емоционално пресъздаване на творбата. От една страна, непрекъснатата промяна на метрума равноделни/неравноделни, от друга - сменящите се акцентни времена и пр. За всичко това Андре Букурещлиев пише: „„*Прослава на избраницата*“ като че ли отправя предизвикателство към физическите закони и напомня пирамида, танцуваща върху върха си.“<sup>14</sup> Първоначалното заглавие, което е поставил на тази част от балета И. Стравински, е „Див танц“<sup>15</sup>.

## 2.11. Призоваване на праотците (Взываете к праотцам)

За интерпретацията на тази част, която поне като чисто технически трудности дава малка почивка на изпълнителите, е препоръчително, както на много други места в балета, работа с партитурата - с цел добиване на представа за мащаба на големите звучности и тембровата оцветеност на потихите моменти. В „**Призоваване на праотците**“ редуването на две четиризвучия - а moll 7 и е moll 7 е всичко, което се случва, но това нито за момент не създава впечатление за спиране на движението. Смяна на

---

<sup>13</sup> Hill стр. 81

<sup>14</sup> Букурещлиев, А., Игор Стравински, Orange Factory, София, 2014, стр.97

<sup>15</sup> Taruskin, стр. 873



тембри, динамически контрасти и плътност на фактурата са двигателите на развитие в тази част.

## **2.12. Ритуал на праотците (Действо старцев – праотцев человечых):**

Съвсем различни са принципите на изграждане в „*Ритуал на праотците*“. Постепенното въвеждане на различни модели /мотиви/, които устойчиво запазват своя метроритмичен и мелодичен вид непроменен, линейното им съвместяване, добавянето на нови и нови гласове, създават атмосфера на непоколебимост и архаична сила.

Като използва различни композиционни техники (огледало, деминуция и пр.), Стравински непрекъснато надгражда емоционалността и насища звуковото пространство до кулминацията в цифра 138. Прогресивното наслояване на нови и нови гласове над остинатния бас - мелодичните фигурации, започващи в цифра 131, диатоничната мелодия в рамките на дорийски тетраход (цифра 132, 134 и др.), комбинации и удвоявания на тези гласове и елементи, създават сложен вертикал, който достига до полифункционалност (цифра 135). И всичко това, съчетано с неизменна осминкова пулсация, която е като основа на всичко случващо се в музикален план. Това е светът на старейшините – могъщ, но статичен и зловещ. За да е възможно една интерпретация да придаде това внушително изграждане, е необходимо добро планиране на изграждането, познаване на частта и изключително музикално-драматургическо майсторство. Напрежението не бива да се губи в нито един момент, а в същото време нетърпеливото избързване или преждевременно увеличаване на звучността биха навредили на архитектурната цялост на частта.

## **2.13. Свещен танц (Великая свещеная пляска)**

Последният танц в сюитата. Танцът на смъртта в името на живота. Страшен и безпощаден, освобождаващ всички природни и ритмични стихии. Частта е съставена от няколко дяла, контрастни не по характер - всеки един от тях е носител на напрежение, а по начина, по който чувството на напрегнатост, неизбежност и фаталност е постигнато и музикално представено. Петер Хил определя структурата на частта като

триделна форма **A-B-A**, която е последвана от коди.<sup>16</sup> Андре Букурещлиев от друга страна, въпреки че цитира П. Булез – „да кажем, че „Свещен танц“ е рондо, би означавало „да заявим само най-строгата, но и повърхностна очевидност“,<sup>17</sup> разглежда частта като „рондо“ в своя анализ. И Хил, и Букурещлиев разглеждат първия дял като съставен от „клетъчни“ елементи или ядра с различни особености и функции. Факт е, че частта е разделена на дялове, първият от които се появява няколко пъти с известни промени.

В този първи дял **A** (цифра 142-149) лаконични, но взривни мотиви, предимно с деструктивна функция – акцентирани синкопи и паузи на силни времена, правят движението задъхано, устремно, неочаквано. Стряскащите акценти, интерваловите дисонанси, смяната на метрума като активен фактор – 3/16; 5/16; 4/16; и пр., както и противопоставянето на равноделни и неравноделни размери допринасят за нажежената атмосфера и общото напрежение. Тези ритмически особености поставят още от самото начало ансамбловото свирене на големи изпитания. Важно е те да бъдат превъзможнати, тъй като музиката тук не се изчерпва с ритмическата и метрическа сложност. Разликите и противопоставянията на различните регистри (които от своя страна предопределят търсене на оркестрова звучност и тембри) и артикулация (стакати, акценти, тенути и др.) са също толкова важни за вярното представяне на авторовата идея и напрегнатата атмосфера.

