

**НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ**  
**„ПРОФ. ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ”**  
**ТЕОРЕТИКО-КОМПОЗИТОРСКИ И ДИРИГЕНТСКИ ФАКУЛТЕТ**  
**КАТЕДРА „ПИАНО”**

**АНЕЛИЯ ИВАНОВА ГОСПОДИНОВА**

**ИНСТРУМЕНТАЛНА ИЗРАЗНОСТ И**  
**ИНТЕРПРЕТАЦИОННИ ПРОБЛЕМИ В СОЛОВОТО**  
**КЛАВИРНО ТВОРЧЕСТВО НА ФИЛИП ПАВЛОВ**

**АВТОРЕФЕРАТ**  
**НА ДИСЕРТАЦИЯ**  
**ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА ОБРАЗОВАТЕЛНА И НАУЧНА**  
**СТЕПЕН „ДОКТОР”**

**Научен ръководител:**  
**проф. д-р Димитър Цанев**

**Рецензенти:**  
**проф. д-р Ростислав Йовчев**  
**проф. д.изк. Йордан Гошев**  
**Становища:**  
**проф. д-р Евгения Симеонова**  
**доц. д-р Зорница Петрова**  
**доц. д-р Весела Гелева**

**София, 2018**

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на катедра „Пиано” към Теоретико-композиторски и диригентски факултет на НМА „Проф. Панчо Владигеров”, състояло се на 04.12.2018 година.

Разработката съдържа увод, три глави с нотни примери, заключение, систематизация на използваната литература (66 научни източника). Текстовият обем е 132 страници.

Публичната защита на дисертационния труд ще се проведе на .... от ..... часа, в зала №48 на НМА „Проф. Панчо Владигеров”, бул. Евлоги и Христо Георгиеви”№94 на открито заседание на научното жури.

Дисертационният труд е на разположение в Учебен отдел на НМА.

## УВОД

**Обект** на настоящата разработка е соловото клавирно творчество на Филип Павлов. **Предмет** на изследването е музикалната изразност и проблеми на интерпретацията. Идеята е да се обхванат различни интерпретационни нива в изпълнителството, като се изхожда от техническата сложност и образна характеристика на творбите. Клавирните творби на Филип Павлов са се утвърдили в инструменталната практика и в клавирното обучение в България. Включвани са в национални изпълнителски конкурси, реализирани са като звукозаписна дейност и представляват издателски интерес. Това обуславя актуалността и значимостта на обекта и предмета на изследването. **Целта** на научното изследване е да се установи зависимостта между музикалната изразност и интерпретационните подходи, както и произтичащите от тях педагогически проблеми. Тази цел поставя следните задачи:

- представяне на видовете жанрове, обединени в цикличните музикални форми;
- разглеждане на клавирната проблематика в различните произведения
- извеждане на интерпретационните проблеми, свързани с образния характер на тематизма;
- определяне ролята на цикъла и на отделните творби, включени в него;
- осмисляне на възможностите разглежданата музика да бъде интерпретирана с еднакъв успех от деца и концертиращи изпълнители.

Произведенията за пиано на композитора Филип Павлов отдавна имат своето значение и място в съвременното клавирно изпълнителство и педагогика. Нейните качества са познати в многобройни сценични интерпретации от различни изпълнители, а поставените инструментални цели служат за надграждане и усъвършенстване на уменията при младите пианисти. Изпълнители на негови по-значителни клавирни опуси са личности от нашия музикален живот, клавирни виртуози и утвърдени педагози като: самият Филип Павлов – един от най-ревностните и виртуозни изпълнители на своето творчество, Димитър Цанев, Ростислав Йовчев, Красимир Тасков, Роксана Богданова, Дора и Анастас Славчеви и редица др. Камерното творчество на автора също намира добър прием сред изпълнители и публика. Популярността му намира израз в интерпретирането му от широк кръг пианисти от различни възрасти и националности.

Настоящият дисертационен труд не е единственото до момента изследване, свързано с анализиране и извеждане на изобразителната и инструментална проблематика в клавирното творчество на Филип Павлов. Основната цел тук е да се фокусира изцяло върху обхвата на соловите клавирни творби и да се подложат на анализ: различните жанрове и музикални форми; организацията и развитието на клавирната фактура във връзка с разгръщането на образността; техническата сложност в различните нива на инструментална подготвеност; художествената образност, заложената в музикалния тематизъм; извеждане на авторските постижения и приносът им към съвременното композиторско творчество.

## ГЛАВА I

### Филип Павлов - параметри на творческата дейност

#### *Личността и творческия обхват в дейността на Филип Павлов*

Личността на Филип Павлов се разкрива през годините пред културната общественост в България и чужбина чрез своите активни творчески прояви в сферите на клавирно-изпълнителското изкуство, на композиторското и литературно творчество, на научно-изследователската и педагогическа дейност. Неговите изяви във всяка от тези области доказват широтата и обхвата на творческите му интереси. Активитетът и комуникативността са характерни и устойчиви черти на всички негови дейности и утвърждават през годините обществената визия за този автор. Всяка област на изкуството, в която той работи, може да бъде посочена като приоритетна в определени периоди, когато насочи своя интерес към нея. Неговите прояви са еднакво значими и равностойни във всички творчески области, в които той работи, като артистично се развиват през годините в непрекъснат процес на неотделимост една от друга. Комплексният характер на художествено-творческите търсения на автора и резултатите от тази впечатляваща дейност се отразяват от публикациите за него в страната и в чужбина през всичките години до днес.

Специфично място, на което Филип Павлов особено държи, заема литературното му творчество, което е неделима част от неговата художествена същност и е свързано с редица публикации в индивидуални и общи издания. Сред издадените творби се отличават пет самостоятелни книги в различни жанрове: стихове за деца<sup>1</sup>, поезия<sup>2</sup>, хумор – от кратката епиграма до разгърнати построения в стила на басните и прозата. В разнородните експерименти на своето вербално творчество той сякаш планира някои от музикалните си идеи, видими в авторските му опуси и свързани с всички музикални жанрове.

#### *Композиторско творчество*

Обединяващ център в който се събират всички интереси на Филип Павлов е областта на композицията. Композиторското творчество обхваща всички музикални жанрове с изключение на оперния и балетния: инструментални концерти и симфонична музика, вокално – хорово и ораториално творчество, камерни и солови произведения. Автор е и на 7 мюзикъла, между които два са на немски език по либрето на германски писатели. Той е един от авторите, отличаващи се с многобройни опуси, предназначени за различни духови инструменти.

