



**НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ
"ПРОФ. ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ"**

**ИНСТРУМЕНТАЛЕН ФАКУЛТЕТ
Катедра „Камерна музика и съпровод“**

Мария Станимирова Василева

**КЛАВИРНИТЕ ТРИА НА ЛЮБОМИР ПИПКОВ,
ЛАЗАР НИКОЛОВ И ИВАН СПАСОВ – ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ
ПРОЧИТ**

**Автореферат на дисертационен труд
за присъждане на образователна и научна степен
„ДОКТОР“
по „Музикознание и музикално изкуство“
професионално направление 8.3 Музикално и танцово изкуство**

Научен ръководител: проф. д-р Георгита Бояджиева-Николова

Рецензенти:

1. проф. д-р Огнян Константинов
2. проф. д-р Георги Арnaudов

София, 2021

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на катедра „Камерна музика и съпровод“ на 15.02.2021 г. Утвърден е от Факултетен съвет на 16.02.2021 г.

Изследването се състои от 134 страници, 1 приложение, нотни и други примери, художествено-творческа дейност на докторанта, хронологичен списък на камерното творчество на композиторите, справка за приносите на дисертационния труд. Библиографията включва 29 български източника, 7 чуждестранна литература, статии и списания, 3 интернет източника, 5 интервюта и документални записи.

Материалите за защита са на разположение в Учебен отдел на НМА.

Публичната защитата на дисертационния труд ще се състои на в часа в зала на НМА „Проф. Панчо Владигеров“, София, бул. „Евлоги и Христо Георгиеви“ 94 на открито заседание на научно жури в състав:

рецензенти:

проф. д-р Огнян Константинов

проф. д-р Георги Арnaudов

становища:

проф. д-р Велислав Заимов

проф. д-р Ганка Неделчева

доц. д-р Зорница Петрова

СЪДЪРЖАНИЕ:

ВЪВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА I. ОСНОВНИ ПРИНЦИПИ И ХАРАКТЕРНИ ОСОБЕНОСТИ НА СТИЛА В РАННОТО КАМЕРНО ТВОРЧЕСТВО НА ЛЮБОМИР ПИПКОВ. ТРИО ЗА ЦИГУЛКА, ВИОЛОНЧЕЛО И ПИАНО – ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ ПРОЧИТ, ИНСТРУМЕНТАЛНИ И АНСАМБЛОВИ ПРОБЛЕМИ	8
ГЛАВА II. ОБЩ ПРЕГЛЕД НА ПРОЦЕСИТЕ В ЕВРОПЕЙСКАТА МУЗИКА ПРЕЗ ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА ХХ ВЕК	20
ГЛАВА III. ИВАН СПАСОВ – ЕСТЕТИКА, КОМПОЗИЦИОННА ТЕХНИКА, ОСОБЕНОСТИ НА СТИЛА. СТРУКТУРЕН АНАЛИЗ НА ТРИО ЗА ЦИГУЛКА, ВИОЛОНЧЕЛО И ПИАНО, ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА И ПРОБЛЕМИ НА АНСАМБЪЛА	26
ГЛАВА IV. МУЗИКАЛЕН ЕЗИК, КОМПОЗИЦИОННА ТЕХНИКА И ИНСТРУМЕНТАЛНИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА В КАМЕРНОТО ТВОРЧЕСТВО НА ЛАЗАР НИКОЛОВ. „INTERMEZZO PER TRE” – СПЕЦИФИЧНИ ОСОБЕНОСТИ НА СТРУКТУРАТА И ФОРМАТА ВЪВ ВРЪЗКА С НЕГОВАТА ИНТЕРПРЕТАЦИЯ	36
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	47
СПРАВКА ЗА ПРИНОСИТЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД	50
ПУБЛИКАЦИИ	51
ХУДОЖЕСТВЕНО-ТВОРЧЕСКА ДЕЙНОСТ	52

ВЪВЕДЕНИЕ

От времето на Класицизма до днешни дни клавирното трио е неделима част от творчеството както на значими, така и на по-малко познати композитори. Погледнато в исторически план, този камерен жанр е сравнително „млад“ за българската музика. Неговото развитие, започнало едва през първата половина на XX век, го поставя в особена позиция по отношение на проявленията му. В световния мащаб на музикалното развитие опитът на българските композитори в работата с ансамбъл като клавирното трио е крехък. Пътят, който изминава националната ни музикална култура за сравнително краткия период от около сто години е белязан от творчеството на композитори като Панчо Владигеров, Любомир Пипков, Димитър Ненов, Константин Илиев, Лазар Николов, Васил Казанджиев и др. Създателят на първото българско клавирно трио е Панчо Владигеров (1916), а второто е написано от Любомир Пипков (1930). По-късно, във втората половина на XX век и почти едновременно с появата на нови, качествено различни композиционни техники в европейското музикално творчество, композиторите Лазар Николов, Константин Илиев, Михаил Пеков и други, пишат клавирни триа със средствата на възникващият нов музикален език, като всеки от тях намира своя индивидуален стил в широката кръг от възможности, които той дава.

Интересът на автора към съвременната музика и богатата българска музикална литература за този вид камерен ансамбъл са **мотивация** за настоящото изследване. Изпълнителският опит като камерен музикант и концертната дейност, включваща камерни творби за различни състави от наши и чуждестранни автори, някои от които са изпълнени за първи път, дават **основание** за подобен тип анализ. **Изборът на тема** се обуславя от убеждението, че избраните творби са едни от най-ярките примери в българския репертоар за този инструментален състав, а **обект** на изследване и анализ са: **Клавирно трио за цигулка, виолончело и пиано на Любомир Пипков, Клавирно трио за цигулка, виолончело и пиано на Иван Спасов и „Intermezzo per tre“ на Лазар Николов**. Разбира се, приносът към жанра на клавирното трио не се ограничава с

подбраните тук произведения, но без съмнение тези творби на Пипков, Спасов и Николов могат да се считат за еталон в композиторското дело.

Задачата на този дисертационен труд е да изведе естеството на художествените идеи, музикалния език и стиловите особености в камерното творчество на тримата композитори върху примера на цитираните по-горе произведения. Изхождайки от основните принципи в музиката им, се извеждат индивидуалните особености в стила на всеки един от тях. Изследва се подходът към композиционните техники в контекста на процесите в европейската музика през втората половина на ХХ век, които дават отражение върху развитието на българското музикално творчество. В тази връзка се коментират и други произведения на композиторите, като направените съпоставки са свързани с темата на труда. Разглеждат се ансамблови проблеми, съотнесени към общата звукова картина, изграждането на формата, интерпретацията и подходът към тематичния материал. Предлагат се специфични инструментални решения на проблеми със звуковия и динамичния баланс, метроритмичната организация и единството на артикулацията, възникващи при съчетаването на инструменти с различен начин на звукоизвличане (струнни и пиано).

Една от основните **цели** на научния труд е направените музикални проучвания и синтезираните обобщени заключения да спомогнат бъдещи изследвания на тези камерни произведения, както и да предизвикат интереса на младите музиканти към българското камерно творчество. Анализите и изпълнителският поглед върху разглежданите творби имат за цел да очертаят път към художествената идея на автора и да предложат средства за предаване на неговия творчески замисъл. Събраната информация и фактите, свързани с обстоятелствата или повода за създаването на конкретна творба, са едни от средствата да се разбере в дълбочина смисъла и посланието, заложили в нея, като създават по-ясна представа за личността на автора и неговата емоционална нагласа в този момент.

Аналитичният **метод** за проследяване на разнородните ядра в строежа на произведенията оформя рамка, която посредством анализа само на три творби успява да събере в себе си музикални

примери от мотивно-тематична техника до атематизъм. В същото време техните различия ги обединяват в научния опит да се представят в този труд едни от най-значимите и интригуващи както по отношение на интерпретацията, така и по отношение на композицията, произведения за цигулка, виолончело и пиано. По този начин в изследването се разглежда най-широк диапазон от композиционни подходи в рамките на цитираните клавирни триа и без претенции за изчерпателност се извежда изключителния принос на трима от най-олицетворяващите този жанр на камерната музика български композитори. Извеждат се специфични инструментални средства и похвати, характерни за музиката от втората половина на ХХ век, както и техните означения. Познаването им е необходимо още при първоначалния прочит на творбата така, както и за решаване на интерпретационни проблеми, възникнали в процеса на нейното изучаване. Структурните анализи на цитираните произведения, заедно с извлечените от тях изводи, се разглеждат като основание за изграждане на тяхната интерпретация.

Дисертационният труд се уповава на литературни *източници*, засягащи композиционни принципи, стилови особености и естетика, свързани с разглежданите творби. Направени са конкретни изводи въз основа на проведените консултации и интервюта с композиторите проф. Велислав Заимов и проф. Красимир Тасков. Проведени са разговори с някои от първите изпълнители на разглежданите произведения – виолончелистите проф. д-р Георгита Бояджиева-Николова, проф. Венцеслав Николов и цигуларят проф. Недялко Тодоров. Техните изпълнения при непосредствения им контакт с композиторите в процеса на работа върху творбите, представляват своеобразен модел за следващите им изпълнители. Използвани са записи от интервюта с композиторите, намерени в архивите на Златният фонд на БНР, студийни и документални записи на произведенията, както и документални филми от архива на БНТ, отразяващи важни събития от техния обществен живот и творческа дейност.

Дисертационният труд е организиран в четири основни глави:

Първа глава от изследването описва особеностите на стила в ранното камерно творчество на Любомир Пипков – подход към

инструменталните изразни средства, стилизацията на българския фолклор, позицията му по отношение утвърждаването на българския национален музикален стил. Подробно се разглежда неговото Клавирно трио за цигулка, виолончело и пиано от изпълнителска гледна точка, направен е обобщен структурен анализ на произведението, описани са някои основни ансамблови и инструментални проблеми.

Във **втора глава** е представен синтезиран преглед на музикалните процеси в Европа през втората половина на XX век, проследени са развитието на българската музикална култура по това време и творческите контакти между композиторите-авангардисти, както и тяхното творчество в контекста на европейските тенденции в музиката (атоналност, серийна додекафония, сонорни и мобилни структури, алеаторни модели, поантилистична музика и нова нотация).

В **трета глава** се разглеждат естетиката и особеностите на композиционния стил в творчеството на композитора Иван Спасов, подхода към музикалната форма и неговия индивидуален музикален език с присъщите му характерни интонации и специфична звукова картина. Анализира се структурата на неговото Клавирно трио за цигулка, виолончело и пиано, като се извеждат основни инструментални, технически и интерпретационни проблеми свързани със звукоизвличането, метроритмичната организация и звуковия баланс.

Четвърта глава се фокусира върху личността и камерното творчество на Лазар Николов с неговите основни стилистични особености и принципите, които използва при изграждане на формата, както и композиционните техники, формиращи неговият музикален език. В хода на изследването обобщените изводи се подкрепят от цитати на автора с убеждението, че този подход дава възможност да бъдат формулирани най-точно особеностите на неговия индивидуален почерк и вярно да се опише позицията му по отношение на явленията в музикалния живот по това време. Подробният структурен анализ на „*Intermezzo per tre*” за цигулка, виолончело и пиано и решенията на някои ансамблови, инструментални и интерпретационни проблеми имат за цел да

насочат вниманието на изпълнителите към смисъла на музиката и оформянето на цялостният художествен облик на творбата.

ГЛАВА I. ОСНОВНИ ПРИНЦИПИ И ХАРАКТЕРНИ ОСОБЕНОСТИ НА СТИЛА В РАННОТО КАМЕРНО ТВОРЧЕСТВО НА ЛЮБОМИР ПИПКОВ. ТРИО ЗА ЦИГУЛКА, ВИОЛОНЧЕЛО И ПИАНО – ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ ПРОЧИТ, ИНСТРУМЕНТАЛНИ И АНСАМБЛОВИ ПРОБЛЕМИ

Красотата и яркостта в музиката на Пипков винаги биват разпознаваеми. Би било трудно да се опише само с няколко думи оригиналният му подход към жанра клавирно трио. Още в най-ранен етап от творческия си път, той създава самобитен стил, дълбоко повлиян от българската народна музика. Трактовката на автентични народни песни внася архаичност, извираща от дълбоки, древни пластове на родовата памет. Много изследователи изтъкват неговото оригинално мислене – комплекс от широки и изразителни мелодични линии, хармонични структури, метроритмични „плетеници“ и усет за цялостно драматургично изграждане. Богатството на темброви нюанси, характерните интервалови ходове и ладова система най-бегло характеризират музикалния му език. Неизчерпаемото въображение на композитора при трактовката на цитати от народни песни и пречупването им през установените западноевропейски класически принципи за писане на музика, оформят амалгама от неравноделни размери и силно въздействаща мелодика, като представя автентичната българска музика с нови тембри и цялостно ново звучене. Така произведенията му придобиват „класическа“ устойчивост по установен модел, народни мелодии, цитати или интонации са пречупени през въображението, индивидуалността и образния свят на композитора.