Изключителна яснота и прегледност са необходими при интерпретацията на дяла, започващ в цифра 174, не само поради ниския регистър, в който е второ пиано (в оркестъра в богат състав от нисък щрайх, тимпани, там-там и туба), но и поради сложната, многопластовата структура. При използването на два инструмента, многократно препоръчвано в тази глава, двамата изпълнители биха могли да педализират различно - според нуждите на музикалната фактура, която имат за изпълнение. За второ пиано по-оскъдната педализация (в комбинация с отчетлива артикулация) би допринесла за ясното и диференцирано представяне на „дивия“ и перкусивен акомпанимент в

---

<sup>16</sup> Hill стр. 86-88

<sup>17</sup> Букурещлиев стр. 98

нисък регистър. Партията на първо пиано, от друга стана, би могла да се възползва от по-щедро използване на десния педал, особено от цифра 175 нататък. Така тоновете на мелодията, започваща от последния тон на този такт, биха могли да бъдат изсвирени отделено и с акценти (а по-късно и *marcato*), но мелодическата линия да бъде обединена чрез използването на десния педал. По-дългото отзвучаване на тоновете на мелодията би било и по-близо до оркестровата звучност тук. И в този дял търсенето на добър баланс е от голямо значение – тук най-вече поради многото пластове и е свързано с темброво и динамическо диференциране на множеството паралелно провеждани линии.

Балетът „Пролетно тайнство“ може да бъде възприет като един вид „учебник“ по оркестрация за композиторите със своите смесени тембри и умело боравене с регистрите на всеки отделен инструмент. Тези тембри, регистри, цветове представляват едно голямо предизвикателство към двамата пианисти. Задълбочена работа с партитурата и със записи на оркестровата версия са безценни помощници при търсенето на една по-интересна, вярна и ярка интерпретация.

За разлика от балета „Петрушка“, в „Пролетно тайнство“ идеята за чисто пианистичния звук липсва - пианото не присъства в състава на оркестъра. Клавирният звук, обаче, с неговата компактност и по-изявено звучащи дисонанси, на моменти се оказва и преимущество – във виртуозните пасажи, в моментите, където е търсена остра звучност и при резките акценти. От друга страна, много от оркестровите ефекти и тембри са абсолютно невъзможни на пианото. В такива случаи изпълнителите трябва да търсят други начини за възпроизвеждане на идеята и характера желан от композитора. Ярката и богата интерпретация изисква от пианистите търсене на различни подходи към атаката на клавиша и тона, разнообразие от фини артикулационни техники, разбиране и майсторство и на трите педала на пианото. Това, че творбата е за четири ръце (или както на много места в главата препоръчваните две пиана), е от помощ при представянето на многообразието от звучности и тембри, тъй като всеки един изпълнител притежава индивидуални качества и стил на звукоизвличане и уникален начин на звучене. Това важи още повече при използването на два инструмента – няма две пиана, които да имат абсолютно еднакъв звук. Въпреки че ансамбловата работа винаги е

свързана с определени трудности – стиковането на интерпретационни идеи, ритмическа заедност, редуцирана свобода при изпълнение и др., това все пак ни доближава поне малко до начина на работа и търсенето на решения в огромния ансамбъл – оркестъра, използван от Игор Стравински в балета.

Задълбоченият анализ на цялото произведение и неговите части, разкриването на техните връзки и контрасти, разбирането на музикалния език на композитора, неговата идея и изразните средства, чрез които тя бива осъществена, са незаменими при изграждането на добре аргументирано тълкуване на композицията, а работата и запознаването със сценографията, драматургията и източниците на идеи и вдъхновение за създателите на балета биха допринесли за допълнителни измерения при изпълнението на творбата.

### **Глава III : „Жар птица“**

Тази част от труда, посветена на балета „Жар птица“, се различава, по обект на изследване и по структура, значително от останалите две глави. Докато в тях основният фокус е върху формалния и интерпретационен анализ на авторските клавирни транскрипции на произведенията, тази глава е посветена на сравнението на транскрипции и варианти за соло пиано, правени от трети лица – композитори и пианисти. Макар да съществува транскрипция на цялата музика на балета за пиано от самия композитор, тя не е особено пригодена за концертни изпълнения, нейната функция по-скоро е тя да бъде използвана при репетиции на самия танцов спектакъл. Множество моменти в нея са неизпълними по начина, по който са написани, изглежда Стравински на някои места се е опитал да пренесе голяма част от оркестрова звучност върху две или три петолиния и е оставил задачата за аранжиране и опростяване на нотния текст на самия изпълнител.

Грите клавирни транскрипции, които ще бъдат сравнени и анализирани са: Сюита „Жар птица“ (1919) от Сам Рафлинг<sup>18</sup>, „Адски танц, Берсез и Финал“ от Гуидо Агости<sup>19</sup> и концертна транскрипция „Жар птица“ от Людмил Ангелов.<sup>20</sup> Всяка една от тези клавирни версии е различна и уникална – използвани са различни подходи за пренасянето на оркестровия текст и звучност върху пианото. Колекцията от части включени във всяка една от тях също е различна. Именно различността и уникалността на всяка една от тези транскрипции бяха решаващи за включването им в тази глава.