Името на Филип Павлов може да бъде открито в редица издания на авторска музика в България, Русия, Чехия и най-често в Германия (клавирна, вокална и симфонична). Голяма част от творчеството му в последните години е обект на различни теоретични изследвания и е представено в редица дисертационни трудове, защитени след 1990г: Атанас Карафезлиев<sup>3</sup> (композиции за тромбон), Желка Табакова<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Павлов, Ф. Хитрушко-Веселушко. София: Мултипринт, 2013

<sup>2</sup> Павлов, Ф. Пъзелът на чувствата. София: Мултипринт, 2009

<sup>3</sup> Карафезлиев, А. Ракурси на тромбоновото изпълнителско изкуство в съвременното българско камерно творчество. Дисертация, С., 2011

<sup>4</sup> Табакова, Ж. Жанрови различия в пластично-танцовите решения на оперетни и мюзикълни постановки в България. Дисертация, 2007

(мюзикъли), Ясен Теодосиев<sup>5</sup> (композиции за валдхорна), Снежина Врангова<sup>6</sup> (клавирните концерти), Николина Кротева<sup>7</sup> и Ванилия Кисьова<sup>8</sup> (хорова музика).

Настоящото изследване е центрирано към солови клавирни опуси на Филип Павлов – циклични форми или отделни творби. В рамките на малките музикални структури това са произведения, предназначени за изпълнение от деца, които освен като част от клавирния цикъл, могат да се изпълняват и отделно. Разглеждат се и едночастни и многочастни творби, свързани с по-разгърнати музикални форми.

Композиторът Филип Павлов пише клавирна музика във всички периоди на своето творческо развитие. Интересното е, че тя се появява между създаването на по-крупни творби и в същото време служи за импулс преди създаването на нови значителни произведения: симфонични, ораториални, вокално-сценични, инструментални концерти и др. Това споделя самият автор, който определя създаването на клавирното творчество като своеобразна подготовка за промяна на образните сфери, стилови белези, тематизъм и драматургия, които предстои да бъдат заложени в разгърнатите оркестрови композиции, или, обратно, които сякаш избистрят в по-малката форма идеи, които са вдъхновили крупни творби в непосредствено предхождащия момент. Такъв интересен пример може да се открие в началото на неговата творческа дейност. През 1975 г. Филип Павлов създава своя Концерт за пиано № 1 като дипломна работа при завършване на специалността композиция. В същата година след написването на концерта, той композира своя цикъл „3 x 7”, в който дава израз на спонтанното желание с педагогическа цел да проследи пътя на един пианист до големия концертен подиум. Те са последвани от Концерт за цигулка № 1, посветен на Минчо Минчев.

През 1996 г. „Детски песни и игри за пиано”, създадени също с педагогическа цел за студентите от ЮЗУ, композиторът пише като своеобразно „ехо” след създадена ораториална творба<sup>9</sup>.

Циклите клавирни миниатюри, както и камерната музика също служат за основа, в която кристализират идеите за симфонично творчество. Пример за това е създадената през 90-те години Симфонична увертюра за струнни (1995), която се предхожда от 5 миниатюри за пиано „Приключенията на Пинокио”, а след това и от „Десет игри” за 3 цигулки.

Интересно е, че в началото на новото хилядолетие композиторът около 10 години е концентриран върху крупни симфонични и сценични творби: Танц за Тангра – за симфоничен оркестър (2000), мюзикъли, Концерт за тромбон № 2 (2002) Концерт „Америка” за пиано на 6 ръце (2007). Този период обаче отново се следва от засилен интерес към пианото и то - към по-големите сонатни жанрове. Показателно е, че в три съседни години 2011 – 2012 – 2013 две клавирни творби – „Sonatina brillante” и соната „Диви маски”, предшестват Концерт за цигулка № 2, посветен на Емил Камиларов. В непосредствена близост до тези творби се раждат и пиесите за начинаещи пианисти „Прощъпулнице 1”. А в най-ново време след Концерт за виолончело (2016) се появява клавирният цикъл „Вълшебно детство” (2017) и Соната за пиано № 2 (2018).

---

<sup>5</sup> Теодосиев, Я. Инструментални особености и изпълнителски подход при интерпретацията на съвременни български солови и ансамблови произведения за валдхорна. Дисертация, С., 2012

<sup>6</sup> Врангова, С. Аспекти на жанра и формата в българския клавирен концерт (от зараждането до 80-те години на XX век). Дисертация, С., 2010

<sup>7</sup> Кротева, Н. Ролята на пианиста при работа с хорови състави. Дисертация, 2010

<sup>8</sup> Кисьова, В. Тенденции в българското хорова творчество от деветдесетте години на двадесетия и първото десетилетие на двадесет и първия век. Дисертация, С., 2015

<sup>9</sup> "Обредна оратория" за женски хор и симфоничен оркестър, реализирана от Софийска филхармония и хор "Васил Арнаудов", диригент Йордан Дафов.

Би могло да се каже, че клавирната музика е своеобразен остров за композитора Филип Павлов, който го приютява след големи творчески напрежения и от който той добива сили и вдъхновение за нови творчески идеи. И това е дълбоко свързано с пътя на пианиста Филип Павлов.

### ***Изпълнителско изкуство***

Изпълнителската дейност на Филип Павлов се простира в период от 45 активни сценични години. Неговата концертна дейност се реализира в най-широк жанров обхват: като солист, камерен изпълнител, корепетитор на хорови състави и т.н. Важно място заема в неговия клавирен репертоар съвременната българска музика. Филип Павлов отстоява неотклонно изпълнението и популяризирането на националното авторско творчество. Той няма заявено предпочитание към един или повече музикални стилове, поради което програмите му са изградени със свободен авторски и творчески подход, свързан с определени интерпретаторски идеи. Той е еднакво познат и утвърден пред публиката като солист и партньор в камерни ансамбли, изпълнител на орган и чембало – в широката му концертна дейност в Германия, акомпанятор на вокална музика, участник във всевъзможни формации, включително солист на духови оркестри. Концертната му дейност респектира с мащаб и активност. През годините той партнира на най-известните български певци и инструменталисти, както и на чуждестранни изпълнители, като в творческата му визитка фигурират два концерта като акомпанятор на Хосе Карерас, (*Мюзикферайн, Виена*).

Реализираната **звукозаписна дейност** документира до голяма степен разнородните аспекти на изпълнителското изкуство на Филип Павлов. В БНР се съхранява значителен списък със записани произведения, в които той е солист или партньор. В различни български и европейски звукозаписни студиа осъществява записи на компактдискове<sup>10</sup> с творби от свои съвременници - европейски композитори, чиято музика включва в редица свои концертни програми. За активната си изпълнителска дейност с национален принос е удостоен със специалното отличие на Министерството на културата „Златен Ритон”. Присъждани са му и редица награди за творческа дейност от национални конкурси и фестивали. Лауреат е на първи награди от български<sup>11</sup> и международни<sup>12</sup> конкурси по пиано, камерна музика и композиция.