Интересна е симбиозата между реализирането на една художествена идея, родена от ярката, емоционална и самобитна творческа същност на Пипков, и рационалният подход към процеса на композиране. Той съчетава и прелива „гласовете“ на инструментите в един ансамбъл с лекота, оформяйки различни, но винаги поетични и естетизирани звукови картини. Колко проникателен е бил неговият съвременник – композиторът Дмитрий

Шостакович (1906-1975) в известната си оценка и силно признание за него: „*Пипков е композитор, който поражда влияния*“.¹

Ансамбловото мислене на композитора често влияе върху структурирането на фактурата. Несъмнено, може да се открие и отпечатък от значителното му песенно творчество в нотният текст на инструменталната музика – не толкова като транскрипции или аранжimenti, а като гласоводене и интониране на тематичният материал. Предвид афинитетът му към песенната музика и нейната лирика, често мелодията в инструменталните творби е изградена аналогично на песенният тип фразирание. Естественният синтактичен строеж на българският език стои във фундамента на мелодичната линия в творбата. Изхождайки от благозвучността на мерената реч, с всичките ѝ специфики (ритъм, интонация, мелодичност, емоционалност), Пипков изгражда една логична цялостна структура в своите песни. Този подход на композиране той пренася и в инструменталната си музика.

Когато се говори за характерните стилистични белези в музиката на Пипков, несъмнено трябва да се спомене уникалният подход към метроритмичните структури, които използва. Вътрешната организация на музиката и сложните процеси във фактурните построения са не толкова първопричина, а по-скоро логично следствие от образната и структурна драматургия. Комплексните метроритмични системи, изградени от смесването на равноделни и неравноделни размери, са плод на проникновението в същината на дълбоките корени и традиции в музиката – естетически и художествени.

В ранното творчество на Любомир Пипков би било достатъчно да се посочи изключителната художественост на образите, чувството за поетична мярка, емоционалност и колоритно богатство в музиката. В инструменталната музика той внася всички нюанси на ритмично разнообразие в равноделни и неравноделни размери, изтъква на преден план хармонията, чиято острота

¹ Йосифов, Др. Наистина сложният 100 години от рождението на Любомир Пипков. – В. Култура, 24.09.2004, бр.35 (2337)
<http://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/10126>

подчертава метричното разнообразие. Мирогледът и идейна насоченост определят естетическите схващания на композитора и придават завършена представа за неговият стил.

Трио за цигулка, виолончело и пиано

Посветено на Роза Нееф

Пипков е автор, еkleктично събрал различни звукови влияния, които пречупва през призмата на своя култивиран индивидуализъм. Своего единствено клавирно трио композиторът пише през 1930 г. по време на обучението си в парижката *École normale de musique* като ученик на френският композитор Пол Дюка. **Първото изпълнение** (7 октомври 1930 г.) на триото е осъществено в София от Боян Константинов (цигулка), Иван Цибулка (виолончело) и Любомир Пипков (пиано) в рамките на неговия трети авторски концерт², съставен изцяло от нови творби.

Клавирното трио на Пипков е музика, в която всяка от двете части има свой специфичен принос към целостта на камерния цикъл. В най-общ план **структурата** на първа част може да се определи като **сонатна форма**. Важно е да се отбележи, че макар сонатната форма да притежава определен контур на изграждане, утвърден от практиката на много произведения от Класическият период, тя е преди всичко един музикален принцип. Класическата АВА схема за сонатна форма, включваща основните дялове (експозиция, разработка, реприза) е своеобразно третирана. Две теми се „противопоставят“ една срещу друга и композиторът изгражда нишки, които удачно да свържат тези разнородни музикални състояния. В този смисъл Пипков намира различни структурни решения, които от една страна „потвърждават“, а от друга – „нарушават“ вида сонатна форма, наложил се от времето на Класицизма.

² На авторският му концерт в Москва (23.IX.1949 г.) триото е изпълнено от Л. Коган (цигулка), М. Ростропович (виолончело) и Л. Пипков (пиано); *Хлебаров, И.* Творческият свят на Любомир Пипков, том II, книга първа – Издателски център „Арткооп“, София, 2000, с. 56

Пример 1:

The image shows a musical score for piano. At the top, it is labeled 'Пример 1:' and 'Agitato (Тревожно)' with a tempo marking of a quarter note equal to 108. The time signature is 7/8. Above the staff, a rhythmic pattern is shown: a quarter note, followed by a dotted quarter note, followed by two eighth notes. The piano part is marked 'Piano' and 'pp' (pianissimo). The score consists of two staves, with the piano part in the lower staff. The piano part features a syncopated rhythm with a sforzando (sf) dynamic marking.

Преглеждайки ритъма в пианото на първия такт се забелязва групирането на размер 7/8 във вида 3+2+2. В същото време има ясна индикация в партитурата, която обозначава, че седемвременната метрична пулсация е организирана в групи от 2+2+3 осмини. Така нотиранията на пианото носи ярко усещане за синкоп, с което Пипков постига характера *agitato*. Синкопираното фигуриране на лежащия тонически оргелпункт очертава четиритактово встъпление, с което освен настроението се въвежда и акомпаниращото остинато, върху което ще се представи материалът на първа тема и ще утвърди *c moll* като главна тоналност на първа част. Поставените щрихи в текста подсказват на изпълнителите за остротата, артикулацията и „суровият темперамент“ в музиката. Прецизното изпълнение зависи от техническите умения и фин усет за мярка на пианиста, тъй като щрихът *staccato* в прекомерно тиха динамика е едно от предизвикателствата за този инструмент, поради неговата специфика и начин на звукоизвличане.

Пипков не случайно „възлага“ първото цялостно тематично провеждане на **първа тема** на виолончелото. Инструментът с най-близък до човешкият глас тембър, цвят на звука и покритие на всички гласови регистри, най-точно и въздействащо би могъл да пресъздаде емоцията на „изпята“ народна песен. Характерът на звука, макар и в тиха динамика, трябва да бъде плътен, мек и изразителен, оцветен с умерено верижно вибрато в не много широка амплитуда, внасящ елемент на разказвателност. Началната тема е период с неповторен строеж, но това, което я прави интересна и което допълва зададения от автора характер на тревожност е неквадратното разпределение на нейните подделения.

Наситена с необикновено напрежение, представена в различен тип двугласи, абсолютен унисон или унисон през октава в комбинации между различните регистри на инструментите, изисква от музикантите абсолютна точност по отношение на *интонацията*. Това е акустичен феномен и един от основните проблеми заложен в състава на клавирното трио. Съдържа в себе си няколко елемента, които са свързани помежду си и са взаимно зависими:

- а) Обертонова скала;
- б) Темпериран строй;
- в) Звуков баланс между инструментите.

Удвояванията в октави и унисони носят със себе си необходимостта от прецизиране и уеднаквяване на щрихите между трите инструмента, както и от контрол върху дължината на звука поради различията в спецификата на звукоизвличане и нееднаквото отзвучаване на тоновете. В подобни случаи е добре педалът да се употребява пестеливо или да не се използва. При струнните процесът ще е в противоположна посока – удължаване на нотните трайности, но с внимание към началото на всеки един – с ясна артикулация.

Пипков не повтаря структурата на мелодията буквално и го постига с добавяне на началната двутактова фраза, съдържаща най-характерните ритмо-интонационни черти на първа тема. В края на второто ѝ провеждане става ясно защо е било необходимо въвеждането на разширение – неговите интонационно-мелодични ходове са използвани за построяването на плавен преход (т. 43-48) към следващия дял от формата. Тези пет такта носят в себе си едновременно ритмичните елементи на първата тема и спокойната кантиленност на втората.

Пример 2:



В зоната на първа тема могат да бъдат изведени две важни характеристики:

1. Диспропорционалност – композиторът умело намира начини да избегне равните пропорционални отношения между

подделенията на периода, което се осъществява по два начина: **структурно** и **метро-ритмично**.

2. Музикален характер – особеностите, изредени в точка едно обособяват т. 4-48 като сфера на непрестанни структурни варианти, ритмична острота и ярки щрихи, което формира стегнатото звучене на първа тема.

При изграждането на **втора тема** Пипков интегрира в нейния строеж доминиращия в първа тема мотив от осмина и две шестнайсетини. Това споява двете теми, като предоставя и достатъчно възможности за инкрустиране на контрастни елементи. Друг типичен композиционен похват, който ги обединява в едно цяло в сонатната форма е тоналното им взаимоотношение. Контрастното във втората тема (т. 49) се изразява в няколко направления: фактурата е с изявено **полифоничен строеж** за разлика от хомофонната организация на първа тема; преобладават **дългите ноти трайности**, което в комбинация с темпо *Lento* и четириременния метрум носят усещане както за ярък фактурен „противовес“, така и за спокойствие. Особената изразителност на втора тема е допълнително подсилена с широката употреба на трилер. Този инструментален похват прониква във всички слоеве на фактурата и създава впечатлението на трептящо цяло. Хоризонталното движение на темата, представена в партията на цигулката, напомня протяжна безмензурна народна мелодия. Всъщност от т. 50 челото задава пропоста на канон, чиято рипоста зазвучава в пианото от следващия такт октава по-високо. При провеждането на имитационното противосложение между челото и пианото музикантите трябва да уеднаквят динамичните нюанси и характера на звука, за да прозвучи максимално хомогенно. При изпълнението на фразировъчните кратки „вълни“ в *crescendo* и *diminuendo*, в челото трябва да се съобразят няколко технически момента: прецизиран изравнен звук, с леко наблягане на най-силният тон; артикулирано начало на всяка нота; „бледо“, едва доловимо вибрато, което да оцвети звука. От друга страна, пианото съзнателно да преувеличи щриха *legato*, за постигане на илюзията за „безкраен звук“.

В *разработката* очевидният стремеж на Пипков е към обща остинатност в целия ансамбъл – комплементарният ритъм на трите инструмента образува непрекъснато осминово пулсиране. За разгръщане на тематизма, авторът се обръща към композиционни способности на бързо редуване и преплитане на различни отличителни ритмо-интонационни мотиви и фрази от двете теми на експозицията. Тази комплементарност създава усещане за изместване, размиване на основните дялове в неравноделният такт, като привидно се смесват четириременен равноделен с тривременен неравноделен размери. Пред челиста е поставена задачата да запази пулсацията в остинатните шестнайсетини, като не променя организацията в тактовете.

Пример 3:

The image shows a musical score for Example 3. It consists of two systems of staves. The top system has a flute staff and a piano staff. The flute staff has a melodic line with a fermata. The piano staff has a complex, syncopated rhythmic pattern. The bottom system has a piano staff and a bass staff. The piano staff has a complex, syncopated rhythmic pattern. The bass staff has a complex, syncopated rhythmic pattern. The score is marked with 'mf' and a box containing the number '90'.


Натрупаната енергия рязко се прекъсва от две цезури в целия ансамбъл (т. 107), чиято функция е да преустановят за кратко непрестанното комплементарно движение и да дадат нов гласък на разгръщане. В този етап от формата, тенденцията за развитие е отведена едно ниво нагоре по отношение на интензитета. Авторът отново търси начин да спре натрупаното непрекъснато движение в пианото и челото. Вместо с вмъкване на тишина, този път той го постига с рязко въвеждане на темпо *Lento* и хорален тип фактура (т. 129). Това е и *Tiefpunkt*-ът на цялата първа част. Мястото, отредено за най-ниската динамична точка на цялата първа част не е случайно – точно преди репризата, като по този начин откроява още по-ясно делението на формата. Така чрез двутактов преход в гръмко ансамблово *Pesante* отново се достига тоналност *c moll* и се дава ход на репризният дял (т. 146).


Прекъсването на комплементарната остинатност се случва едва в т. 154, в който се въвежда познатото от експозицията

разширение на първа тема, поверено този път изцяло на партията на пианото. След последния трилер в партията на челото (т. 185) започва заключителният дял. Внушението за „изпаряване“ на цялата енергия в тези няколко такта Пипков постига чрез плавно забавяне на темпото; използване на високите регистри при струнните; дълги лигатурани тонове през такт; постепенно намаляне на динамиката, достигайки до *ppp*. Тази кода с несамостоятелен характер е организирана върху ритмични елементи от интродукцията, описвайки по този начин една своеобразна арка между началото и края в целостта на първа част.