### 3.1. Интродукция

И Людмил Ангелов, и Сам Рафлинг използват интродукцията на сюитата от 1919г. за своите клавирни транскрипции (версията на Гуидо Агости започва, както нейното наименование подсказва, чак от „Адски танц“). И двете транскрипции са силно повлияни от текста на варианта за пиано на Стравински, но това е лесно обяснимо. Нотираното от Стравински успява вярно да предаде повечето оркестрови звучности и със съвсем малки изключения (елементи от не особена важност, премахнати и в двете транскрипции) е технически достъпно за повечето пианисти и не представлява голямо предизвикателство.

Поради някаква причина самото начало на версията на Рафлинг е допълнително опростено, докато Ангелов остава верен на транскрипцията на Стравински. Опростяването тук е ненужно, няма непреодолими трудности или особени неудобства. Подобни необясними олекотявания на фактурата се появяват често в транскрипцията на Сам Рафлинг. Проблемът при тях е, че изтъняването на звучността, което те носят със себе си, е

---

<sup>18</sup> Сам Рафлинг (Sam Raphling) (1910-1988) е американски композитор и пианист. Ученик на Артур Шнабел, той твори в множество музикални жанрове, включително оркестрови композиции, камерна музика и вокални произведения. (източник [https://en.wikipedia.org/wiki/Sam\\_Raphling](https://en.wikipedia.org/wiki/Sam_Raphling))

<sup>19</sup> Гидо Агости (Guido Agosti) (1901-1989) е италиански пианист и педагог. Ученик на Бузони и Муджелини, той посвещава по-голямата част от живота си на преподавателска дейност. (източник [https://en.wikipedia.org/wiki/Guido\\_Agosti](https://en.wikipedia.org/wiki/Guido_Agosti))

<sup>20</sup> Людмил Ангелов (1961) е измежду най-известните и активни български пианисти в момента. Лауреат на множество международни конкурси, освен с концертна дейност, той е и професор по пиано в Нов Български Университет.

нежелателно, тъй като това ни отдалечава от звуковата дълбочина и обем на оркестъра.

За съжаление, един от най-магически звучащите ефекти в интродукцията – глисандите в щрайха върху една струна в цифра 3+1 е неизпълним на пианото. Вариантите, представени от Рафлинг и Ангелов, не се доближават особено до желаната звучност. При Стравински това място е представено по-пълно (носейки със себе си значително увеличаване на техническите трудности), с което се обогатява и цялостното звучене – ефектът на струнните, обаче, остава недостижим.

Относно всевъзможните тремоли и трилери, често срещани не само в партитурата на балета, но и във всяка една от транскрипциите, разглеждани тук – те са важна част от специфичния колорит на произведението и всеки един пианист, желаещ да постигне една ярка интерпретация, би трябвало да отдели достатъчно време за усъвършенстването на тези изразни средства. И дума не може да става за яснота и размерност, често търсени при изпълнението на тремоли и трилери в по-традиционната солова клавирна литература. Като начин на изпълнение търсените ефекти на меко-звучаща, пулсираща звукова завеса, са най-близки до подобните елементи в музиката на Скрябин и на композиторите от френския импресионизъм. Трябва да се търси сходен ефект с този постигнат от щрайха в оркестъра, използван от Стравински.

### **3.2. Танц на Жар птица/Вариация върху Жар птица**

Отличителните черти на тази част представляват и нейните трудности при изпълнението ѝ на пианото. Необходимо е много добро метроритмично чувство, като въпреки това преходите между различните ритми трябва да бъдат елегантни и неусетни. Всяка скованост и педантичност в представянето на ритмическото разнообразие биха навредили на цялостната атмосфера на фееричност и блясък. Лекотата при атакуването на клавишите, богатата артикулационна и темброва палитра и майсторска педализация са част от качествата, незаменими за ярката интерпретация на тази част. Внимателната работа с педалите е от особена важност не само в тази част, но и при цялостното изпълнение на всяка една

от транскрипциите. Педалните звучности са единствените начини тембърът на пианото да бъде променен физически и широката им употреба е силно препоръчителна. За щастие, педалите на модерните пиана предоставят големи възможности за фини темброви промени, а „Жар-птица“ определено е от произведенията, където многообразието на тембри и цветове е задължително. Невнимателното и прекалено използване на педала, обаче, би могло да навреди на цялостната интерпретация на тази част. Прекаленото използване на левия педал може да ни лиши от блясък и яснота в неподходящите моменти. Непрецизността с десния педал, освен да навреди на яснотата на пасажите, мелодични линии и фрази, може да размие границите между отделните елементи и ритми. Фатално би било също, ако паузите, които допринасят много за неочакваността, елегантността и лекотата на частта, бъдат унищожени от невнимателно педализиране.

Бляскавата фееричност на частта би могла да бъде представена изключително успешно на пианото. Множеството скокове, пасажите и наподобяващите глисанди моменти (в оркестъра често поверени на арфи (в оригиналната версия 3 на брой), челеста и дори пиано (в сюитата от 1919г.)) са ефекти, възможни на модерните пиана.