### ***Педагогическа и научно-изследователска дейност***

Педагогическата дейност на Филип Павлов е свързана с участието му в преподавателския състав на различни висши учебни заведения. Най-дългогодишна е работата му в НМА „Проф. П. Владигеров”. Първоначално като асистент по пиано в класа на проф. Мара Петкова, за кратко и преподавател по хармония, а впоследствие

---

<sup>10</sup> "Klaenge des XX Jahrhunderts" (Звуците на XX век). Mega Music - Sofia, творби от Harald Genzmer, Ton de Leeuw, Richard Rudolf Klein, Zoltan Kodali, Sergej Prokofieff, Filip Pavlov.

"Klaenge des XX Jahrhunderts" (Звуците на XX век). GEMA - Deutschland (LC 2888), RBM CD 463 093, Musikproduktion Bietigheim-Bissingen, творби от Helmut Vogel, Richard Rudolf Klein, Filip Pavlov, Wolfgang Hofmann.

"Kleine VIOLINKONZERTE" (Малки цигулкови концерти в изпълнение на Barbara Stanzeleit - цигулка/ Германия и Filip Pavlov). Telos-Studios, Mechernich, Deutschland № BF 696, творби от Accolay, Kuechler, Janschinov и др.

<sup>11</sup> Лауреат на националния конкурс „Светослав Обретенов”.

<sup>12</sup> Лауреат на международния конкурс по композиция в Амстердам, за камерна музика в Белград, клавирния конкурс „Синегалия” в Италия, конкурс за композиция „Валентино Буки” в Рим.

води клас по композиция в ТКДФ. Преподава пиано и музикална теория в ЮЗУ „Неофит Рилски”, Благоевград и хармония с аранжиране във ВТУ „Св. Св. Кирил и Методий”, Търново. Филип Павлов оказва значителна роля в създаването на факултета по изкуствата в ЮЗУ със своята активна педагогическа и обществена дейност. Той е бил и Декан на факултета в същия университет.

**Научно-изследователската дейност** на Филип Павлов е насочена към изследване и проучване в сферата на композиторското творчество. Значителен принос в катедрата по композиция е неговия дисертационен труд на тема „Система за проучване и оценяване на музикално творчество, създавано от деца”<sup>13</sup>. Това е единственото до момента изследване в българското музиковедие на проблем, засягащ детското композиционно творчество и новост в европейските издания по музикална теория и педагогика. Този труд допринася за извеждане и формулиране на принципи, които подпомагат педагогическата дейност, свързана с деца, и обясняват проблематиката на авторското детско музикално творчество. Приносът в това изследване е насока и ориентир във възможностите на композицията, в един по-различен ракурс. Проблематиката насочва към инициране и подбуждане на първите детски творчески импулси и формирането им в професионални умения и познания в процесите на създаване на музикално творчество. Композиторият е съавтор с проф. Йордан Гошев на учебник по „Хармония и аранжиране”<sup>14</sup> в три части, насочен към изграждането на комплексни качества за развитие на музикално творческата дейност от млади автори, диригенти и музиканти, занимаващи се с аранжиране на творчество. Проблематиката в тези учебници е изцяло представена от българското музикално творчество и по същество те са една малка енциклопедия на българските композитори в сферата на детската солова песен и хорова музика за всички видове състави.

## ГЛАВА II

### Три цикъла клавирни миниатюри

Обект на изследването в настоящата глава са трите клавирни цикъла за деца: „Приключенията на Пинокио”, „Пет миниатюри”, „Пет контраста”. Произведенията, включени в тях, са миниатюри или по-широко разгърнати музикални форми, всяка от които носи своя програмност. Тя изгражда конкретната съдържателна и образна линия, обобщена и представена в избраното от композитора заглавие. Образното съдържание е свързано с различни персонажи, които предлага конкретния литературен първоизточник, който е действена основа на съответния клавирен цикъл. В галерията от герои, представени от популярното литературно приказно творчество, откриваме Пинокио, Баба Яга, Ян Бибиан, Дяволчето Фют и др. разпознаваеми образи. Произведенията, включени в съответния цикъл, ни дават представа за персонажите, които са подложени на творческо пресъздаване. От гледна точка на клавирната педагогика<sup>15</sup>, калейдоскопът от герои, различните природни картини или конкретни и разпознаваеми звукови асоциации, които изграждат многожанровия характер на отделния цикъл, са от съществено значение като конкретна насока за малкия изпълнител.

В контекста на програмната насоченост, ориентирана изцяло към детската тематика, съвсем естествено се повдигат въпроси, които изискват своето предварително

---

<sup>13</sup> Павлов, Ф. Система за проучване и оценяване на музикално творчество, създавано от деца. С., Булвест, 2000

<sup>14</sup> Павлов, Ф., Й. Гошев. Хармония с аранжиране ч. I, ч. II. София: Вулкан - 4, 1999

<sup>15</sup> Янкова, Т. За по-голяма връзка между клавирната педагогика и психологията. С., Музика, 1977

дефиниране. За каква възрастова група са предназначени клавиърните цикли? Нивото на трудност какви достигнати умения и клавиърна подготовка изискват от изпълнителя? Заложената клавиърна проблематика и педагогически цели определят ли тази литература като инструктивна? Дали единственият адресат на това творчество е младият изпълнител или предполага възможности за приложение и от утвърдения пианист в избора на репертоарна програма?

За всеки един от трите цикъла е необходимо достигането на определни клавиърни умения и изпълнителски опит. Определяне нивото на клавиърна подготовка, присъща на предполагаемия изпълнител може да се разгледа в три показателя – технически, възрастов и интерпретационен.

Техническите средства, които са употребени в трите цикъла покриват често използвани похвати в клавиърната литература. Приложението им изисква наличие на необходимото ниво на умения при обучаващият се пианист. Най-често срещаните технически показатели, които откриваме в пиесите са:

- комбинации от контрастни щрихи – *legato* и *staccato*, *tenuto*, разнобразие от акценти;
- регистрово сближаване и раздалчаване на ръцете в клавиатурата;
- ярка динамична картина, изтъкана от множество контрасти;
- крупна техника, изразена в последования от акорди и октави;
- последования от бързо протичащи пасажии в кратки нотни стойности, формулирани като гами или арпежи;
- наличие на полифонични елементи - имитация и огледалност;
- противопоставяне на хроматичен с диатоничен тонов строеж;
- специфично педализиране: с обединяване както на близки, така и на контрастни хармонични последования; диференцирано, кратко педализиране върху конкретни тонове и акорди;

Относно възрастовата категория едва ли могат категорични оценки да бъдат дадени, предвид огромните различия, които се пораждат в ранната изпълнителска възраст поради различни обективни и субективни фактори. Но, все пак, миниатюрите предполагат изпълнител с умения съответстващи на четвърти, пети, шести клас в музикалните училища. Това е предпоставка, че младият пианист е преминал през систематична подготовка с ясни педагогически и методически критерии и изисквания, съобразени и унифицирани към съответната възраст и година на обучение.