Заглавието на *втора част* от цикъла „*Пет епизода върху една народна песен*“ издава отчасти идеята за нейния замисъл – Пипков обединява в една рамка пет различни музикални състояния. За основен тематичен материал композиторът използва народната песен „Марийо, дилбер мори, Марийо“. Епизодите илюстрират оригинални метаморфози на една идея и завършеност на малките форми, като във всеки от тях се намира звуков образ свързан с хумора и поезията на народните песни.

Епизод I Lento започва с представянето на споменатата в заглавието на частта народна песен в соло виолончело. Това е интимен, крехък музикален момент, в който челистът има нелеката задача да „изпее“ една плавна мелодична линия. Песента се разгръща в рамките на девет такта и няколко нейни ритмо-интонационни мотива са със силно формообразуващи функции:

1.  Образоващите се последователно четири мелодични интервала са често използвани като референция в различните епизоди на втора част. Тяхното взаимодействие и особено големият начален скок на *м.б* придават отличителния характер на мелодията.

2.  Вторият такт представя мелодична фигура, при която е характерно: постъпенно низходящо и възходящо движение; ритмичният мотив от осмина и две шестнайсетини плюс две шестнайсетини и осмина.

3.



Този мелодичен ход изпъква с разпознаваемата за фригийския звукоред интонация от низходяща малка секунда между II и I степени.

Кратките еднотактови мотиви събират в себе си цялата есенция на фолклорната мелодия. Макар началото да е в тиха динамика и разположено в матовия среден регистър на челото, звукът трябва да е плътен и концентриран, оцветен с интензивно, не много широко вибрато. За да бъде ярка и изразителна темата, трябва да се подчертаят по-големите интервалови скокове, а групите от шестнайсетини да бъдат почти незабележимо разтеглени във времето, леко разпяти. Важно е да се съобрази, че тази мелодия е цитат от народна песен, носеща своята обвързаност с ритъма и дикцията на словото. Поради това, артикулацията на тоновете и тяхната височинна определеност са от изключително значение.

След като мелодията е представена в партията на челото, идва ред на цигулката да „изпее“ без промени същата песен, но пренесена октава по-високо (т. 10). Задвиженият дует прераства в трио (от т. 19), като този път пианото представя ново противосложение на главната мелодична линия, която се представя цялостно за трети път, но пренесена една октава по-високо и удвоена в паралелни октави между цигулката и виолончелото.

Изложеното дотук фактурно развитие носи много ясни черти на тип вариационна форма известна като *пасакалия*. Последните девет такта от епизод I играят ролята на кода, в която процесът на вариране се „разпръсква“. Това, което е необходимо да се извлече от този заключителен дял на своеобразната *пасакалия* е въвеждането на форшлази в партията на пианото (т. 31-32). Те са очевидно нов звуков елемент и тяхната роля е да подготвят началото на втория епизод, създавайки по този начин единство между подчастите.

Епизод II започва с директна препратка към първата фраза от темата в епизод I. Пианото представя вариация в еолийски лад (върху *ми*) на народната песен и макар това интонационно модулиране да не запазва абсолютните изначални интервалови отношения, се създава усещането за подобен профил на мелодично движение. Това звуково построение, изградено изцяло върху задържан тон *ми* и засягащо

четири такта, е първото от три звена, конструиращи епизод II. Най-отличителната черта на второто звено (т. 5-12) е арпежирианият акорд в клавирната партия и последващите го шестнайсетинови квинтоли в струнните инструменти, звучащи като естествено продължение, което като всички музикални събития се случват върху задържано *do* от голяма октава в пианото. Т. 15-20 очертават трето звено, характеризиращо се с остинатно пулсиране на осминови триоли и непрекъснато редуване на тоновете *a-f* (плагална връзка) в басовата линия. Върху този крехък, прозрачен клавирен акомпанимент, цигулката и виолончелото последователно представят вариация на първите тактове от главната песен. За първи път в този отрязък, Пипков използва *сордина* при струнните, за да измени тембъра им. Промяната на звука – по-матов и глух, заедно с използваните повисоки регистри за провеждането на темата подсилват внушението за нереалност, за звучащ далечен спомен. В т. 26 авторът за първи път в творбата използва изкуствени флажолети в партията на цигулката. Тъй като тоновете са уязвими по отношение интонация и плътност на звука, желателно е да се съобразят както притискането на струните до грифа с пръстите на лявата ръка, така и натискът, скоростта и максималната близост на лъка до магарето. Увеличавайки прекомерно амбитуса на ансамбъла, авторът достига до **най-високите тонове** в цялата творба (d^4 , e^4).

С *attacca* непосредствено след последният акорд започва **епизод III** – той се отличава с по-опростена структура в сравнение с другите подчасти. Пипков поставя в началото ѝ обозначението **Marcia**, което издава музикалното настроение. От изключително значение за тази част е уеднаквяването на щриха за шестайсетините при струнните. Те трябва да са отчетливи, с еднаква дължина и артикулация на всяка нота, с леко скокливо *spiccato*. В тази вариация композиторът се съсредоточава върху мотива от осмина и две шестнайсетини от встъпителната народна песен. Пипков довежда до краен предел ритмично-вариационният потенциал на тази малка конструктивна фигура с въвеждането на трилери и проходящи пасажии от трийсетивторини (т. 23-30). За акуратно изпълнение и точност по вертикал спрямо партията на пианото, от голямо значение е както бързината на рефлексите на изпълнителите, така и

ансамбловото чувство за ритъм и пулсацията на малките нотни трайности.

Пример 6:



В целостта си *enuzod IV Molto allegro ed energico* представлява токата. Този епизод запазва зададената до тук тенденция на нарастващо вариационно усложняване на изначалната за втора част мелодия. В този смисъл композиционната свобода при вариациите с изходния материал в тази подчаст достига още по-високо стъпало на комплексност. Епизодът се развива най-общо в два дяла: първият (т. 1-31) се обуславя от пулсиращи в осмини пасажии в струнните инструменти и дълги трайности в партията на пианото; вторият (т. 31-78) е доминиран от следната фраза, изложена в челото (т. 31-33):

Пример 7:



След кратък преход от низходящи пасажии (т. 54-61), тритактовата мелодична линия започва да „кръжи“ между челото и пианото в тих, но като установен и устремен дует (т. 62-78), докато кратка цезура в т. 78 не въвежда заключителния дял на токатата (т. 79-97). Тази кода с несамостоятелен характер е изградена върху ритмо-интонационния материал в струнните от началните тактове на четвъртия епизод. Финалът на четвърти епизод е гръмък, ясен, непоколебим и неговата категоричност оставя привидно впечатление, че втората част на цикъла приключва именно в този момент.

Бавното темпо на *V enuzod (Lento)* и неговото цялостното разгръщане ясно му придават черти на постлюдия³. Динамичната амплитуда не се разпростира в широки граници, а се движи предимно в тихи нюанси. Заклучителният епизод на втора част се развива в първия си дял (до т. 12) като една безмензурна песен. Макар непълна, темата в началото на епизода, представена отново в соло чело, този път е разнообразена с втори глас, който красиво я допълва. Указанието за характер – *recetativo*, предоставя възможността за квазисвободно интерпретиране и провокира въображението към риторично моделиране на музикалната линия. Пианото „нанизва“ гирлянди от трийсетивторини, а между тях струнните инструменти проблясват с кратка фигура от мотив 2 на основната народна мелодия. Тези диалози между пиано и струнни, представяйки в системен вид основните мотиви, изискват прецизиране при вплитането и връзките помежду им. Въпреки размера 9/8 и 4/4 в началото на епизода, с поставените от автора цезури и корони се предоставя възможност на музикантите за творческа инвенция по време на изпълнение. Красивите и ефирни „дантели“ от трийсетивторини в пианото придават приказен облик на музиката. В последните три такта на епизода и на цикъла виолончелото и цигулката донасят едно последно „дихание“ на мотив 3 и познатата квазифолклорна песен заглъхва.

Плавно затихващите (*p-pp*) заклучителните акорди в *staccato* (в партията на пианото и челото – *pizz.* с лява ръка) наподобяват един равномерно отмиращ пулс, разливащ се в пространството. За финалните тонове на триото, от изключителна важност е контакта между музикантите за едновременно и убедително изпълнение на ритмичния унисон между виолончело и пиано.

³ *Постлюдия* – през късният латински *postludium*, от „post-“ и лат. *Ludus*, „игра“; В католическите богослужения, това е органа пиеса изпълнявана в края на службата. В класическата музика се използва като огледално повторение на прелюд, а през музиката на XX век се използва като самостоятелна композиция. Могат да се намерят примери като „Три постолудии“ за оркестър (1958-1960) на В. Лютославски и „Четири постлюдия“ за симфоничен оркестър (1990) на Ф. Караев.

ГЛАВА II. ОБЩ ПРЕГЛЕД НА ПРОЦЕСИТЕ В ЕВРОПЕЙСКАТА МУЗИКА ПРЕЗ ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА ХХ ВЕК

Музиката на ХХ век поражда и развива в себе си противоречиви посоки и течения, разкриващи осъзнат стремеж към принципно нов тип музикален език. Новите търсения на композиторите постепенно се отказват от принципите, свързани с мелодизацията на тематичния материал, устойчивостта на ладовете, установените взаимовръзки между отделните тоналности и строго формообразуване на творбите. Свободното тълкуване на тоналността, разпростирането ѝ в по-широки граници и отказа от тоналните принципи свидетелстват за преобразуването на една строга хармонична система и появата на *хроматичната атоналност*⁴. *Серийната додекафония*⁵, която се свързва с името на австрийския композитор Арнолд Шьонберг (1874-1951), утвърдил и приел тази система като метод, който се явява връхна точка на неговата творческа работа. Той доказва значението ѝ, представяйки нейния „извор“ от възможности и чрез творчеството си популяризира нова композиционна система породена от интуитивният му стремеж към един нов вид музикален порядък. Отсъствието на тонален център и липсата на „функционална“ субординация в музиката като композиционна техника той описва в статията си „*Composition with Twelve Tones*“.

Използвайки този вид композиционна система, той описва и нов вид структура, образувана чрез тембъра на музикалните инструменти, който назовава *Klangfarbenmelodie* (звуково цветна,

⁴ Шьонберг не приема този термин, като вместо него предлага „политоналност“ или „пантоналност“ („Учение за хармонията“ /1911/). Въпреки че музикалната теория няма еднозначно определение за понятието „атоналност“, неговата употреба се е наложила на практика в теоретичните работи, свързани с Новата музика и додекафонията.

⁵ Додекафонията е атонална музикална система, при която всеки от дванадесетте тона от хроматичната гама е равнозначен на останалите, като целта е да се избегне слуховото възприемане на един от тоновете като основен. Композицията се състои от „12 съотнесени само един спрямо друг тона“ (Шьонберг), които по правило не се повтарят (12-тонова редица или серия) и нейните обръщения (трансформации). Основни форми: основен вид на първичната редица (Grundgestalt), огледално обръщение (inversus), рак (retroversus) и ракоходно огледало (retroversus inversionis).

т.е. тембровка мелодия-идея, с неединна височинна крива). Шьонберг смята, че могат: „...да се извлекат такива последствия, чиито отношения помежду им действат като вид логика, напълно равнозначно на логиката, която ни задоволява, когато имаме мелодия от височини.“⁶

Въпреки, че имената на А. Шьонберг, А. Веберн и А. Берг се поставят в „рамката“ на Втора виенска школа, подходът им към музикалната материя е различен в отношението им към класическата додекафония като начин за оформяне на специфичен музикален стил. Наситените многопластови акордови структури при Шьонберг и силно изразеният експресионизъм в музиката на романтичният Берг не съответстват на чистата и прозрачна Вебернова фактура конструирана от множество „поанти“ (всеки тон има конструктивна стойност и всеки звук вибрира самостоятелно в своята височинна и тембровка определеност). Неговото творчество се превръща в естетически идеал за много композитори от втората половина на ХХ век, поражда идеи и нови пътища в музиката. По това време в музиката възникват различни течения, някои от които се развиват паралелно и в следствие на взаимодействие помежду им се оформят нови композиционни и инструментални техники и похвати. Идеите на авторите са насочени към свободата на изразяване чрез алеаторните форми и мобилните структури, сонорните техники – като възможност за оцветяване на звука в разнообразни нюанси, електронната музика – като способ за вариране, ефекти и модификация на музикалната тъкан.