Транскрипциите на Рафлинг и Ангелов са доста сходни, но с известни различия в начина на нотирание и в начина на представяне на някои от елементите. Версията на Ангелов е с малко по-висока сложност, но в нея оркестровите звучности на места са представени по-пълно и по-вярно, неговият подход към редуцията също сякаш е по-удобен чисто пианистично. Като цяло и двете версии успешно редуцират не само оркестровия текст, но и клавирият вариант на Стравински (който, за да бъде изсвирен, има нужда от предварителен аранжиринг и редуция) и добре пресъздават характера, основните гласове и повечето ефекти, без да хвърлят изпълнителите в отчаяние.

### **3.3. Отвлечане на Жар-птица, Молбата на Жар-птица**

Тези две части са включени единствено в транскрипцията на Людмил Ангелов, това са и частите, следващи „Танц на Жар-птица“ в партитурата на целия балет. Включването им не само следва логичното,

сюжетно последование, но запазва многообразието и контраста между частите.

### 3.4. Хоровод на принцесите

Сам Рафлинг, следвайки стриктно сюитата от 1919г., включва хоровода в своята клавирна версия. Тя е сходна с клавирната транскрипция на Стравински, но опростява или усложнява някои епизоди. Някои от тези решения са доста странни, тъй като версията на Стравински няма нужда от допълнително опростяване, за да бъде достъпна за повечето пианисти. Значително усложнен обаче е момента *Piu mosso* (четв. = 92), тук по-обогатената фактура и обграждането на мелодия в среден глас с акомпаниращи елементи със сигурност допринася за доближаването до оркестровото звучене, но многото скокове предизвикват прекалено много движения и в двете ръце, в момент, който трябва да бъде лиричен и спокоен, от това може да пострада най-важното тук – мелодията.

### 3.5. Адски танц

Това е първата част, разглеждана в този труд, която е включена и в трите транскрипции – на Ангелов, Рафлинг и Агости. И в трите транскрипции (а и във версията за оркестър на Стравински) това определено е най-виртуозната и трудна за изпълнение част. Още тук ще спомена, че макар в клавирната си версия Стравински да успява да предаде основните хармонически, ритмически и мелодически елементи, тя, с много редуцирания си текст, не успява да внуши напрегнатата и „адска“ атмосфера, властваща във версиите за оркестър.

Много от моментите и епизодите в трите клавирни варианта се различават значително един от друг. Като цяло, подходите, използвани от тримата музиканти за постигане на желаните звучности са различни. На пръв поглед версията на Рафлинг изглежда най-достъпна за повечето пианисти, на много места обаче неговата транскрипция е доста „непианистична“ – крайният резултат от редуцирането на оркестровия текст е неудобен и трудно изпълним на пианото. В други моменти, въпреки че неговата версия е най-лесна в технически аспект, поне единият, а в



много случаи и двата други варианта предлагат по-задоволително звучащо решение със сравнително малък скок в техническата трудност на изпълнение.

И Агости, и Ангелов предприемат по-творчески и свободен подход към частта. Техните транскрипции са много виртуозни, с висока трудност, но успяват по впечатляващ начин да предадат атмосферата и звучността на тази част. Освен това и двете транскрипции са „пианистични“, дори зад технически най-предизвикателните моменти прозира „пианистичната“ логика – начинът, по който те могат да бъдат изработени и изсвирени. На моменти Агости прибягва и до изпълнителски похвати и нотация, специфични за клавирната литература, с цел яркото и бляскаво предаване на звучностите и характера на оркестровия вариант.

Това, което трябва да се съблюдава при всички положения при интерпретацията на тази част, е изборът на темпо. Даденото от Стравински *Allegro feroce* четвъртина нота = 168 е практически недостижимо дори за оркестъра. Предвид високата сложност на тази част, особено във версиите на Агости и Ангелов (и неудобните за изпълнение моменти при Рафлинг), едно прекалено бързо темпо би могло наистина да навреди на интерпретацията. Хармоническите смени, мелодическите линии, ритъмът, акцентите и динамиката трябва да бъдат ясно чуваеми, освен това авторовата идея за този танц предполага изключителна ритмическа точност и строгост. Ритмичното и темпово единство изглежда представлява особена трудност в транскрипцията на Агости, на много от записите на този вариант изпълнителите си позволяват темпови отклонения и *rubato*, нещо, което е по-скоро в разрез с авторовата идея за тази част.

### 3.6. Берсьоз и Финал

Последните две части на трите транскрипции са „Берсьоз“ и „Финал“. Докато в „Адски танц“ основните трудности пред пианистите бяха предимно свързани с виртуозността на пиесата, то последните две части предлагат други предизвикателства. Изключително музикално и тембово въображение се изискват за изпълнението на сложната фактура на „Берсьоз“ и за огромното развитие в обем и динамика във финала.

В оркестровата версия на „Берсьоз“ многопластовата структура е наситена с използването на богата палитра от тембри. Макар версията на Рафлинг да е прегледна и достъпна, сравнявайки я с останалите две, става ясно, че е възможно по-добро и пълно пренасяне на оркестровите звучности и ефекти. Още в началото на частта Ангелов и Агости запазват повече от обема и наличните мелодически линии (също с по-прегледно гласоводене и полифония, отколкото у Рафлинг).