Връзката между техническите умения и интерпретационните качества е неразривна и представлява продължителен процес на изучаване на инструктивна литература, разнообразни форми, жанрове и стилови направления. Този инструментален опит би могъл да бъде усвоен в много широки граници и да поражда съществени различия, в зависимост от индивидуалните особености дори при ученици на еднаква възраст и поставени в закономерните условия на клавиърното обучение в музикалните училища. В отделни случаи, ученик на възраст приблизително 5-6 клас може да проявява вече чертите на зряла интерпретация, и обратно, негов връстник все още да не притежава необходимата инструментална подготовка за подобен репертоар.

Поради факта, че клавиърното ниво в процесът на обучение понадежи на условности и е относително, трите цикъла успешно биха могли да надхвърлят границите на 4-6 клас в музикалното училище и да бъдат насочени в обучението по задължително пиано при ученици от гимназиалния курс или студенти, изучаващи пиано като допълващ основната специалност предмет. В този смисъл, концепцията на това творчество надгражда и допълва работата върху конкретни клавиърни проблеми, приложими за различни по възраст изпълнители.

Интересен момент е как детската тематика рефлектира върху изпълнител на по-голяма възраст, с какво ще допринесе тази образност, какви задачи следва да се търсят?



В миниатюрите са вложени многобройни авторски предложения за различни технически похвати. Всички те са обвързани с конкретната образност на изпълняваната пиеса, като напр.: остинатното движение се свързва с маршовата стъпка; широките регистрови разстояния и включването на целия октавов диапазон изграждат състояния на причудливост и фантастичност; последованията в октави рисуват бравурни, емоционално ярки епизоди; множеството акценти и комбинации от контрастни щрихи бележат засилването на определени психологически състояния, както и редица др. на които ще се спрем по-подробно в анализа на творбите. Образността е фактор, който иницира. Тя провокира с недвусмисленото си значение реализирането на търсения звуков образ и специфика на клавирната изразност. Изпълнителят, който се намира в своите ранни години на клавирно обучение, попадайки в подобна програмна насоченост има близост с детския емоционален свят. Тази връзка сякаш „отключва” и подпомага изпълнителството, като провокира вътрешното усещане към конкретните образи и укрепва развитието на индивидуалната артистичност и клавирна интерпретация. Съществува и още един аспект относно изпълнителството в тези циклични творби. Създадени като детски цикли за ученици в процес на обучение, те биха могли да бъдат интерпретирани и от зрели, утвърдени пианисти с професионален сценичен опит. Тези характеристики отварят възможността за един сравнително рядко срещан, но интригуващ случай в инструменталната практика - *клавирна музика създадена за концертно изпълнение пред специален кръг слушатели – детската публика*. Това обяснява защо композиторът разчупва рамките на образното съдържание. Музикалната интерпретация на разнообразни литературни и художествени теми има за цел да стимулира детското въображение и да възпитава съпричастна и активна публика. Трябва да отбележа, че аз съм изпълнявала трите цикъла миниатюри многократно в различни репертоарни програми. Независимо от контекста в който са били поставяни – като творчески портрет на композитора Филип Павлов или като концертен образец от съвременната българска клавирна музика, миниатюрите предизвикват публичен интерес. При подобно сценично представяне пиесите изпъкват релефно с тяхната програмност, звукова образност и ярка клавирна изразност.

Изпълнителите на трите цикъла миниатюри могат да се разделят условно в три групи. Всяка от тях, независимо от възрастта и натрупаните инструментални умения, би могла да извлече интересен и ценен опит. Малкият пианист ще намери чрез образността по-достъпен и пряк път за овладяване на техническите проблеми. Ученикът от по-горен клас ще задълбочи търсенията си в сферата на интонационната изразност, звукова палитра и собствен интерпретационен поглед. Зрелият пианист при цялостно изпълнение на циклите може да изгради звукова галерия от образи, да разгърне и извлече максимума от заложените технически компоненти на клавирната техника, а единично изпълняваните пиеси да добавят свежи и разнообразни нюанси в индивидуалното представяне на репертоарна програма.

Любопитен факт е, че числото 5 неизменно присъства в клавирните цикли. Според думите на автора<sup>16</sup> „*числовата пропорция е съзнателно търсена*”. Тя съответства на броя на пиесите и персонажите в цикъла „Приключенията на Пинокио”. Следващият цикъл „Пет миниатюри” ни дава друг авторски поглед към фиксирания брой на творбите. Произведенията нямат пряка драматургична връзка помежду си и представят разнородна жанровост. Очевидно, тук композиторската идея се основава на принципа на контраста: Приказната гора, Котаракът в чизми, Баба Яга, Дяволчето Фют и Ян Бибиян сами по себе си са противоположни прототипи. *Именно този контраст е търсеният художествен план от композитора. Своеобразните характеристики*

---

<sup>16</sup> Интервю с автора, Личен архив.

**на героите намират отражение в контраста, водещ към изграждане на драматургията на цикъла.**

Двата авторски цикъла на Филип Павлов „Приключенията на Пинокио” и „Пет миниатюри” са взаимосвързани в общо заглавие „Приказки за клавиши”, под което се разпространяват. Според думите на композитора<sup>17</sup> „*този подход остава отворен и за бъдещи нови творчески проекти*”. Заглавието на клавирния цикъл „Пет контраста” изяснява авторската концепция, свързана с неговото създаване. Включените в него творби са по-широко разгърнати като музикална форма и са наситени с по-натоварена клавирна проблематика. ***Търсеният от автора контраст се изразява в широкото многообразие от клавирни похвати и разнородни технически умения: игра с контрастни щрихи, различни тактови размери, различни темпа на пиесите, регистрови промени, умения за кратка и продължителна педализация и още много др. компоненти на клавирното майсторство. Включването на трите клавирни цикъла в концертно-изпълнителската практика дава възможност на учащите да развият и допълнят широката гама от технически умения, да разширят своя интерпретаторски поглед, да постигнат характеристикност в звуковата изобразителност, което е същността на тяхното развитие.***

### **2.1 „Приключенията на Пинокио”**

Известният и многократно интерпретиран в различните изкуства литературен сюжет „Приключенията на Пинокио” от италианския автор Карло Колоди отключва богати възможности за клавирна реализация като сюита от характеристични пиеси. Цикълът на Филип Павлов пресъздава индивидуалните характеристики на персонажите, появата на които следва сюжетната линия на литературния първоизточник. Конкретните образи носят индивидуална специфика – ярко куклено присъствие, постигнато с оригинален и характеристичен музикален материал с подчертано изобразителни и изразителни свойства. Същевременно образите са типизирани и се появяват еднократно в сюитния цикъл, което е предпоставка за драматургия, базирана на принципа на контраста в кратки музикални форми.