Явленията в музикалното изкуство са предпоставени от взаимно свързани дълбоки процеси, които не се проявяват внезапно и неочаквано. Един от най-авторитетните и представителни творци на ХХ век е Карлхайнц Щокхаузен (1928-2007). Той разработва идеята за *атематична серийна техника*, в която си служи не с мелодията, а с отделните тонове и връзката между тях. В свое интервю от 1951 година Щокхаузен споделя твърдението, че всеки звук е красив и безценен, а поставен на точното място, в точното време и свързан с други звуци може да се превърне в музика. Това

⁶ Ялова Н. Втората виенска школа-Шьонберг, Веберн, Берг (лекции), София, 2011, с. 9

са творби, които биват определяни като поантилистични⁷ (точкова музика).

Разнородни са пътищата и идеите, през които минават творците в търсене на нов музикален език и неговата организация. „Симфонична поема за сто метронома“ (1962) на Дьорд Лигети (1923-2006) и Трио за цигулка, валдхорна и пиано (1982) са едни от знаковите произведения на сериализма. Написани са като „шумова композиция“ със създадената от него микрополифонична техника, върху индивидуална ритмическа система. Друг композиционен подход използва Лучиано Берио (1925-2003) – произведения като „Folk songs“ (1964) за женски глас и 7 инструмента и „Сого“ (1977) за 40 певци и 44 инструменталисти на Лучиано Берио (1925-2003) са конструирани въз основа на *фонетичната структура* на езика, единичните срички на думите и едновременно звучащи фрази от различни езици, преплетени с инструментален звук, като по този начин постига изключителна пластичност и изразителност на непрекъснато променящия се музикален поток. Тези процеси, свързани с потребността за тотално освобождаване на творческото въображение от ограниченията на действащите до този момент строги правила и необходимостта от създаване на нови композиционни системи, неизбежно водят и до промени в нотописа. В този смисъл премахването на тактовата черта, което пръв съзнателно прави Витолд Лютославски (1913-1994) в своя Струнен квартет (1964), води до отпадане на метрума и извежда ритъма като определящ организацията на музикалния поток. Той въвежда и термина „ограничена алеаторика“ – тема, която развива в своя статия „Ролята на елемента случайност в композиторската техника“ (сп. „Музикални хоризонти“, 1978).

В ситуация на предизвикана вариантност и импровизационност, при интерпретиране на една алеаторна композиция и прозвучаването

⁷ „Поантилизъм“ е понятие за определен вид композиционна техника, въведено от Карлхайнц Щокхаузен, което особено често се прилага ретроактивно към музиката на Антон фон Веберн. То описва музика, формирана от бързото редуване на множество различни частици от музикални елементи. Тази рязка звукова промяна може да се отнася не само до тонови височини, но и до ритъм, динамика, щрих и др., като например в голяма част от произведенията на Пиер Булез.

й като завършено произведение, неминуемо се „ражда“ относителен резултат. Този продукт е плод на взаимовръзката между създадената творба като съществуваща реалност и процесът на възпроизвеждане на една субективна действителност. Подобни обстоятелства на преобразование в творческия процес оформя един нов, уникален облик на художественото произведение. От гледна точка на стилистичните промени в музикалното изкуство, зародили се като тенденция през втората половина на ХХ век, реакцията на композитора Пиер Булез (1925-2016) много точно описва процесите свързани с промяната на музикалния език. В отговор на случващото се в музикалния свят, той пише в своя статия свързана с Третата му соната за пиано (1955-57):

„... дефинираното веднъж и за винаги развитие вече не съответства на музикалното мислене, такова, каквото то е днес, нито на постигнатото сега в резултат на еволюцията на музикалната техника, която е силно засегната от нахлуващите представи за относителността на света и от идеята за непрекъснатото „преоткриване“...“ (1981)⁸; „Днес музикалният език се изгражда от относителни елементи, ето защо и формата следва да бъде относителна. С други думи, във формата трябва да се внесат елементи, които да я променят от изпълнение в изпълнение и да не позволят съчинението да бъде изпълнено два пъти по един и същи начин.“ (1981)⁹

В периода от втората половина на ХХ век както в композиторската работа, така и в изпълнителския процес назрява потребността от свобода на творческа инвенция и непринуденост. Необходимост за музиката е тази свобода да бъде „облечена“ и представена в силогизтично-логична връзка, чрез която да се образува музикалната форма. Тази потребност намира проявление в *алеаториката*¹⁰. Като вид композиционна техника тя се опира на принципа на „свободната игра“ в следствие на нееднозначно

⁸ Boulez, P. Third Piano Sonata – Orientations. Collected Writings. Cambridge, 1986, p. 143

⁹ Boulez, P. Constructing an Improvisation – Orientations. Collected Writings. Cambridge, 1986, p. 155

¹⁰ *Alea* – от лат. зар, жребий, в по-широк смисъл – случайност

определеният нотен текст и контраста, съдържащ се в мобилните структури. Проявата на този „творчески израз“ с импровизационен характер води началото си още от епохата на Барока, като в резултат от недостатъчно акуратна нотация. Манифестирането на такъв тип творческа изява се е считало за проява на най-висша форма на музициране, представяща както инструментално-техническото майсторство на изпълнителя, така и искреното спонтанно вдъхновение на артиста. В съвременната музика композиторите се повлияват и от мелодико-ритмическите специфични импровизации на един друг жанр – джазът. Вдъхновението от спонтанно проявилото се изпълнителско творчеството намира отглас и в алеаторната игра от един по-различен музикален свят.

Развитието на музикалното мислене към постоянни ритмически и звукови изменения в една многопластова фактура, както и пренаситеният нотен текст с колкото се може по-точни указания, описващи до най-малък детайл всички елементи на звуковите конструкции, пробужда осъзната от самите композитори необходимост за по-удачна и опростена нотация. Думите на полския композитор Кшищов Пендереcki (1933-2020) са пример за това как музиката трябва да се пише „...не против, а на и за инструментите“. Творческите идеи намират проявление в нови композиционни техники и инструментални изразни средства, използвайки безкрайните възможности на звука в неговите варианти и трансформации. Композиторите търсят органична взаимовръзка между музикалният език (като основен фактор за формирането на инструменталната техника) и музикалната мисъл (тази, която определя характера на движенията). В стремежа си да постигнат пълна реализация на художествените си идеи, те разширяват звуковите възможности на инструментите, обогатявайки арсенала от използваните инструментални техники и похвати. Така музикалното творчество постига специфичен и принципно нов вид звучене, отличаващо се със своя характерна интонация и атмосфера, в която артикулираният тон получава собствена темброва характеристика и смислова тежест. Изострена и самостоятелна е ролята на ритмическите модели като изключително значение придобива и

изразителността на паузите. Едно от теченията на Новата музика се опира върху идеята за тишината като пораждаща музиката субстанция.

Константин Илиев (1924-1988), Васил Казанджиев (роден през 1934), Лазар Николов (1922-2005), Иван Спасов (1934-1996) и Георги Тутев (1924-1994) са първите наши композитори, които на практика приобщават българското музикално творчество към революционните промени, настъпили в западноевропейската музика през миналото столетие. Обединени от рефлексията към опита от първата половина на XX век и търсенията на 50-те и 60-те години, свързани с естетиката и характерните за Новата музика композиционни техники, всеки от тях по собствен начин открива принципите на своя музикален изказ. Непрестанният обмен на идеи и творческо взаимодействие между композиторите от това поколение провокира и създаването на някои конкретни произведения. Например Трите дуо-сонати на Константин Илиев от 1953 г. – за две цигулки; цигулка и виола и цигулка и виолончело – са вдъхновени от Сонатата за две пиана на Лазар Николов, която от своя страна е инспирирана от Втория струнен квартет на Константин Илиев.

През 1994 г. във връзка с концерт, посветен на Константин Илиев, Лазар Николов пише в негова памет „*Pezzo tempestoso*“ за виолончело и пиано, а по-късно същата година му посвещава и пиесата „*Intermezzo per tre*“ за цигулка, виолончело и пиано. През 2007 година Васил Казанджиев пише Трио-сонатата за кларинет, виолончело и пиано – композирана две години след смъртта на Лазар Николов в памет на едно дълго и ценно приятелство, тя остава една от най-дълбоките и силно въздействащи камерни творби в този жанр.

Широкото тълкуване на тоналността, разширяването на нейните граници чрез хроматизирана до краен предел система и последващият отказ от тоналните принципи, появата на хроматичната атоналност, серийната додекафония, алеаторната и сонорна техники, поантилистичната фактура и сонорните ефекти откриват нови хоризонти пред младите тогава музиканти. Те стимулират тяхното въображение и творческа енергия така, както

резонират и в музиката на генерации композитори, като довеждат до създаване на забележителни по своя размах и екстремност композиции. Породените и развиващи се в музиката по това време сложни, противоречиви посоки и течения намират проявление в потребността и явния стремеж на творците от т.н. „български авангард“ към намиране на принципно различен, нов тип музикален език. Всъщност авангардизмът е течение в музиката от началото на миналия век, което възниква в Германия след появата на хроматичната атоналност и серийната додекафония на Арнолд Шьонберг. Той проправя пътя на Новата музика и това обстоятелство оказва въздействие върху следващите посоки на развитие на музикалното творчество. През 1951 година Кархайнц Щокхаузен, Луиджи Ноно и Пиер Булез образуват ядрото на т.н. Дармщатски авангард, като в това движение участват личности като Х. Пусе, Е. Кренек, Х. Хайс, Т. В. Адорно, Б. А. Цимерман. В този период на зараждане и развитие на различни идеи и концепции, чрез творчеството и активността на авангардистите, българската музика се проявява като равностойна част от европейската. В тази връзка Константин Илиев пише:

„Струва ми се, че моето поколение изпълни достойно задачата си. Творбите на Лазар (Николов), Жоро (Тутев) и по-младите Спасов и Казанджиев поставят знак на равенство между съвременното българско музикално творчество и това на останалите европейски композитори от същото поколение.“¹¹

ГЛАВА III. ИВАН СПАСОВ – ЕСТЕТИКА, КОМПОЗИЦИОННА ТЕХНИКА, ОСОБЕНОСТИ НА СТИЛА. СТРУКТУРЕН АНАЛИЗ НА ТРИО ЗА ЦИГУЛКА, ВИОЛОНЧЕЛО И ПИАНО, ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА И ПРОБЛЕМИ НА АНСАМБЪЛА

Личността на Иван Спасов има важно значение и оказва особено влияние върху нашия музикален живот – като артист със силно въздействащо сценично присъствие, като диригент, като композитор с ярко изразена индивидуалност и обществена фигура с ясни убеждения, които защитава през целия си живот. Редица

¹¹ Илиев, К. „Слово и дело“, ЛИК, София, 1997 с. 402-403

характерни стилови особености го приобщават към група български творци, привлечени от новите тенденции, проявили се в западноевропейската музика през втората половина на ХХ век. Същността на неговите художествени идеи намират сходство със съвременните търсения на музикалния изказ и неминуемо свързват музиката му с композиционните принципи на **атоналността**.

Звукът с всички негови характеристики е от изключително голямо значение за Иван Спасов, а „моделирането“ му като суверенна изразяваща субстанция е органично свързан с образния му свят, дълбоко индивидуален и изключително ярък стимул за неговото творческо въображение. За Иван Спасов **сонорната техника** е потребност и необходимо изразно средство. Често в сонорната музика са използвани **мобилни структури** като начин на вариантност при съчетание на структурни елементи. В музиката му откриваме моменти на паралелно използвани стабилни и мобилни структури, в които свободата на изпълнение е подчинена на определени граници. Срещат се няколко типа мобилност: а) ритмична; б) височинна; в) свободен ритъм. Често в такива случаи биват добавени и темброви ефекти като *sul tasto*, *sul ponticello*, *col legno*, *glissando*, бавно вибрато с пределно широка амплитуда, *quasi pizzicato (m.g.)* (удар с пръстите на лява ръка по струните върху определени тонове) – при струнните, клъстери – при пианото, както и много други, в зависимост от характера на музиката и смисъла на конкретният епизод в развитието на творбата.

За всички тези идеи, похвати и звукови нюанси Спасов намира вдъхновение и в един друг богат извор – **българският музикален фолклор**. Използваните елементи са пречупени през призмата на автора – автентичността и импровизационните полета са пресъздадени чрез съвременните и модерни композиционни техники; специфичното звучене и орнаментиката на народните инструменти той постига чрез съчетанието на тембри и извлечените звукови възможности на инструментите; ритмичната организация се формира в смислови групи, които наподобяват и асоциират характерни за българската народна музика размери. Отношението му към фолклора, чисто философски, етнологически или дори в

психологически аспект, оставя впечатление за област от българската музикална история, в която той намира опора.