Във „Финал“, както в „Адски танц“ и „Берсьоз“, могат да се направят сходни наблюдения и заключения при сравнението на трите клавирни транскрипции. Версията на Рафлинг отстъпва като внушителност и ефективност на останалите две. Това тук е особено ощетително, тъй като става въпрос за финала на цяло произведение (било то оригинал, транскрипция или сюита (без тази от 1911г., чиито завършек е „Адски танц“). Стравински залага силно на обемни звучности и оркестрови ефекти, които, колкото по-опростена е клавирната фактура, толкова повече липсват. Вариантът на Ангелов е много сполучлив, в него изграждането на частта е много добре представено, ефектите също са налице. Той остава и най-верен като текст и най-близък като звучене до оркестровата версия на Стравински.

Транскрипцията на Агости не отстъпва на тази на Ангелов, що се отнася до звуков обем, динамическо и регистрово развитие. Като нотация обаче той е по-креативен. Той намира други решения, чисто клавирни, които много успешно успяват да заменят част от неизменните тремоли.

Всяка една от трите транскрипции, разгледани в последната глава на труда, има своето място в клавирния репертоар. Версията на Рафлинг, следвайки сюитата от 1919г. на самия композитор, успешно предава, макар и на места сравнително бедно звучаща, музиката, идеите и атмосферата, създадени от Стравински. Тя е и най-достъпната в техническо отношение версия, разгледана тук. Ангелов впечатлява с транскрипция, приближаваща се максимално до звучността на оркестъра, но базирана на възможностите, логиката и техниките на модерния пианизъм. Изпълнителите не би трябвало да срещнат непреодолими трудности благодарение на доброто, но не прекалено, редуциране на нотния материал, удобните аранжimenti на тоновата фактура между двете ръце и подробната пръстовка. Агости

предприема най-творчески подход при пренасянето на оркестровите звучности на пианото. На места, вместо стриктно да следва оркестровия текст, той търси чисто пианистични решения, които да наподобят оркестровите звуци и ефекти. Неговата версия е изключително виртуозна и бляскава, но и най-взискателна към личните музикални и технически качества на изпълнителя. Тази транскрипция придобива широка популярност в последно време и може да се чуе не само в концертните зали и по конкурсите за пиано, но и на няколко записа. За жалост тя е и най-кратката от трите разглеждани тук транскрипции, обхващаща едва последните три части на оркестровата сюита от 1919г.

## **Заклучение**

Въпреки забележителния брой трудове, посветени на оркестровите варианти на балетите „Петрушка“, „Жар птица“ и „Пролетно тайнство“ от Игор Стравински, техните клавирни транскрипции остават на заден план, що се отнася до музикални изследвания и проучвания. Наистина, версиите за оркестър са били крайната цел на Стравински и са по-известни от тези за пиано, клавирните варианти обаче притежават своята индивидуалност и предразполагат към други гледни точки върху музикалните идеи на композитора.

В този труд, за първи път в българското музикознание, се анализират клавирните версии на балетите. Те представляват предизвикателство към всеки един пианист. Притежаването дори само на чисто техническите способности, необходими за изпълнението им, е привилегия на малцина инструменталисти. Предложените идеи и разсъждения от техническо естество, целящи да улеснят бъдещите интерпретатори на транскрипциите, не изместват фокуса от чисто музикалните аспекти на творбите. В последно време в музикалния свят се развива тенденцията към изключително техническо майсторство, за съжаление нерядко за сметка на задълбочената и проникновена интерпретация. Дори в тези много сложни в техническо естество клавирни варианти на оркестрови произведения като разгледаните в този труд, музикалната мисъл и разбиране трябва да бъдат приоритет. Много често достатъчните знания за авторовите идеи, хореографията и/или

драматургията, тембрите, използвани в определени моменти в оркестровата версия и подробният анализ на транскрипциите биха могли, освен да подпомогнат една добре информирана и осъзната интерпретация, значително да улеснят дори физиологическите препятствия пред пианиста. Голяма част от трудностите, срещани в транскрипциите, са породени от обстоятелството, че оригиналните версии на балетите са замислени за големи оркестри с изключително темброво богатство, които позволяват разгръщане в обем и звучност на сложната и многопластова фактура (от което Стравински се възползва максимално).

Представените интерпретационни разсъждения и мисли в дисертацията предлагат както чисто конкретни решения за някои от тези проблеми, така и даването на насока и идеи в търсенето на индивидуални техники и похвати за справянето с множеството трудности. Предложените в определени моменти аранжimenti на текста или допълнения от оркестровите версии имат за цел улесняването или съответно допълването на фактурата без оцеляване на авторовата идея и дори напротив – желанието за възможно най-голямо доближаване до звучността, търсена от Стравински.