**Първата пиеса „Татко Карло прави Пинокио”** е в двуделна репризна форма. Първият дял е изграден в ритмичната стъпка на маршовото движение (♩ - *alla breve*) с контрастните щрихи *staccato* и *legato*. Легатото се появява в края на първото полуизречение като своеобразно обобщение на отривистите четвъртини в стакато. Ритмичната фигура създава асоциация с равномерност и систематичност на производителна дейност, или, иначе казано - с процес на творчество. Музиката внушава представа за равномерните движения на дърводелеца, който оформя фигурата на героя. Периодът е с повторен строеж, но във второто полуизречение началната фраза е съкратена с един такт. В асиметрията сякаш е вложен ритъмът на спонтанния творчески процес и – метафорично – образът на Пинокио. Характерната образност се постига не само чрез щрихите, но и чрез действената роля на хармоническия език. Композиторият работи с разширена тонална система, в която активно включва различни видове хроматика при водещото действие на „относително алтерованите“ акорди: VI<sup>0</sup>, S<sup>0</sup>, D<sup>-5</sup>, като каденцира още в края на първото полуизречение на тритонус от тониката – т. нар. „тритонанта“. Особено интересно е краткото движение в легато, което загатва присъствието на симетричния лад „тон-полутон“ (f – g – gis – ais – h). Това придава „прокофиевска“ острота на музикалния образ и подсказва интригуваща индивидуалност на един нестандартен герой. ***Инструктивната цел, поставена от***

<sup>17</sup> Пак там.

**композитора в първата пиеса е изпълнението на двуглас на разстояние от четири октави в противоположно и паралелно движение.**

Препратка към изразността на марша с типичната ритмична отчетливост и енергичен израз отправя **втората пиеса „Пиноккио марширува“**. Остинатното движение, което е застъпено в миниатюрата като съпровод към мелодичната линия, от една страна, и като натрапчив ритмичен компонент от друга, активно поддържа жанровата принадлежност на музиката. Постигнато чрез равномерна четвъртинова пулсация от разнообразни интервали, остинатото създава симетрия на метричното изграждане. Във втората миниатюра тоналността *B-dur* е ясно експонирана, но в условията на оригинален хармонически език със силно влияние на относително алтерованите акорди при явно лидийско влияние. Създаденото чувство за тонална определеност, всъщност е добра слухова опора и удобство за по-младите изпълнители, които в музикалния език на съвременния автор биха могли да открият интонационна и функционална близост, която да обвързват с придобития до момента клавирен опит.

**За малкият изпълнител техническата трудност е последователната смяна лява-дясна-лява ръка при изложението на мелодическата линия. Това разпределяне между ръцете представлява една капризна игра на рефлексии, в които и двете ръце имат равноправие в интонирането на мелодията.** За отбелязване е, че стандартно в клавирната литература за обучаващи се пианисти мелодичната линия е предимно в дясната ръка. В „Пиноккио марширува“ именно редуването и преминаването между двете ръце поддържа слуховия контрол на пианиста активен, а реакциите – гъвкави. Причината за това са и контрастите от различните октавови групи, в които се провеждат мотивите. Спецификата на марша провокира автора към кратки фрази. Тази характеристика на текста изисква от изпълнителя запазване и поддържане на точно темпо, независимо от смяната на ръцете в различните звукови регистри и възникващите динамични промени.

**Третата пиеса „Валсът на Малвина“** е в проста триделна форма с четиритактово въведение и кратко заключение, в *G-dur*. Средният дял е развиващ, като внася ново отношение между мелодически мотив и шрих. Хроматичното движение, изложено в първия дял в шрих стакато, в средния дял се разгъва в по-дълга мелодическа линия и в шрих легато. Първият мотив от експозицията, който е оформен от мелодически скокове, в средния дял се разгръща втори в шрих стакато. Запазва се танцувалният пулс на музиката, изцяло базирана на жанровите характеристики на валса с характерната за него фигурация. „Валсът на Малвина“ очертава своеобразен лиричен център в цикъла. Въпреки това, атмосферата на лирика се помества в определени граници и интерпретацията на пианиста трябва да бъде съобразена по-скоро с това до каква степен да очертае характера на танцувалността, без тя да придобива сантимент или да натежава с романтични изблици. Лиричното е загатнато по-скоро като нюанс в изграждания образ на героинята. Валсът е ритмическия модел, върху който се очертава пулсацията на тривременния метрум в съпровода, на базата на който се разгръща мелодичната линия, но този жанров подтекст не бива да предразполага към изразност на емоционална приповдигнатост или сладникава салонност.

При пианисти, достигнали определено клавирно ниво, но в процес на надграждане на инструментални умения, трябва да се търсят възможности за въвеждане в интерпретацията на агогика и рубато. Те могат да бъдат осъществени като кратки и епизодични отклонения от темпото – забързвания и забавяния в рамките на няколко тона. Някои от тях съвсем естествено следват динамическото развитие към *f* с учестване на ритмическата пулсация и едва забележимо забързване към по-високи тонове или обратно – при каденциране на фразите и забавяне – с намаляване на звуковата сила *mf/ mp*. Проблемите на педализацията са предизвикателство към малките

изпълнители. Пред тях е задачата за употреба на кратък или свързан педал, в зависимост от честите хармонични промени във вертикала и едновременното провеждане на двата контрастни щриха – легато и стакато.

**Четвъртата пиеса „Лисицата Алиса и котаракът Базилио причакват Пинокио”** носи внушението на тайнсвена и непредсказуема атмосфера. Специфичните характеристики на героите – хитрост и лукавост, намират оригинално звуково въплъщение в мелодическата линия: съчетание на контрастни по интервалово съдържание мотиви – първият в малък обем с хроматично възходящо движение, а вторият – с широки диатонични низходящи ходове. Пиесата е в *C-dur*, като остинатният съпровождащ пласт е решен на основата на акордовото последование  $T - D^{+5}$ . Разгръщането на водещия мелодически глас с привличане на пълната хроматика създава по вертикал постоянна бифункционалност, съпроводена с дисонантност, което придава на музиката индивидуална и типизираща звучност.