В цялото творчество на Иван Спасов като специфичен мотив и потребност се откроява идеята за чиста духовност – тя е причина и вдъхновение за създаването на много от неговите произведения. Към това твърдение насочват много от заглавията на творбите му: „*Canti Dei Morti*“ за сопран и симфоничен оркестър (1983), „*Човечеството XX век*“ – оратория за сопран, бас, смесен хор и оркестър (1987), „*Песни на една душа, отлитаща към рая*“ за сопран, магнетофонна лента и оркестър (1991) и др.

В своите камерно-инструментални творби той постига богата, пластична и много изразителна звукова тъкан посредством нехарактерни, на пръв поглед несъвместими, комбинации от различни по начин на звукоизвличане инструменти. Така във всяка творба поетиката на музикалния изказ носи послание, което съдържа различни страни от емоционалния и духовен живот на твореца. Артикулацията и благозвучността в реториката на българския език стоят като отражение в неговата вокална и инструментална музика.

Трио за цигулка, виолончело и пиано

В единственото си клавирно трио (1981), една от най-често изпълняваните творби както на редица международни и национални фестивали, така и като част от много концертни програми, Иван Спасов очертава свой особен композиторски подход към този камерно-инструментален жанр. ***Първото изпълнение*** на клавирното трио е осъществено на 12 септември в Пловдив непосредствено след създаването му през 1981 година от проф. Недялко Тодоров (цигулка), проф. Магдалена Чикчева (виолончело) и проф. Роксана Богданова (пиано). Студийният запис, реализиран от тях през 1997 година остава в Златния фонд на БНР.

Това, което проблясва непосредствено пред слушателя са виещите се гирлянди от звуковисочини, организирани на принципа на сериализма; широките алеаторни полета от гонещи се ритмични фигури; ефектните инструментално-сонорни похвати в струнните, фееричните звукови образи от мобилни структури. Тук липсват причинно-следствени връзки, развитие на музикалния материал и оформяне на принципа на контраста. Съпоставянето на сходни

емоционални образи в различните епизоди и появата на остинатни ритмични построения се явяват общ елемент между отделните епизоди.

В отделни алеаторно построени епизоди авторът предоставя на изпълнителите редица възможности за инвенция по време на музициране. Липсата на размер, тактови черти и точно обозначено метрономно темпо предоставя обширно поле за импровизация и активно „съучастие“ в творческия процес. Често височинната или ритмическата неопределеност на тоновете изисква особено внимание към цялостния прочит на фактурата, изясняване на авторската идея и постигане на верен по отношение на нея усет за пулсация, метроритмична организация, фразеология и релеф на мелодичните линии. От голямо значение е осмислянето на свързващите стуктурни ритмични елементи, които оформят моториката и пораждат движещата енергия на музикалния поток.

Важно е да се отбележи, че полифоничния тип композиционно мислене при Иван Спасов често предшества вертикалното, като звукосъчетанията са непосредствен резултат от една планирана линейна последователност.

Тази камерна творба е двучастен цикъл – *I. Variantes*¹² (Варианти) и *II. Mouvements*¹³ (Движения). Смисълът на всички изписани реплики се обединява от идеята за преливащи неспирни движения, разпръснати в отделните партии, носещи близки по характер настроения и състояния, които събирателно образуват един неспирен поток от звукова енергия. В макросхемата на първа част структурата може да се обобщи като констелация от два канона, но в този случай не се има предвид буквално следване на композиционната техника на строг канон от епохите на Средновековието или Барока. Тук по-скоро Иван Спасов се обръща към основния принцип на построяване на канон, а именно отношението *пропоста-писноста*.

Variantes започва с изложение на материал в соло цигулка:

¹² от лат. „vario“ – промяна

¹³ от лат. „motus“ – движения

Пример 7:



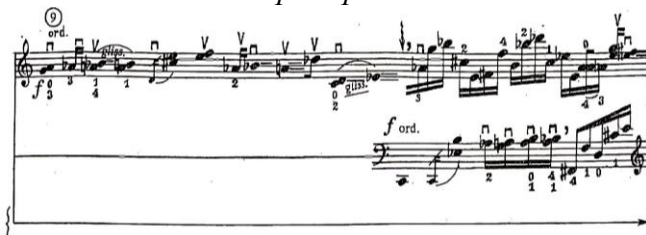
Това, което най-отчетливо характеризира мелодичната линия е вида интонационно движение – мелодията „кръжи“ около тона *ре* чрез постъпenni движения нагоре или надолу, в рамките на чиста кварта. Такива мелизматични опявания около един тон не са рядкост в музикалния език на композитора и са ярък пример за целенасочената му стилизация на интонации, срещани в българската традиционна песен или конкретно **шопската диафония**¹⁴. „Шопската песен“ в клавирното трио е накъсана, рязка, стретна и сякаш недоизпята от цигулката, осигурявайки непрекъсващото ѝ завъртане в алеаторен модел. Крехкият звук от ударите на пръстите на лявата ръка върху струните (*quasi pizzicato (m.g.)*) в соло цигулка внушава атмосфера от далечно звучаща мелодия.

Началните три интонационни брънки във виолончеловата партия на ц. 2 от партитурата провеждат имитационно въстъпителната мелодична линия. Така цигулковата мелодия може да се определи като своеобразна *пропоста* (*p*). Много бързо композиторът разгръща чрез виолончелото позната начална линия като я хроматизира допълнително, но без да променя тенденцията на постъпнно движение. Именно тази разпознаваемост води до усещането за канонична имитация, тоест *риспоста* (*r*). Вариантността, заложена още в заглавието на частта, устремено продължава и с включването на пианото в общата фактура (ц. 3). Така насложени един върху друг всеки от трите модела циркулира в себе си в строга интонационна последователност, но в освободена ритмично-времева конструкция.

¹⁴ *Диафония* – от гр. *dia*-две и *phonia*-звучене; музикален термин, който е въведен от Гвидо д'Арецо. Превежда се още като разногласие, дисонанс, несъзвучие; Шопската диафония е специфичен вид полифонично гласоводене, при който един глас оформя мелодичната линия, докато останалите един или два гласа поддържат монотонен акомпанимент, от който може да се премине в дву или триглас. Характерен интервал за шопската диафония е секундата и поради това се образуват множество дисонантни движения в музиката.

Аналогично на ц. 1 в ц. 9 докато челото и пианото „доизказват“ своите нови имитационно-вариантни отговори цигулката прорязва инерцията с нова пропоста.

Пример 8:



Така в непосредствена близост, изискваща гъвкава концентрация от изпълнителя, се редуват квази фолкорната интонация от „подтонична“ акцентирана шестнайсетина, задържана „опора“ и бързи скокове на интервали септима и нона. Приближаването по хоризонтал на такива разнородни фразировъчни елементи сякаш естествено довежда и до тяхното по-силно сближаване във времето, изразявящо се в двойни и тройни грифове в струнните и плътни акордови построения в пианото. Фактурата се уплътнява освен сонорно чрез общата наситеност от разнообразни ритмо-интонационни фигурации и употребата на най-плътния в звуково отношение щрих *ordinario*, но и динамически чрез въвеждането на *forte*.

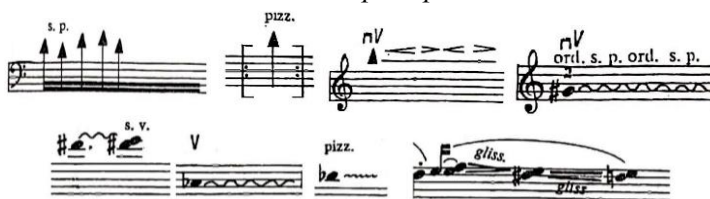
Буква *V* (*Sostenuto*) маркира началото на един вид „забавяне“ на случващото се до момента и това е ясно разграничено от композитора чрез сриването от *forte* в *piano* и от *tutti* в партията на соло пиано. Но като че ли най-значимото разграничение е първото въвеждане в частта на тактова черта в размер 10/8. Този значително по-кратък дял е всъщност един преход, в който сякаш се осъществява интимен диалог между пианото и струнните инструменти. В този дял се усеща силното влияние на шопската двугласна мелодика – движенията между струнните, които образуват помежду си специфичните малки и големи секунди. Автентично звучене има и в щриха *sul pont.* в цигулката, имитираща звук на гъдулка.

С началото на буква С (*Improvisato*) става ясно, че този предох не е прекъсване на инерцията от началния „канон“, а е едно „отлагане“. Вплитайки на едно място всички микромотиви, Иван Спасов създава един симултанен, силно компресиран канон. Пианото като че ли започва „в средата“ на своята имитация, а челото вариантно следва цигулката. От съществено значение е да се отбележат две композиционни особености на фактурата, които са структурно-интерпретационно и сонорно-архитектонично важни. Едната е спорадичната поява на кратки мотиви от типа:



Другата особеност е светкавичното редуване на крайно разнообразни щрихи в струнните – *ordinario*, *pizzicato*, *col legno*. Появяват се нови, неизползвани до този момент в творбата изразни средства при струнните – *senza vibrato*, преувеличена амплитуда на вибрато, пределно високи тонове, тонове в рикошет със забързване, двоен гриф с *gliss.* в единия от гласовете.

Пример 9:



Рязката смяна на различните инструментални похвати, които изискват различен цвят и тембър, брилянтните пасажии в бързо темпо с преходи на големи интервали изисква от музикантите сериозна техническа подготовка. Дялът с най-ярко изразена импровизационност изисква свобода на изпълнителския прочит, както и изява на тяхното интерпретаторско въображение. Нарастването на пъргавостта на цялостния вертикал и на динамичното напрежение от *piano* до *forte* довеждат отново до циркулирането на три алеаторни модела във всеки от инструментите.

Освобождаването на натрупаната фактурна маса в б. D става по няколко направления – сонорно, звуковисочинно и ритмически.

В тиха динамика струнните инструменти започват активно редуване на *arco* и *pizzicato* като плавно разреждат времевата близост между двата щриха, докато не останат само плавни низходящи мелодични фигурации, протичащи имитационно между двата инструмента. Интересно е да се спомене красивият и ефектен звуков похват на тригласна организация чрез употребата на *secco* акценти в дясната ръка, които „се отразяват“ в обертоновете на вече вибриращият клъстер (*най-яркият дисонанс* в цялата част – интервал от секста през две октави). В ритмично-времево отношение пропорциите между тоновете и в трите партии от тази кода постепенно се уголемяват и инструментите един по един напускат звуковото пространство. В края фактурата става все по-прозрачна и постепенното затихване води до „*GP*“, непосредствено постъпила след отзвучаването на последния двуглас от малка терца в партията на виолончелото. Този интервал, звучащ след динамичните процеси носи спокойствие, внушава усещане за хармония, устойчивост и благозвучие.

Пример 10:

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vn), Viola (Vc), and Piano (P-но). The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The Violin and Viola parts feature a complex rhythmic pattern with many slurs and accents. The Piano part provides harmonic support with chords and single notes. A vertical dashed line marks the end of the section, labeled 'GP' (Grand Pause). Below the score, there is a note: "*) Всички завърши за самостоятелно".

Във *втора част* *Mouvement* се забелязват всички интонационни ходове от *Variantes* като постъпни мелодични стъпки, редуващи се със скокове предимно на интервал септима или нона; широко разпръснати акордови построения в клавирната партия; непосредствено редуване на светкавични бравурни пасажи и дълго издържани тонове и др. От изпълнителите се изисква висока концентрация и бързи реакции както по отношение на хоризонтала, така и във връзка с ансамбловата организация. Използваната алеаторна техника е част от отделните елементите с логична връзка и времеви взаимодействия, които изграждат цялата форма.

Първо поле от движения започва от б. А *Allegro bravuro*. Виолончеловата партия „гони“ гамовидно-мелизматичните пасажии на цигулката. Усещането за предаване на сроден материал помежду им е в еднакъв шестнайсетинов ритъм, в подобния интервалов строеж и в общия профил на възходящи и низходящи движения на мелодичната линия. Интерваликата в изграждането е отново с познатите септими и нони, но този път Спасов ги е разпръснал по почти всички октави на инструмента. Макар, че авторът се ползва от широкия спектър на съвременните композиционни техники, се наблюдава корелация с логичната цялост на структурата, съпроводена от абсолютната прецизност в замисъла по отношение на продължителност и времеви взаимодействия.

Ключов момент за изпълнителите е преходът между дял А и дял В (Пример 11), тъй като необходимостта от повишено внимание и контакт между музикантите е от първостепенна важност за убедително и логично изграждане на тази връзка, съобразена с цялостната структура. Рязък преход от свободна импровизация върху повтарящи се модели към епизод с метрична организация в 2/4 точен размер изисква осмисляне на връзката, усет за време и темпо, бързи реакции по време на изпълнението.