Идеите за ансамблова работа, както и разсъжденията върху някои особености при свиренето на четири ръце и/или две пиана при балета „Пролетно тайнство“, предложените преразпределения на технически трудности в изпълняваните партии до този момент нямат аналог и ще имат своето практическо приложение. Компактността на соло изпълнителя (или клавириното дуо) има и своите преимущества – сложността на ритмическото и метрическо разнообразие на множество епизоди и в трите балета е още по-голяма, когато трябва да бъде изсвирена или разпределена между инструменти или инструментални групи в оркестъра. Рязкостта на звука и някои елементи (глисанди, определени пасажии, честото разделяне на фактура „горе-долу“ - лява- дясна ръка в „Пролетно тайнство“ и т.н.), търсени от Стравински, са също по-скоро типични за пианото, отколкото за оркестъра.

Направените и приложени структурни и хармонически анализи в дисертацията, както и разглеждането на музикалните изразни средства, използвани от Стравински за постигане на максимална експресия и

емоционално внушение, запознават читателя с авторовите идеи и концепции, със строежа и музикалния език на произведенията и са задължително условие за добре обоснованата и логическа интерпретация.

В съпоставката на три неавторови транскрипции на балета „Жар птица“ за първи път са сравнени методите и подходите, използвани от тримата пианисти за пресъздаване на оркестровите звучности. Техните транскрипции се различават не само по включените части от балета, но и по цялостния им начин на обработка на нотния материал и специфичното им звучене.

Дисертацията представя и анализира многообразието от аспекти и характеристики на клавирните транскрипции на трите балета – „Петрушка“, „Пролетно тайнство“ и „Жар птица“, които имат директно или косвено влияние върху крайната интерпретация. Освен чисто практическите и конкретни решения, трудът предлага и едно задълбочено вникване в музикалната материя на произведенията. Транскрипции на оркестрови произведения, които притежават качеството и популярността на разгледаните тук клавирни варианти, са рядкост и изводите и заключенията, постигнати в труда, биха били от голяма полза за бъдещите интерпретатори на тези творби.

## СПРАВКА ЗА ПРИНОСИТЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. За първи път в българското музикознание се анализират клавирните версии на балетите „Петрушка“, „Пролетно тайнство“ и „Жар птица“.
2. Предложените в Дисертацията структурни анализи, необходимостта от познаване на хармоничния език, на партитурата и тембровата палитра, предложените динамични означения и педализация са важна част от подготовката на бъдещите изпълнители на произведенията за убедителна интерпретация.
3. Представените идеи за ансамблова работа, както и на някои особености при свиренето на четири ръце и/или две пиана при балета „Пролетно тайнство“, преразпределението на технически трудности в изпълняваните партии до този момент нямат аналог и имат своето практическо приложение.
4. Изведените идеи и търсене на темброво разнообразие от оркестровата партитура при пресъздаването на балетите, доколкото е възможно това, е свързано със специфична работа за справяне с агресивната метро-ритмична стихия и сложния полихармоничен и полиакордов език на разгледаните произведения, от необходимостта за силно развити индивидуални технически и музикални качества, от партньорство и ансамблова работа на много високо ниво.
5. При съпоставката на три неавторови транскрипции на балета „Жар-птица“, за първи път са сравнени методите и подходите, използвани от тримата пианисти за пресъздаване на оркестровите звучности, включените във всяка от тях части от балета и постигнатата пълнотата на оркестровата звучност.

Художествено-творческа дейност за периода 2017- 2020 г.

**Клавирни рецитали за периода 2017-2020 г.:**

**Клавирен рецитал, реализиран на 5.04.2017 в GESSELSCHAFT FÜR MUSIKTHEATER, Виена**

В програмата: Л. ван Бетховен – Соната A dur op.2/2; Й. Брамс – Четири клавирни пиеси op. 119; Й. Брамс – Три интермеци op.117; Л. ван Бетховен – Вариации и фуга Es dur, op. 35

**Клавирен концерт, реализиран на 1.12.2017 в GESSELSCHAFT FÜR MUSIKTHEATER, Виена**

В програмата: Mozart – Fantasie K 475, Sonate K 457; Janacek – „In the Mists“; F. Liszt – Apres une lecture du Dante, Fantasia quasi somata

**Клавирен концерт, реализиран на 14.12.2017 в Stars von Morgen, Roten salon, Виена**

В програмата: Mozart – Fantasie Nr. 475, Sonate Nr. 457; Janacek – „In the Mists“; F. Liszt – Apres une lecture du Dante, Fantasia quasi somata

**Клавирен концерт, реализиран на 23.01.2018 в НМА „ПРОФ. ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ“, СОФИЯ**

В програмата: ; Mozart - Fantasie in c minor K475; Mozart - Piano Sonata c minor K457; Bartók, Béla – “Out of Doors”; Janáček, Leoš – “In The Mists”; Liszt, Franz – Après une Lecture de *Dante*: Fantasia quasi *Sonata*

**Клавирен концерт, реализиран на 26.03.2018 в GESSELSCHAFT FÜR MUSIKTHEATER, Виена**

В програмата: Mozart –Sonata K330; Debussy - Images I; Janacek – „In the Mists“; Bartok – “Out of Doors”

**Клавирен концерт. реализиран на 08.05.2018 в Фестивал „Майски музикални дни“ - Кюстендил**

В програмата: Моцарт – Соната К330; Дебюси – „Образи I”; Скрябин – Соната 9; Скарлати – 2 сонати; Барток „На открито“.