Пиесата притежава звукова илюстративност, която я прави особено привлекателна за слушане от малки пианисти и разбира се, от детска публика. Достъпна е за обучаващи се пианисти, натрупали разнородни клавирни умения над средно ниво. Сложната интервалика с активно разгърната хроматика, противопоставяна на диатоника, сблъскват изпълнителя с една от отличителните черти в музикалния език на автора. Именно вникването и овладяването на специфичната звукова емисия е сред задачите, поставени пред изпълнителя. Разширеното регистрово пространство, възникващо между дясна и лява ръка, е другият проблем, заложен в пиесата. Изпълнителят трябва да контролира и проследява два контрастни и противоположни плана – на активно разгърната, богата на дисонантна интервалика мелодична линия и равномерни, неизменно пулсиращи остинатни акорди.

**Последната миниатюра „Карабас Барабас”** започва с мелодия в характерен пунктиран ритъм (точкувана осмина и шестнайстина) и непрекъснато променящ се щрих в рамките на всяка фраза: *tenuto*, *legato*, *staccato*. На тази тематична идея се противопоставя вторият тематичен елемент, изграден от дълги нотни стойности, предхождани от ауфтакт, напомнящ ефекта на двоен форшлаг. Тези ярки съпоставяния осъществяват развитието на кратката триделна пиеса с контрастен среден дял. Образът на Карабас Барабас тематично е посветен на лявата ръка и това мелодично движение в нисък регистър е отличителен белег на миниатюрата. Може да се приеме асоциативната връзка между нея и втората творба от цикъла, която третира по подобен начин развитието на тематизма.

Изложението на контрастите, което се проследява във всички нива на фактурата, е сред изпълнителските проблеми, заложен в пиесата. Това е активното преминаване през различните регистрови звучности, бързата смяна на различни щрихи, резки динамични промени. Тяхната изява е свързана с образа на персонажа и те служат за неговото характеризиране - той е груб и едър, зъл великан, рязко противопоставен на образите от първите три пиеси.

Поради наличието на определени клавирни компоненти във фактурата като: бързо изменящи се акорди (диатонични и хроматични), сложна интервалика в мелодичната линия, развитие на темата предимно в ниския регистър, както и широките регистрови разстояния образувани в съчетанието между двете ръце - творбата предполага изпълнителски опит, надминаващ възможностите на ранното клавирно обучение. Подобно на предишната пиеса в цикъла тя „отваря” слуховите търсения на пианиста към едно по-сложно хармоническо мислене. Пианистът трябва да намери в клавирната изразност различни нюанси в тоновото оцветяване, да подчертае разнообразните интервали, прецизно да отрази честата смяна на щрихите, с които да пресъздаде пълноценно образа на гротеска.

Изследването върху този цикъл насочва към следният извод:

**Образността** на героите е свързана с усещането за гротеска, произтичаща от необичайната звукова основа и от специфично-разнородното интервалово развитие на мелодическите линии.

**Тоналният план** на всички пиеси в клавирния цикъл се изгражда от следното последование от мажорни тоналности:  $C - B - G - C - C$ . Но тоналното мислене на хроматична основа (характерно за т. нар. разширена тоналност) привлича в обсега на всяка една тонална сфера всички възможни височинни равнища и бързо напуска диатониката на съответната тоналност, като засяга неродствени акорди в далечни хроматични съотношения.

**Изборът на конкретен вид клавирни технически похвати** е различен за всяко от произведенията, включени в цикъла. Този подход на композитора е естествен, има определена цел и представлява предварително избрана педагогическа задача, насочена към развитието на възможно най-широк обхват от технически умения при обучаващите се пианисти и натрупването на различни клавирно-изпълнителски качества.

**При овладяването на клавирния цикъл изпълнителят се сблъсква със следната проблематика:**

- Поддържането на ритмика в различни по тип остинатни движения. Упражняването на необходимия контрол в равномерното прозвучаване на ритмичните стойности е изпълнителски проблем при обучаващи се пианисти;
- Контрастност на щриха – комбинации от *legato* и *staccato*, *tenuto* и акцентирани ноти с точки, от кратки и дълги мелодически линии.
- Активиране към слабите времена на тактовете – второ и четвърто време в размер 4/4, както и преместване на пулсацията от първото към третото силно време;
- Регистрово сближаване между ръцете и максималното им раздалечаване във фактурно отношение;
- Динамични контрасти, които се следват в рамките дори само на отделни тактове;
- последования от разнородна интервалика, произтичаща от активно действащата хроматика в линейното мелодично развитие; активна изменчивост в кратки последования на акордово-хармонични структури;
- имитационно развитие на части от тематичния материал и прехвърляне на мелодичното развитие между ръцете като имитационен процес.

Изграждането на музикалния материал във всяка от петте миниатюри е насочено към диференциране на двете ръце – двугласно развитие до момента на встъпването на акордиката или при комбинирането на мелодична линия срещу акордов съпровод. По този начин композиторът стимулира малкият изпълнител по-пряко да контролира и проследява тематичното развитие. Употребата на педал е специфична и следва разновидностите на щриха. Липсват авторски указания за педализация, педагогът трябва самостоятелно да ги изясни и прецизира, като има предвид и конкретния изпълнител. Агогическите промени, свързани с отклоненията от основното темпо, обозначени от автора, са част от характеристиката на героите. Те се свързват с развитие на определен изпълнителски усет за движението на характеризирания персонаж.

## 2.2 „Приказки за клавиши” - Пет миниатюри

Петте миниатюри сюжетно се докосват до фантастичния, ирационален свят на приказното въображение. Те поставят различна от предходния цикъл клавирна проблематика, която естествено продължава педагогическата цел за изграждане на

разнообразни изпълнителски умения. Пиесите са предназначени като трудност за пианисти в пети-шести клас, ако се изхожда от средностатистическото ниво.