Пример 11:

The image shows a musical score for three instruments: Violin (top staff), Viola (middle staff), and Piano (bottom staff). The time signature is 2/4. The score is divided into two sections by a dashed vertical line. The first section contains complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The second section shows a transition to a more structured rhythmic pattern. There are various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings like 'f' and 'p'. A circled 'II' is visible above the first staff in the second section.

Този кратък дял (буква В) изисква стриктна прецизност от всички изпълнители както поради сложният ритъм на всяка индивидуална партия, така и заради фината крехкост по вертикал. Ансамбловата работа е изключително предизвикателна, за да се постигне търсенят от автора ефектен композиционен похват, познат като поантилизъм. Фактурата в буква В е изградена от темпорално и теситурно разпокъсани микроелементи от разнородни мотиви. Целокупно представяне на този дял изисква осъзнато проследяване на взаимовръзки между отделните тонове в различните партии и обединена художествена трактовка в идейно-музикален аспект.

Характерът на дял от буква С е подсказан още с указанията на композитора – *D'une manière insaisissable*. Това по-скоро абстрактно описание на Иван Спасов има за цел да насочи интерпретатора към намерението на композитора да разтвори материала. Тихата динамика *pianissimo* и щрихът *sul pont.* при струнните придават една особена атмосфера с различен по характер звук. Липсата на тактови черти и свободата по отношение на ритъма отразяват идеята за пластичност и импровизационност в диханието на музикалната реч. Малко по малко фразите преминават от размер 2/4 в безмензурни алеаторни фигури, които започват все повече да се „задъхват“ от накъсващите ги фермати. Наличието на тишина под корона е много рядък случай на музикална „активна застиналоост“, граничещи със „звучащо дихание“.

Музикалният отрязък на *Coda – Allegro* е и пряко обвързан с фактурата от буква А. Загатнатото проблясване на размер 2/4 от

началото на *Mouvements* тук най-после се представя в пълния си образ. Тази кода с несамостоятелен характер осигурява едно желано рамкиране на цялостната форма на втора част.

Добре е изпълнителите да свирят от партитура, а не от щимове, защото по този начин всеки от участниците в ансамбъла ще има възможност да проследи общата музикална мисъл с готовност за бърза реакция на всяка промяна от страна на партньорите и в същото време свободно да прояви своята индивидуалност при едно живо изпълнение.

ГЛАВА IV. МУЗИКАЛЕН ЕЗИК, КОМПОЗИЦИОННА ТЕХНИКА И ИНСТРУМЕНТАЛНИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА В КАМЕРНОТО ТВОРЧЕСТВО НА ЛАЗАР НИКОЛОВ. „INTERMEZZO PER TRE” – СПЕЦИФИЧНИ ОСОБЕНОСТИ НА СТРУКТУРАТА И ФОРМАТА ВЪВ ВРЪЗКА С НЕГОВАТА ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Стремежът да се пише българска музика, пречистена от буквалното цитиране и утвърдените начини за използване на народната песен като тематичен материал, без тя да загуби своя национален дух и идентичност, създава нова представа за национални белези на българската музика и поражда идеи за нови тенденции в развитието на нашето музикално творчество. Лазар Николов стига до убеждението, че в музика, която се гради върху дванадесеттонова система, опираща се на неповторение на тоновете по вертикал, народните мотиви не намират приложение.

В сложния процес на еволюция творчеството на композитора следва ясно разпознаваема линия на развитие както по отношение на композиционната техника и музикалните идеи, така и при изкристализирането на характерния за неговия стил начин да постигне националния характер и определеност на музиката чрез духа и атмосферата на музикалния език.

През може би най-активния си творчески период (1963-74) Лазар Николов пише заедно с „Прикования Прометей” и редица други произведения, между които са двата струнни квартета. В тях композиторът вече използва *алеаторна техника* в отделни епизоди. Воден най-вече от собствената си търсеца творческа

природа, на практика той не приема готови модели, а по естествен начин сам стига до композиционните принципи на атоналността и додекафонията. От политоналните принципи при изграждане на хармонията композиторът достига до идеята за неповторяемост на тоновете както в хоризонталното, така и във вертикалното им подреждане и организация. **Композиционната техника** на Лазар Николов е сложен комплекс от елементи на музикалния език и не може да бъде причислена към една определена звукова система. В процеса на неговото постоянно избистряне и обогатяване Лазар Николов намира своята специфична **звукова система** в полето на атоналното и атематично мислене, свободния подход към 12-тоновата техника и присъщата на серийната организация мобилност, вариационното изменение на материала и средствата на сонорно-алеаторната техника.

В контекста на естетиката от 90-те години на XX век Лазар Николов постепенно променя концепцията си за музикална **форма** – възприема идеята за „отвореност“ на формата в композициите си, а музиката му сякаш „дефинира“ невъзможността да се определи единна конструктивна нишка. Работата с разнородни техники и комплексното им използване в една творба води до освобождаване от общоприетите шаблони за формобразуване – определения като „абстрактност“ и „форма-есе“ най-добре биха определили композиционният му подход.

Отношението на Лазар Николов към **тембъра** като звукова характеристика е свързано с философско-символната същност на неговата музика, като чрез нейния абстрактен език тематизира цвета и смесва живописното с музикалното. Сонорните средства и ефекти често се опират на идеята за **програмност** (явление, което се отнася до голяма част от българските произведения, композирани през втората половина на XX век).

Автор е на над 40 камерни творби за различни по брой и инструментален състав ансамбли, създадени по различни поводи или свързани с имената на конкретни изпълнители и ансамбли. Сам той забележителен пианист, Лазар Николов включва пианото в състава на повечето от тях. Устойчива линия през целия творчески път на композитора са деветте сонати за пиано, създадени между

1950 и 2001 година. Вероятно поради връзката си с този инструмент той дълго се придържа към акордовото мислене и се освобождава от него едва в Концерта за струнен оркестър (1953). С въвеждането на полифонични средства, с раздвижване и самостоятелно линеарно водене на гласовете, работата върху този концерт е важен етап в развитието на неговия композиционен стил.

Intermezzo per tre

„В памет на Константин Илиев“

Клавирното трио за цигулка, виолончело и пиано е създадено по поръчка на виолончелиста Венцеслав Николов във връзка с юбилейния концерт на Веселин Парашкевов (цигулка), Венцеслав Николов (виолончело) и Ружка Чаракчиева (пиано). Премиерата е осъществена на същия концерт през ноември 1994 година в София, а по-късно през 2002 година музикантите осъществяват и първият студийн запис.

Неизчерпаемите идеи на композитора за комбиниране на музикални елементи създава звуково-музикален синтез. Това е музика, която не просто се движи, а прелива плавно от стадий в стадий. Структурното разделение се „улеснява“, тъй като в тази аналитична парадигма формалните съчетания на градивните елементи могат да се натоварят с разнообразни архитектурни свойства. Концепцията за самообразуване може би е твърде абстрактна, но тя трудно може да се пренебрегне, когато се разглежда творческият период на Лазар Николов след 1990 г., към който се отнася и „*Intermezzo per tre*“ (1994).

В тази връзка е необходимо да се погледне по възможно най-освободен, „неакадемичен“ начин второто клавирно трио на композитора. Това се обуславя и от заглавието на произведението. *Интермецото*¹⁵ е обичайно част от по-голям музикален цикъл, която има свързваща, обединяваща функция. Идеята за интермецо в случая е свързана с представата за преходното, мимолетното, ефимерното. За характера на пиесата Лазар Николов лаконично

¹⁵ *Intermezzo* (от ит. – антракт) в най-общ смисъл това е кратка композиция, която се използва като интерлюдия между други по-мощни части на циклично произведение, като най-често тя е контрастна по характер спрямо останалите.

споделя: „Пиесата не е толкова разгърната и за това ѝ поставих
названието *Intermezzo*.“¹⁶

В основата на разгръщане на клавирното трио стоят няколко
микроструктури, които за целта на това изследване могат да бъдат
наречени конструктивни блокове. Първи такъв блок е представен в
самото начало в партията на цигулката:

Пример 12:



Конструктивен блок **A** е дързък и ярък „сигнал“. През
тембъра на цигулката може почти да се чуе медният звън на
тромпет. Това, което характеризира тази микроструктура са
възходящото постъпенно движение от триоли шестнайсетини в
щрих *detaché* и двата низходящи скока. Извличането на тези
интервали е от огромно значение за вникване в интонационно-
хармоничния език на цялата пиеса. Лазар Николов използва
интерваловата комбинация като „звук код“, който ще бъде
представен във всевъзможни съчетания. Важно да се отбележи
обаче, че доминирането на този интервалов печат прониква във
всяко едно ниво от строежа на фактурата както в звуковисочинен,
така и в композиционен план. Началният тон във *forte* изисква
интензивен звук и активно вибрато в солиращата цигулка, бавна
скорост при изтеглянето на лъка и същевременно много плътен
контакт със струната. В този кратък, отривист и категоричен мотив
артикулацията е от решаващо значение както в триолата от
шестнайсетини, която се изпълнява с кратко *detache* и внимание за
отчетлива смяна на лъка в двете посоки, така и при подчертаване
важността на интонационният ход. А при липсата на метрична
организация особено важно за оформяне на смисловото ядро е
точното спазване на ритмичното съотношение между тоновете.

Друг конструктивен блок, лежащ в основата на пиесата е
много прозрачно загатнат в такт 3-4:

¹⁶ Николов, Л. Програма към „Музика нова“, 2001, с. 101

Пример 13:

Той се наблюдава в диалога между цигулката и виолончелото и може да се обособи като самостоятелен конструкт поради щриха *secco* (допълнително подчертан чрез употребата на *pizzicato*) и хокетното предаване между двата инструмента. Така блок **B** е по-скоро един музикален „жест“, едно фактурно хрумване. За да се постигне необходимата яркост и пъргавина при изпълнението на този и други подобни на него кратки комплементарни диалози, от изпълнителите се изискват контакт и единно чувството за време, бързи реакции и уеднаквяване на пулсацията на осмините в размер 5/8. Тембърът и качеството на звука при отзвучаващите пицикати във *ff* при струнните зависи от плътното притискане на струните с пръстите на лявата ръка и активирането им с рязко хоризонтално движение възможно най-близо до магарето.

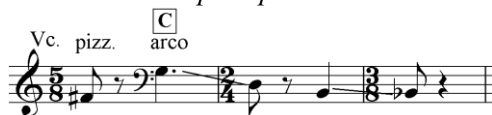
Всъщност формообразуващи процеси, заложиени в т. 3-4 не се изчерпват единствено с представянето на нов блок. Наблюдава се силното интонационно-градивно влияние на гореспоменатия интервалов код от **A**. Следващият пример илюстрира акордовия комплекс в клавирната партия:

Пример 14:

След промяна на октавовата принадлежност на b^1 (за понагледен пример за анализ) се откроява комбинация от интервалите, представени с началните звуци на цигулката. Именно в тези съчетания, обръщения на интервалите и промяна на тяхната октавова принадлежност се крие интонационната цялост на пиесата. Така авторът постига усещане за сливане на привидно „хаотични“ звукосъчетания. Взаимовлиянията между конструктивните блокове съвсем не са само на принципа на интонационното вариране, а и на интервалово и фактурно ниво. Именно способността на Николов да създава безкрайна музикална амалгама между микроелементите характеризира неговият музикален стил, а разбирането на този тип композиторски подход е пътеводител за интерпретационните решения в тази толкова „крехка стихия“ от звуци. Чрез навлизане в интерваловият код на фактурния строеж в пиесата се постига взаимовръзката, която не зависи от композиционната техника на мотивно-тематично развитие. По този начин композитора умело заобикаля явният класико-романтичен тематизъм в произведението си без да negliжира стройността на цялото.

Непосредствено след „края“ на [B] Лазар Николов рязко въвежда следващия гравивен блок в партията на челото (т. 4-6):

Пример 15:



Композитора се опира на характерен музикален „жест“, който се откроява от общата звучност и в същото време има достатъчно възможности за преливане в други микроструктури. Употребата на *glissando* в този структурен откъс запълва обема и подчертава „изражението“ на интервалите, които челото очертава в тези три такта: $fis^1 - g - H$. Така в блок [C] отново се наблюдава влияние на интерваловия шифър от [A]. Седмият такт от партитурата представя ритмичната фигура:

Пример 16:



В тези наглед маловажни шестнайсетини, които в такта преминават последователно през партиите на челото и на пианото, се съдържа противоречие срещу додекафоничната система – забраната непосредствено да се дублира тон в рамките на дванайсеттоновата серия. Това „нарушаване“ на „правилата“ силно подчертава появата на подобен тип ритмично повторение на един тон в целостта на фактурата. Отличителното в новия градивен блок **D** е загатнатата идея за остинато. Този композиционен похват се разгръща постепенно в рамките на пиесата, но неговият ход се поставя, сякаш непретенциозно в самото начало.