**Клавирен рецитал, реализиран на 15.09.2018 г. на фестивала „Дни на морето,, - Шабла 2018**

В програмата: Й.С. Бах - Прелюд и fuga Фа диез минор от Добре темперирано пиано том. 2; А. Скрябин - Етюд оп. 8 №9; А. Скрябин - Соната №9 "Черна меса"; Фр. Шопен - Етюд оп. 25. №10; В.А. Моцарт - Соната К.311 Ре мажор; Кл. Дебюси - Прелюд "Ондин" ; Ф. Лист - "Ла Кампанела".

**Клавирен рецитал в GESSELSCHAFT FÜR MUSIKTHEATER, Виена, 05.11.2018г.**

В програмата: D. Scarlatti - Sonata E-Dur K. 135; Fr. Chopin - Scherzo No. 3, op. 39; A. Scriabin - Piano Sonata No. 9, op. 68 "Black Mass"; Fr. Liszt - "La campanella"; Cl. Debussy - "Images" Book I; S. Rachmaninoff - Piano Sonata No. 2, op 36 (original version from 1913)

**Клавирен рецитал, София, 22.12.2018г., НМА „Проф. Панчо Владигеров“**

В програмата: B. Bartok – „Out of doors”; Cl. Debussy - "Images" Book I; S. Rachmaninoff - Piano Sonata No. 2, op 36 (original version from 1913)

**Клавирен рецитал в Пловдив, 25.04.2019 г, зала „Съединение“**

В програмата: Л. ван Бетховен - Соната за пиано оп. 31 №3 "Ловът"; П. Владигеров - Меланхолия оп. 37 №2, Импровизация и Токата оп. 37 № 4&5; Л. ван Бетховен - Соната за пиано оп. 110; Б. Барток - "На открито"

**Клавирен рецитал, Виена, Roter Salon, 18.05.2019 г,**

В програмата: D. Scarlatti - Sonata k.135 E-Dur; Fr. Chopin - Etude op.25 No. 10; P. Vladigerov – aus Aquarelles op. 37, No. 2 "Melancholie"; F. Liszt - "La Campanella"; P. Vladigerov – aus Episodes op. 36, No. 4



"Improvisation" & No. 5 "Toccatà"; L.van Beethoven - Klaviersonate op.31  
No.3 Es-Dur; B. Bartok - "Im Freien"

**Клавирен концерт в Bösendorfer Salon, Виe, 10.10.2019**

В програмата: Beethoven, Bartok, Liszt.

**Клавирен концерт в Amadeus School, Виена, 23.10.2019 г.**

В програмата: Beethoven, Liszt, Bartok.

**Клавирен концерт в GESSELSCHAFT FÜR MUSIKTHEATER,  
Виена, 09.12.2019 г.**

В програмата: Beethoven, Mozart, Liszt, Stravinsky.

**Клавирен рецитал в рамките на фестивала**

**Kultur.Sommer.Semmering в Земеринг, Австрия, 29.07.2020г.**

В програмата: Beethoven, Janacek, Liszt

**Клавирен концерт в рамките на фестивала „Софийски музикални  
седмици“, посветен на 60-годишнината на композитора Йордан  
Гошев, 08.09.2020**

В програмата: Йордан Гошев

**Клавирен рецитал в Българския културен институт във Варшава,  
Полша, 01.10.2020**

В програмата: Beethoven, Brahms, Schumann, Liszt

**КОНЦЕРТИ ЗА ПИАНО И ОРКЕСТЪР**

**Л. ван Бетовен – Концерт за пиано и оркестър № 4, Czech Virtuosi,  
conductor Stanislav Vavrinek, 20.09.2017, Бърно, Чехия**

**Л. ван Бетовен – Концерт за пиано и оркестър № 4,**

Реализиран на 16.11.2017 с Врачанска филхармония: Дир. Христо  
Павлов

**В.А.Моцарт – Концерт за пиано и оркестър К 415**

02.06.2019 г. със Софийски солисти, Дир. Пламен Джуров

**П.И.Чайковски - Концерт за пиано и оркестър № 1**

03.06. 2019 г. със Симфониета Шумен, дир. Станислав Ушев

**П.И.Чайковски - Концерт за пиано и оркестър № 1**

Реализиран на 26.09.2019 г.сът СО на гр. Пазарджик, дир. Боргоново /Италия/

**П.И.Чайковски - Концерт за пиано и оркестър № 1**

Реализиран на 03.10.2019 г със Симфониета гр. Враца, дир. Христо Павлов

**Л. ван Бетовен - Концерт за пиано и оркестър № 4**

Реализиран на 08.11.2019 г. със СО на БНР, , дир. Станислав Ушев

**Б. Барток – Концерт за пиано и оркестър № 3,**

Реализиран на 13.02.2020 с Шуменска Филхармония, дир. Светломир Златков

**УЧАСТИЯ И НАГРАДИ ОТ КЛАВИРНИ КОНКУРСИ:**

**23<sup>rd</sup> annual Leos Janacek International Competition in BRNO**

**Първи кръг:** Л. Яначек - "По обраслата пътека" - Том 1. Номер 5 - Думи липсват и том 2. номер 1 – Анданте; А. Скрябин - етюд оп 8 № 9; Л. ван Бетховен - Соната оп. 31№. 3