**Образните характеристики предпоставят конструирането на драматургичен контраст в миниатюрите, което създава впечатление за трипетделна структура. Тази особеност поставя пред изпълнителя проблема за обхващане на частите в стройна драматургична връзка с ясна концепция.**

Сред специфичните задачи пред младия изпълнител в този цикъл се откроява слуховият контрол над: бързо протичащите постоянни съпоставяния на диатоника с хроматика; разнообразието от характеристично изострени ритмични фигури; редуването на умалени и увеличени интервали; неочакваните модуляции. Тези средства развиват слуховите възприятия на обучаващия се пианист към хроматичното тонално мислене, типично за съвременното творчество. Големият регистров диапазон създава звукови контрасти и развива пространствената ориентация върху клавиатурата, включително и чрез овладяване на големи скокове в една ръка и кръстосвания между ръцете. Едновременното провеждане на различни ритмични фигури като точкувани стойности, синкопирани последования и триоли добавя към изпълнителските качества и метроритмичния усет. Провеждането на темите в различни гласове чрез размяна на ръцете е похват, който научава пианиста да проследява и диференцира във фактурата елементите с първостепенно значение. Разнообразните варианти в използваните щрихи насочват мисленето и творческия усет на пианиста към характерност в изграждането на образността. Несъмнено работата с педала е от особено значение поради разностранната фактура и острите хармонични сблъсъци. Прави впечатление, че той е обозначен от автора само в четвъртата миниатюра, което подчертава неговата решаваща роля за постигане на характера на пиесата. В първата и третата миниатюра употребата му е епизодична и подчертава хармоничната функционалност. Във всички останали случаи педализацията има изразно значение, но не е фиксирана, а оставя свобода в интерпретацията от страна на педагога и изпълнителя.

Първата миниатюра *„Страшни сенки в гори Тилилейски“* е фактурно прозрачна, тъй като музикалният изказ пресъздава психологично състояние, а не звукоизобразителност. Пиесата е изградена на следния принцип: дълга мелодична линия с остинатни повторения в нея, прекъсвани от дълго звучащи тон и проблясващи над и под него акомпаниращи, по-скоро контрапунктиращи мотиви със своя мелодическа самостоятелност и в контрастни щрихи. Атмосфера на тайнствена загадъчност и мрачна фантастичност е търсената образна картина в приказната гора. Създава се впечатление, че тихото придвижване в гората се редува със спиране, при което се дочуват шумовете на самата гора или проблясват кратки загадъчни светлини. Приглушената звучност вибрира в неколккратно проведеното движение на интервал малка секунда между тоновете  $f^1$  -  $ges^1$  в повтаряща се ритмика осмина с две точки (залигована с предхождаща я четвъртина) и трийсетивторина. Ритмическата формула присъства като лайтритъм, който е структурно определящ за цялата пиеса. Това движение се прекъсва през различен интервал от контрапунктиращите самостоятелни осминови или триолови групи, които се появяват в контрастен щрих спрямо остинатото. При размяната на ръцете тематичната линия преминава в лявата ръка като същите видове движения се запазват. Преминаването на темата в ниския регистър създава същите ритмични проблеми и е свързано с допълнително натоварване на лявата ръка, която е сравнително по-неумела. Неустойчивите и дисонантни интервали – секунди, нони, увеличени кварта и септими създават инотнационно изостряне и подчертават заявения експресивен характер. Общата дисонантност създава слухово напрежение и състояние на атонално интонационно поле.

***Интерпретационните задачи в миниатюрата са свързани със звуково балансиране, динамично моделиране, ритмическа и щрихова характерност. Оттам произтичат и техническите сложности за младите пианисти.***

Динамичната амплитуда запазва междинните степени на сила в звучностите *tr* и *mf*, като само два пъти се употребява *f* в рамките на един такт, за да отбележи кулминационният момент в развитието. Това означава, че пред интерпретатора стои задачата да се постигнат множество нюанси в тесните граници на среднотихата динамика, което изисква изключително прецизно звукоизвличане и постоянен контрол върху натиска. Тази задача в конкретната пиеса е силно усложнена поради факта, че водещата мелодична линия постоянно се предава от дясната на лявата ръка или обратното, при което е възможно да възникнат динамични нюанси, които не са плод на интерпретационната идея, а на несръчност. В друга ситуация това не би било силно чуваем проблем. Но тук при тихата динамика и при търсенето на фини нюанси, звуковата изравненост при предаване на линията от ръка към ръка е абсолютно задължителна. Така Филип Павлов наистина поставя пред младите пианисти една задача, която трябва да бъде напълно осъзната, активно търсена и още по-активно контролирана и двигателно, и слухово.

Специален проблем представляват дългозвучащите тонове, които пронизват като ос всяко второ построение от дяловете. Тук също тихата динамика е голямото предизвикателство, поради опасността тонът бързо да отзвучи и така да се наруши звуковата картина на тези епизоди. Интересно е, че първоначално предаването на линията от дясна на лява ръка и обратното се случва точно при задържания тон: той се въвежда от свободната до този момент ръка и се „връща“ на ръката, водеща линията, чрез беззвучен натиск в края на трайността му. Тук се изискват редица сръчности: задържаният тон да се атакува така, че да се гарантира максимално продължителното му отзвучаване; от друга страна това да не стане с груб акцент и осезаемо по-силна динамика, което да наруши звуковата емисия на линията. Дълбокият натиск, в адекватна на музикалната фраза динамика са уменията, които трябва да бъдат изработени с активната помощ на педагога. Коментираният тук ситуация с ролята на двете ръце касае и проблема с ритмиката и щрихите. Превключването от ръка към ръка не трябва да променя пулсацията, което е особено трудно при условията на бавното съдържано темпо (*Sostenuto*).

***Спирам се обстоятелствено на тази пиеса, тъй като тя разкрива уникални черти от клавирното творчество на Филип Павлов за деца или млади пианисти. Пиесата не е бравурна и ефектна за публиката, а всъщност съдържа големи технически трудности за указаната възраст, чрез които се отбелязва видим напредък в развитието на учениците. Стимул за преодоляване на коментиранияте технически сложности е ярката образност – детето търси нея, без докрай да осъзнава, че навлиза в най-професионалните пластове на клавирното майсторство.***

Стилизация на валса срещахме във втората пиеса „*Котаракът в чизми пред огледалото*”. Танцувалността на заявеното *Allegretto grazioso* се подсказва и от избрания размер 3/8. В краткостта на редуващите се метрични времена се постига израз на пластичност с преднамерена театралност в движенията на персонажа. Мелодичната линия с кратка ритмична фразировка се съчетава с необичаен за валса съпровод, в който силното време липсва. Това придава на образа пародийност.

От всички произведения, включени в този цикъл, тук най-ярко се усеща тоналният характер на музиката – *E-dur* се заявява от началото до края на миниатюрата, но без съответни знаци в арматурата. Причината е в контрастното редуване на тактове с диези и бемоли, което облекчава ортографията. Във всичките миниатюри от този цикъл

липсва тонална детерминация в арматурата, вероятно поради значимата роля на алтерованите акорди и водещото присъствие на хроматиката.