За точно и логично прозвучаване на конструктивните блокове в началото на пиесата, е необходимо музикалната мисъл на изпълнителите преди всичко да достигне до разбиране на езика, характера и съдържанието им. От първостепенна важност за оформянето им като „главни реплики“ е осъзнаване логиката и изразителността на интонационните ходове, прецизността и отчетливостта на артикулацията при изпълнение и осмисляне на връзките между тях, за да бъдат ясно разпознаваеми в развитието на пиесата. Необходимо е уеднаквяването на артикулацията в партиите на трите инструмента, единство както в общата пулсация, така и в организацията на отделните различни ритмични построения.

Удивително е как всяка част от фактурното и формално развитие на „*Intermezzo per tre*“ е резултат от тези четири микроблока от музикални жестове. Те непрестанно се слепват, преливат едни в други (по хоризонтал) или се наслагват, сблъскват, преплитат (по вертикал). В целостта си композицията е всъщност един фрактал¹⁷ – общата структура се изгражда в самоподобие¹⁸ на

¹⁷ *Fractus* – от лат. „счупен“; Фракталът е структура, за която се установява нетривиално самоподобие със собствените ѝ части, като се представя за геометричен обект, който е радикално „начупен“. Терминът е въведен през 1975 г. от Беноа Манделброт. Строго погледнато, фракталите са начупени в произволно малки мащаби, така че реално могат

своите елементи. Така фракталният тип формообразуване стои в основата на монолитността на пиесата. Структурният анализ е съсредоточен върху макроструктурните процеси, изградени от малките музикални частици, изложени до тук.

Силното взаимовлияние между микро- и макроелементите на формата създава усещането за преливане от един музикален момент в друг, без явни разграничения. В тази връзка терминът „дял“ е неподходящ не само за *Intermezzo per tre*, но и за всяка друга композиция на Лазар Николов. Затова в изследването ще бъдат използвани по-съответстващи определения като „стадий“ или „етап“ на развитие на формата вместо „дял“.

Характерно за клавирното трио на Лазар Николов, отличаващо се в цялостият музикален език на композитора, е редуването на спокойни фактурни построения от сравнително дълги нотни трайности и бързо трептящи, начупени ритмични комплекси. Тактове 9-19 са показателен стадий от пиесата, в който бавно стелещи се лежащи тонове (предимно в струнните) са противопоставени на „невротични“ изригвания в трийсетивторини (по-често срещани в клавирната партия). В т. 9-11 цигулката и виолончелото водят плавни глисандиращи линии (отнасящи се към характеристиките на \square), докато пианото „опонира“ на тази спокойна фактура с отривисти движения в трийсетивторини.

Пример 17: Клавирната партия в тактове 9 и 10:



Яркото присъствие на почти буквална ритмо-интонационна повтораемост категорично дистанцира тази фигура от установените

да бъдат изобразявани само техни крайни апроксимации. Най-често фракталът се генерира от повтаряща се схема. Това позволява представяне на неговите характерни особености –самоподобността и възпроизвеждането на цялостната структура, независимо от увеличението. Основен принцип е „Частта съдържа цялото и цялото се съдържа в частта“.

¹⁸ *Подобие* е термин в геометрията за свойството на геометричните фигури да имат еднаква форма без значение от размерите.

композиционни принципи на додекафонията. Усещането за миниатюрно остинато води асоциативно към средство с елемента \square , но в дадения пример няма повторение на един тон, както в т. 7. Този нов вариантен елемент е с второстепенна формообразуваща роля и се появява спорадично в пиесата. Развивайки се, музикалната линия достига до общо „стъпаловидно изкачване“ построено на имитационен принцип в партиите на трите инструмента. Убедителното изграждане на тази гъвкава и комплицирана интонационна „стълбица“ е естествено предпоставено от изкачването в по-високите регистри на инструментите, но преди всичко то зависи от инициативата и енергията на динамичното надграждане при всеки от тях. От голямо значение е връзката между отделните партии при намирането на общи опорни тонове и единство по отношение на метроритмичната организация.

Преливащата до този момент поредица от мимолетни контрастни състояния на пръв поглед звучи като оксиморон, но музиката косвено демонстрира несъвместимостта в определянето на звук чрез слово. Осъзнаването, че *Intermezzo per tre* е изградено от ефимерни композиционни „интермеци“, подсилва усещането за прецизно изваяната от Лазар Николов фрактална цялост.

Andante tranquillo (т. 38) дава тласък на нов стадий в развитието на формата. До тук музиката е интонационно организирана чрез познатия интервалов код, понякога използван буквално, а друг път пречупен чрез обръщения, съставни образувания на интервалите или чрез инверсия. Четиринадесетте такта на този етап от интермецото звучат в друго пространство и време. Изчистената от излишни детайли фактура изкривява усещането за реално времетраене и за момент въвежда слушателя в безвреме. За постигането на тази атмосфера с „безкраен“ звук, при струнните е необходимо високо инструментално и техническо равнище, прецизност и овладяност, култура на звукоизвличане. Към разположените дълги преливащи линии в партиите им, трябва да се подходи с внимание при всяка смяна посоката на лъка, като се внимава да не се „скъса“ звука. Ако в началото на творбата

характерът на музиката изисква явна отчетливост на почти всеки тон, то в *Andante tranquillo* преливането на тоновете в *quasi legato* е решаващо за убедителността и въздействието на изпълнението.

Гръмко виолончело във *forte* дава ход на нови музикални събития, използвайки встъпителната възходяща интонация от триоли шестнайсетини на блок **A** (т. 52), като този път е преобразена в изразителна ритмическа последователност от осмина с точка и две трийсетивторини. Тази фигура последователно се имитира в инверсия от двете ръце на пианиста (т. 53-54). Така в т. 56 се дава начало на една силно комплицирана фактура, която започва с поредна метаморфоза на **D** в щрайха, подплатена с акордови построения (очертани от познатия интервалов код) и непосредствено последвана от *tutti* (т. 57-58), развиващо артикулационните модели и хокетни диалози от блок **B**. Звукът на ансамбъла „бушува“ и неусетно преминава в нов стадий, в който равномерната структура върху един тон е фигурирана в остинато от шестнайсетина с точка и трийсетивторина в лявата ръка на пианото (т. 73-76). Всъщност т. 72-82 представят фактура, изградена от два синхронизирани слоя между струнните и пианото в различни скорости. Това е ярък пример за музикалния парадокс на бърза музика в бавно темпо или бавна музика в бързо темпо. В действителност комплементарно раздаденият ритъм изисква тримата изпълнители да знаят, да съобразяват и чуват по време на изпълнението общия събирателен ритъм на всички партии. По този начин всеки от тях ще постигне усещането за органична и активна част от цялото в движението на музикалния поток във времето. Развитието на пиесата до този момент, както и сравнението на интензитета на движение между стадийте в т. 1-37 и т. 52-82, очертава обща тенденция на развитие, която се изразява в последователно натрупване на разнородни структурни блокове.

Вместо да доведе до по-спокоен тип фактура (както е изграден преходът между т. 37 и т. 38), в т. 83 Лазар Николов избира „противоположен“ път и въвежда контраст с началото на *Scherzoso*. С това указание композиторът не оставя съмнение за игривият, но остро закачлив характер в конкретният етап от

развитието на формата. Въпреки ясният общ ритъм във фактурата, Лазар Николов не оставя изначално заложения принцип на краткотрайни поврати на зададената инерция, които непрестанно държат слушателя в остро внимание. Така се наблюдава как яснотата на шестнайсетиновата стакатирана пулсация се разтегля – фигури в струнните, базирани върху C ; мотивно-интонационни препратки в щрайха към A ; временно преминаване от осмини в *tutti* в комплементарен ритъм. В т. 133 динамичното нарастване достига своя предел. Тук клавирната партия демонстрира различни метаморфози на интерваловия код и след тази кулминационна точка на пиесата активните, интесивни и плътни движения рязко биват освобождавани.

Изтичането на цялата натрупана енергия дава ход на един приглушен, почти неуловим хорал в ансамбъла. Във финалния стадий, започващ от т. 152 интерваловият код на *Intermezzo per tre* се материализира в „тъмен“ хорал, който със заключителните си акорди обобщава и осмисля в една своеобразна кода съдържанието на цялата пиеса. Той е и нейният дълбок смислов и емоционален център. Постоянната смяна на размера почти във всеки такт (3/4, 5/8, 7/8 два такта, 2/4, 5/8, 7/16, 6/8 и последни два такта в 4/4), в съчетание с акордова фактура в ритмичен унисон и дълги нотни стойности в темпо *Largo*, заедно с постигането на спокойната съсредоточеност и дълбоко изживяно смирение в музиката, представлява сериозна художествена задача, предизвикателство за всеки ансамбъл. Необходимо е преди всичко изпълнителите да се обединят в представата си за характера, съдържанието, настроението и атмосферата на музиката в този момент. Единството по отношение на чувство за време и темпо на движение изисква развито чувство за метроритъм, дисциплина и концентрация на вниманието както при едновременното постигане на строга вътрешна пулсация на осмина, така и при прецизното разпределение на лъковете, за да се запази качеството и интензивността на звука в дълго звучащите тонове. В този случай е важно разбирането за функцията на вибратото. Така пианистът ще чувства пулса на музиката в нейното бавно движение във времето,

а това ще помогне за сигурното и убедително влизане във всеки следващ акорд. Следва много нежен и изразителен триглас от комплементарно раздадени реплики, придружени от ритмични унисони между трите инструмента (т. 155-158). Той плавно отшумява, впечатлението за постепенно забавяне на темпото се създава от разреждащия се ритъм, който в последните два такта преминава към все по-дълги нотни трайности. Това нередко срещано явление подвежда изпълнителите към несъзнателно забавяне, negliжиране на ритмичната организация и крие опасност от загуба на съдържанието и характера на звуковата емисия, като може да доведе до разпадане на музикалния тъкан. Решаващо за въздействието и убедителността на изпълнението е вниманието им да остане съсредоточено в музиката до края на последния звук от пиесата.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

През втората половина на XX век в културните среди на Европа се развиват сложни процеси, свързани с радикални промени в естетиката и музикалния език, които от своя страна дават отражение върху съвременната представа за правенето на музика – както в композиторския процес, така и в изпълнителската практика. Приемайки идеите на Новата музика личности като Лазар Николов, Константин Илиев, Иван Спасов и други композитори от тяхното поколение с дейността и творчеството си приобщават българската музика към европейската. Така ситуирани, избраните камерни произведения се разглеждат от една страна илюстративно, като насочващи вниманието към определени моменти в развитието на националното ни музикално творчество, а от друга – в контекста на процесите в западноевропейското музикално изкуство през втората половина на миналото столетие.

Акцент в настоящият труд са три камерно-инструментални творби за цигулка, виолончело и пиано – Клавирно трио на Любомир Пипков, Клавирно трио на Иван Спасов и „*Intermezzo per tre*” на Лазар Николов. Подробно са разгледани техните структури, формообразуващи принципи, тематичен материал, композиционна техника, ансамблови и инструментални проблеми, както са предложени подходи и начини за тяхното преодоляване. В този ред

на мисли един кратък обобщен преглед между трите произведения дава възможност да се проследи какво в тях ги предопределя като значими творби. На повърхността изплуват звукови белези като квазифолкорните ритмо-интонационни ходове в музиката на Любомир Пипков, тембралните игри при Иван Спасов и вплетените един в друг инструменти в триото на Лазар Николов. Правилният подход към по-задълбочено сравнение между трите творби е осъществяването му отвъд индивидуалните звукови специфики на съответния композитор. Затова е необходимо да се вземат под внимание общите параметри, изграждащи структурата на произведенията.