**Втори кръг:** В. А. Моцарт - Соната Ре мажор К 311; Л. Яначек - В мъглите; Б. Барток – „На открито“

**Финал – 20.09.2017** със Czech Virtuosi, conductor Stanislav Vavrinek Л. ван Бетовен – Концерт за пиано и оркестър № 4

**Спечелени: 3-та награда на конкурса и награда за най-добро изпълнение на творба от Яначек**

**International Piano Competition “De Bach au Jazz” 2018, Athens**

**Първи кръг:** Й. С. Бах – Прелюд и fuga ; Фр. Шопен - Етюд оп.25 №10; А. Скрябин - Соната № 9

**Втори кръг:** В. А. Моцарт - Соната Ре мажор К 311; Л. Яначек – „В мъглите“; Н. Капустин - „Етюд“ № 1; Б. Барток – „На открито“

**Специална награда "Nathalie Voyatzis"**

**Участие в конкурс за цигулари Fritz Kreisler, Wien**, с Paul Kropfitch цигулка,

Бетовен – Соната за пиано и цигулка № 7, втора награда за Paul Kropfitch

**Клавирен конкурс**

**CARSA Wien**

**Втори кръг:** 16.10 – Лист – Кампанела, Скрябин – Соната № 9, конкурс CARSA, Festsaal MDW, Виена

**Полуфинал:** 24.10 – Скарлати – Соната ми-мажор К. 135, Барток – „На открито“, полу-финал конкурс CARSA, Festsaal MDW, Виена

**International Piano Competition Манчестър, Великобритания 25.11.-1.12.2018г.**

**Втори кръг:** D. Scarlatti - Sonata E-Dur K. 135; Fr. Chopin - Scherzo No. 3, op. 39; A. Scriabin - Piano Sonata No. 9, op. 68 "Black Mass"; Fr. Liszt - "La campanella"; **Полуфинал:** Cl. Debussy - "Images" Book I; S. Rachmaninoff - Piano Sonata No. 2, op 36 (original version from 1913)

**Достигане на полуфинали** на конкурсите **Juries in Competition** в Залцбург, Австрия и на конкурса „**Alexander Scriabin**“ в Гросето, Италия, и двата през месец февруари 2019г.

**Международен конкурс за пианисти „Панчо Владигеров“- Шумен**  
**1-ви кръг** Д. Скарлати – Соната E Dur K135; Фр. Шопен - op. 25, N 10;  
Фр. Лист – „Ла кампанела“; П. Владигеров – „Меланхолия“ op.37, No 2.

**2-ри кръг** Л. ван Бетовен – Соната op. 31 № 3; Б. Барток – „На открито“; П. Владигеров – „Импровизация“ и „Токата“ от „Епизоди“  
op. 36

**3-ти кръг** В. А. Моцарт – Концерт за пиано и оркестър K 415; П. И. Чайковски – Концерт за пиано и оркестър № 1

**Спечелена 2 награда**

**Международен конкурс за пианисти Bösendorfer Vienna 2019**

**Спечелена 1 награда**

### **КАМЕРНИ КОНЦЕРТИ:**

**Камерен концерт с цигуларката Лия Петрова, реализиран на 15.05.2017г.** в Кюстендил, художествена галерия Владимир Димитров – Майстора

В програмата: Й. С. Бах – Паритта за соло цигулка D moll; Л. ван Бетховен – Соната за пиано и цигулка – op. 30 No 2; Й. Брамс – Vier Klavierstücke op. 119

В. Лютославски – Партита за цигулка и пиано

**Камерен концерт, реализиран на 22.01.2018г. в КАМЕРНА ЗАЛА „БЪЛГАРИЯ“, съвместно със струнен квартет „Фрош“**

Музиката на Европа „Чехия“, Произведения от Леош Яначек

**“Linnerl”, камерен концерт с Катлен Меркен, мецо-сопран,  
08.03.2020г., Kulturverein Redtenbach, Виена**

В програмата творби от Курт Вайл

**„Peregrina“, камерен концерт с Катлен Меркен, мецо-сопран,  
23.10.2020г., GESSELLSCHAFT FÜR MUSIKTHEATER, Виена**

В програмата творби от Волф, Брамс, Шуберт

### **ЗАПИСИ:**

**за БНР:** Бетовен Соната оп. 31, No 3 Es dur; Janacek - „In the Mists“

Излъчени на 18.10.2017 г. и 8.12.2017

**CD „Българско клавирно наследство“** финансиран от Национална научна програма КИННПОР, ISMN 979-0-707682-19-7:

Йордан Гошев – Сюита № 3; Йордан Гошев – Соната фантазия