На пръв поглед общото между Пипков и Спасов е в отношението към фолклора. И двамата композитори се обръщат към ритмичния и интонационния свят на традиционната българска музика за изграждане на своя материал, което от своя страна задава различни направления при цялостното построяване на пиесата. Въпреки привидната близост по отношение на изворите на идейно-тематичния комплекс, музиката им се отличава значително в плана на композиционното третиране на материала. В своето трио Пипков избира строгия метод на мотивно-тематична разработка. Иван Спасов също не изключва мотивния принцип на работа с материала, но вместо да се вгълби в традициите на класико-романтичния технически модел, той се обръща към качествата на по-малките композиционни градивни структури. Това означава, че той може да придаде качества на елементи от фактурата, които да придобият формообразуващи свойства на мелодично движение, интервалови взаимоотношения и/или темброви констелации, обуславяни от специфичните технически възможности на съответния инструмент. Изборът на точно тези характеристики на структурния материал не е случаен и е подбран в пряка връзка с алеаторния тип музикално конструиране, който Спасов удачно използва в музиката си. Този подход придава композиционен потенциал на даден материал да приеме формата на импровизационен модел, който носи свободата във вертикалните ансамблови взаимовръзки. Споменатите до тук особености на изходния материал в музиката на Пипков и Спасов са от голямо значение, защото те обрисуват контура на техните

структури. В произведението на Пипков това са отчетливите граници между дяловете, кореспондирането на различни музикални частици, тяхното преплитане и съвременното им освобождаване от взаимовлиянията, които оказват помежду си. Композиционният подход в триото на Спасов се материализира в полифоничните платна от сонорни цветове, третирането на интервала като градивна част на цялостната фактура и относителната ритмична пропорционалност между градивните частици, получена като резултат от разклащането на метричната организация. Устойчивата структура в пиесата на Лазар Николов се опира на пълно сливане между отделните елементи, за конструирането на музикална сплав, в която съдържанието, хронос-протосът и цялостната формална обвивка са неразграничими едни от други. Те съществуват в парадоксален свят от взаимни тежнения, в който се самопораждат и взаимоформират. Именно тази тотална яснота за микро- и макросъстава диктува композиторския подбор на изначален материал. Ако Иван Спасов се оттласква от дребните елементи на своите градивни частици, то Лазар Николов се вглежда в най-миниатюрните елементи на своята архитектоника. За него (Николов) формообразуващият принцип може да се съдържа в общия интервалов строеж, характерния скок, пулса или щриха. По този начин авторът не се докосва до композиционната техника, асоциирана с музикалния тематизъм и удачно избягва прилагането на класико-романтичния модел на мотивно формално разгръщане. В същото време между разгледаните тук произведения на Иван Спасов и Лазар Николов не съществува драстична разлика в третирането на ансамбъла. И двамата автори виждат трите инструмента като единно дишащо тяло – всеки е суверенна, равнопоставена и същевременно неделима и органично вплетена част от огромен сонорен механизъм. В този ред на мисли преобладаващата хомофонна фактура в триото на Пипков, го отличава от ансамбловото звучене на другите двама автори.

При интерпретирането на една многопластова фактура, анализирането на композиционните техники и музикален език на автора са необходимост за изпълнителя. В процеса на „оживяване“ на една творба има няколко основни страни – от едната е

композитора с неговата творческа идея, а от другата – изпълнителят, който да я осмисли и пречупи през своята индивидуалност, за да просъществува в пространството посредством звука. Цикълът се затваря, когато тази музиката е възприета и взаимодейства със слушателя. Важно условие е инструменталистът да може правилно да разчете посланието и да вникне в замисъла на композитора отразен в нотният текст. Предложените в това изследване решения за инструментално-технически и ансамблови проблеми за конкретни места в произведенията имат за цел да спомогнат бъдещи изпълнители при интерпретирането им, както и да предложат нов изпълнителски поглед за едно по-задълбочено изследване.

СПРАВКА ЗА ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД:

1. За първи път клавирните триа на Любомир Пипков, Иван Спасов и „Intermezzo per tre” на Лазар Николов са обект на теоретично изследване, в което подробните анализи на структурата, музикалния език и композиционната техника на авторите се разглеждат като основа за аргументиране на тяхната интерпретация. Насочвайки вниманието към всяко едно от цититаните произведения, това изследване би могло да служи за отправна точка както при изпълнението им, така и за бъдещо тяхно изследване.
2. Посредством анализа на избраните творби се обхващат различни етапи от развитието на камерно-инструменталния жанр Клавирно трио в българското творчество, като е направено сравнение между различните композиционни техники и изразни средства.
3. Предложен е път към преодоляване на някои инструментални, технологични, ансамблови и художествени проблеми, които биха могли да възникнат във връзка с интерпретацията на разглежданите клавирни триа.
4. Проследена е линията на развитие в българската музика в контекста на процесите в западно-европейското музикално творчество от втората половина на XX век.
5. Информативна стойност в настоящото изследване имат:

- приложения цялостен списък с камерните произведения на всеки от тримата композитори, подредени хронологично, техните първи изпълнители, реализираните примери, документални и студийни записи;
- проследените важни за формирането на индивидуалния стил на композиторите взаимоотношения и творчески контакти; историята, причините и обстоятелствата, свързани със създаването на анализирани творби.

Публикации:

Василева, Мария. (2020) *„Изпълнителски поглед върху структурата, интерпретацията и проблемите на ансамбъла в Клавирното трио на Иван Спасов.“* в: Докторантски четения. „Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“, София, 2020. (под печат; издадена Служебна бележка на 03.02.2021 г., от проф. д-р Емилия Коларова)

Василева, Мария. (2021) *„Особености на стила в ранното творчество на Любомир Пипков. Трио за цигулка, виолончело и пиано.“* в: сп. „Докторантска академия“, бр. 4, изд. „ВЕДА СЛОВЕНА – ЖГ“ – София, 2021. (под печат; изд. удостоверение изх. ном. УД52/09.02.2021 г. от гл. редактор доц. Жан Гологанов)

Василева, Мария. (2021) *„Творчеството на Лазар Николов в контекста на процесите в европейската музика през втората половина на ХХ век.“* в: електронно списание „Музикален логос“ в Издателско ателие Аб „Галерия на думите“ – София, 2021.

<http://galerianadumite.bg/index.php/kompozitionsionnata-tehnika-na-lazar-nikolov-v-konteksta-na-protsesite-v-blgarskata-muzika-ot-vtorata-polovina-na-xx-vek/>

**Художествено-творческа дейност
на Мария Василева,
докторант - редовна форма на обучение**

Концертна дейност:

2013 година:

- Участие в цикъл концерти „Camerata Sinfonica“ – проект на ИФ, катедра „Камерна музика и съпровод“ на НМА. Деница Златева (цигулка), Верджиния (цигулка), Михаела Иванова (виола), Мария Василева (виолончело), дир. Георги Патриков, АСО на НМА. Марин Големинов – Концерт за струнен квартет и струнен оркестър.

2015 година:

- 25.03 Камерен концерт на студенти от класа на проф. д-р Георгита Бояджиева-Николова – зала „Димитър Ненов“ на НМА. Бенджамин Бритън – Соната за виолончело и пиано ор. 65, C Dur.

- 07.05. Участие в концерт по случай 330 години от рождението на Йохан Себастиан Бах. Интегрално изпълнение на „Музикална жертва“, зала НМА.

- 26.08. Концерт в рамките на Международна лятна академия „ISA ‘15“ – Райхенау, Австрия. Сара Паносян (цигулка), Мария Василева (виолончело), Дария Йовчева (пиано). Лудвиг ван Бетовен – Клавирно трио ор.1, №3, с moll.

- 27.08. Концерт „Шьонберг плюс“ (творби от А. Шьонберг и съвременни композитори) – зала „Арнолд Шьонберг Център“, Виена, Австрия. Йоханес Мария Щауд – „Lagrein“ Йоханес Фойхтър (кларинет), Сара Паносян (цигулка), Мария Василева (виолончело), Дария Йовчева (пиано). *(док. запис)*

- 28.08. Камерен концерт – Глогниц, Австрия. Дмитрий Шостакович – Клавирно трио №1, ор.8, с moll.

- 03.12. Участие в камерен концерт „Универсалния Бах“ – 330 години от рождението. Зала 1, ОКИ „Красно село“. Й. С. Бах – Соната №3, g moll за виола да гамба и чембало Мария Василева (виолончело), Деспина Карантонис (чембало).

2016 година:

- 15.04. Камерен концерт в рамките на Европейски музикален фестивал – Варна. Мартин Савелиев (кларинет), Сара Паносян (цигулка), Мария Василева (виолончело), Дария Йовчева (пиано).

Програма: Роберт Шуман – „Adagio и Allegro” за виолончело и пиано, ор. 70 и „Märchenerzählungen” за кларинет, виолончело и пиано, ор. 132; Клара Шуман – Клавирно трио в g moll, ор. 17.

- 23.05. Камерен концерт „С музиката на Клара и Роберт Шуман“ в рамките на Международен фестивал „Софийски музикални седмици“, зала 9 НДК, София.

- 17.09. Камерен концерт в рамките на IX-ти международен фестивал на младите в изкуството „Виа Понтика“, Балчик. Мартин Савелиев (кларинет), Сара Паносян (цигулка), Мария Василева (виолончело), Дария Йовчева (пиано). Програма: Роберт Шуман – „Хумореска“ из Фантастични пиеси за цигулка, виолончело и пиано, ор. 88 и „Märchenerzählungen” за кларинет, виолончело и пиано, ор. 132; Клара Шуман – Клавирно трио в g moll, ор. 17.

2017 година:

- 13.04. Концерт в рамките на VII Академични пролетни четения-2017, „Българската музикална култура през 20-те и 30-те години на XX век“. Любомир Пипков – Клавирен квартет, ор. 20 Сара Паносян (цигулка), Елена Ганова (виола), Мария Василева (виолончело), Дария Йовчева (пиано).

- 28.04. Концерт на студентите от Инструментален факултет на НМА „Проф. Панчо Владигеров“ в Камерна зала „България“. Любомир Пипков – Клавирен квартет, ор. 20

- 18.09. Концерт в рамките на X юбилейно издание на международния фестивал на младите в изкуството „Via Pontica” – Балчик. Дмитрий Шостакович – Клавирно трио №1, ор. 8, с moll; Сергей Рахманинов – „Елегично“ трио №1, g moll; Любомир Пипков – Клавирен квартет, ор. 20. Мартин Савелиев (кларинет), Сара Паносян (цигулка), Елена Ганова (виола), Мария Василева (виолончело), Дария Йовчева (пиано)

2018 година:

- 19.03. Участие в концерт на НМА в рамките на цикъла „Музиката на Европа“ – Финландия, кам. зала „България“. Сара Паносян (цигулка), Мария Василева (виолончело), Дария Йовчева (пиано). София. Ян Сибелиус – Клавирно трио. (*док. запис*)

- 23.05. Камерен концерт зала НУМТИ „Добрин Петков“, Пловдив. Мартин Савелиев (кларинет), Сара Паносян (цигулка),

Мария Василева (виолончело), Дария Йовчева (пиано). Програма: Иван Спасов – Клавирно трио; Йоханес Мария Щауд – „Lagrein“; Любомир Пипков – Клавирно трио.

- 19.06. Камерен концерт в рамките на МФ „Софийски музикални седмици“. Мартин Савелиев (кларинет), Сара Паносян (цигулка), Мария Василева (виолончело), Дария Йовчева (пиано). Програма: Иван Спасов – Клавирно трио; Йоханес Мария Щауд – „Lagrein“; Любомир Пипков – Клавирно трио;

- Крачева, Л. „Софийски музикални седмици 2018“ – рецензия за концерт на 19.06.2018 г. в рамките на Международния фестивал Софийски музикални седмици. Сп. „Музикални хоризонти“, 2018, бр. 6, с.6

2019 година:

- 03.03. Камерен концерт на НМА по случай 3ти март в Кам. зала „България“. Сара Паносян (цигулка), Мария Василева (виолончело), Дария Йовчева (пиано). Иван Спасов – Клавирно трио.

- 06.04. Камерен концерт в рамките на МФ за съвременна клавирна музика „ppIANISSIMO“, зала НМА. Мартин Павлов (флейта), Роден Идеалов (кларинет), Сара Паносян (Цигулка), Мария Василева (виолончело), Александър Ботушаров (пиано), Богдан Иванов (пиано). Програма: Стивън Гарднър – „Clockwork Soldiers“ за флейта, кларинет, цигулка, виолончело и пиано (*световна премиера*); „Malala“ за цигулка, виолончело и пиано; „Guttersnipe“ за флейта, кларинет, цигулка, виолончело и пиано. (*док. запис*)

- 22.06. Рецитал в рамките на МФ „Софийски музикални седмици“, в състав Мария Василева (виолончело), Александър Ботушаров (чембало), зала „Проф. Панчо Владигеров“, НМА, София. Програма: Йохан Себастиан Бах – Три сонати за виола да гамба и чембало BWV1027, 1028, 1029. (*док. запис*)