***Поставената техническа задача в миниатюрата е последователното прехвърляне и разпределяне на материала между двете ръце. Проявява се по отношение на мелодичното развитие и специфичната ритмика с липсващо силно време в акомпанимента. Кратката форма и бързото темпо, в което протича пиесата, предполагат детайлност в изпълнението на мелодичните и акомпаниращи мотиви, внимание към тяхната бързо изменчива динамическа амплитуда, разнородна фразировка и точна педализация. Най-често тя е в рамките на един цял такт, което най-ясно изразява тоналния характер.***

Плашещият образ на злия персонаж характеризира музикалната приказност в третата пиеса „***Къщата на Баба Яга***”. Нейният образ е подходяща основа за използването на разнообразни ритмически и технически похвати в клавирната фактура, а образността провокира тяхната по-лесна усвояемост. На мелодичната линия, съставена преимуществено от ритмичната група осмина с точка и шестнайстина се противопоставя равномерната пулсация на четвъртини ноти в ниския фактурен слой. С това едновременно движение на различните ритмики ярко се подчертава от една страна начупената пластика на мелодията, а от друга страна – специфичното полюшващо движение, създадено от акомпанимента. То се подкрепя от последованието на септимови интервали. Изобилстващата хроматика и в двата гласа се свързва с причудливата гротеска в изобразяването на Баба Яга.

Разположението на ръцете очертава крайните регистрови зони. Мелодията и акомпаниментът са широко раздалечени, при което възникват изпълнителски трудности. Целта на отдалечената позиция на ръцете е да активира в изпълнителя усет към пространственост и овладяване на разширения регистров диапазон. Другото качество, което се усвоява при този вид фактурно разположение, е диференцираното изложение на двете контрастно изложени линии като мелодия и фигуриран съпровод. ***Изпълнителските проблеми в пиесата са свързани с разнообразни варианти на употребата на кратки, изразителни щрихи. Това са предимно стакати и нон легати, с които се създава характерната изразност.***

Четвъртата пиеса в цикъла е „***Ян Бибиян се разхожда на Луната***”. Въпреки малката музикална форма, пиесата е наситена с елементи от виртуозната клавирна техника. Октавовото движение се появява в главния тематизъм първоначално в дясната ръка, а при повторността на темата се провежда в лявата ръка. ***Така характерният елемент с размяната на ръцете, който вече отбелязахме в първата и втората пиеса, се проявява и тук. При така създадената повторност на ситуацияите, би могло да се твърди, че това е сред умишлено поставените педагогически цели в клавирния цикъл. Прехвърлянето на мелодичните линии е целенасочено търсене към подобряване възможностите на лявата ръка, която да бъде равностоен партньор в изграждането на музикалната драматургия.***

Октавови движения и акордика са съдържателната основа на тази творба. В началното развитие на темата се долавят тематични ядра, свързани с *D-dur*, *A-dur*, *B-dur*, *C-dur*. Поради краткотрайните промени в тоналния план, композиторът и тук не слага арматура, която би затруднила изпълнението. В прилагането на този подход биха могли да се доловят допирни точки с някои от принципите, характерни за творчеството на Прокофиев, партитурата да се третира в условно „*C*”.

Естествено продължение на образа на Ян Бибиян е появата на другият контрастен герой от книгата на писателя Елин Пелин - ***Дяволчето Фют***. В миниатюрата преобладава сблъсък на дисонанси при непрекъснато променящи се в акомпанимента неустойчиви тонови последования, изградени преимуществено от



квартови интервали (чисти или увеличени) във възходящ или низходящ ред. Линията на мелодичното развитие също изобилства с интервала увеличена кварта (респ. умалена квинта). Трябва да се отбележи, че определена тактова поредица в „Дяволчето Фют” предизвиква идентична асоциативност с другия фантастичен герой – Баба Яга. Разположена е в кратки мигове при типизираното движение на поредицата от четири шестнайстини и четвъртина нота. Несъмнено подобни асоциации се коренят в индивидуалния авторски стил на композитора, но в тях няма идентичност на нотния текст при развитието на двете творби. В целия цикъл това са единствените моменти с подобни фигури от шестнайстини ноти, които притежават интонационна близост. При изпълнението на посочените пиеси, пианистът неминуемо би отбелязал в музикалното съзнание тези фрагменти като приблизително сходни. За близостта между тези две произведения говорят и темпата, в които се изпълняват: *Allegro moderato* и *Allegro vivace*, само че експонирани в пропорция едно към две. Темпото на Дяволчето Фют се интерпретира практически два пъти по-бързо от Баба Яга. Това е и финалната творба на цикъла „Пет миниатюри”.

**Приложението на двата разгледани дотук цикъла е широко и дава възможност за етапна педагогическа работа в процесите на клавирното обучение, като се запази същата последователност – „Приключенията на Пинокио” да предхождат Петте миниатюри. Чрез контрастния характер на включените в циклите произведения, изпълнителят би усвоил разностранни технически похвати и ще може активно да развие и обогати своите художествено изпълнителски качества.**

### **2.3. „Пет контраста”**

Последният от разглежданите в тази глава цикли с миниатюри на композитора Филип Павлов – „Пет контраста”, може да се определи като надграждащ и развиващ заложените методически и педагогически линии в предходните два цикъла. В този смисъл пиесите от новия цикъл допълват и обогатяват работата на педагога по отношение на техническата подготовка и художествената изразност в процеса на обучение. Цикълът от миниатюри е програмен, като заглавията са по-скоро асоциативни, а не сюжетни (каквото елемент присъстваше в предходните два сборника). Тук не се залага на приказни герои, а на характеристичен тип програмност. Крайната цел на композитора остава същата – да развие на по-високо ниво сръчностите на пианиста и същевременно да надгради уменията му за постигане на художествен образ, но с по-активното съучастие на личния интерпретаторски поглед.

Пиесата „**Тежко хоро**”, с която се открива клавирният цикъл, е сред малкото авторски клавирни творби, които са в духа на фолклорната танцовалност. Изборът е съзнателен и целенасочен. Продиктуван е от намерението на автора да предостави на изпълнителя тематични и ритмични елементи от фолклорните пластове.

Предполага се, че във възрастта, за която са подходящи пиесите, младите изпълнители вече са запознати с българската неравноделна метрика и имат практически опит с различни нейни видове. Пулсацията на музикалната стъпка в  $8/8$  и обозначеното темпо *Moderato* се свързват със заглавието и усещането за тежкото мъжко хоро. Композиторът обаче поставя учениците пред по-високото изпитание на променливите размери:  $8/8$ ,  $10/8$ ,  $11/8$ . Пиесата е модерен композиторски прочит на неравноделността, като се залага на комбинации от двувременни и тривременни метрични групи, които не са характерни за автентичния фолклор. **Трябва да се отбележи интересното в педагогически аспект решение: всеки от метрумите започва с тривременна метрична група, което е психологическа и двигателна опора, тъй като предполага**

*сигурно влизане във всеки нов такт, включително и при промяна на метрума. Друг обединяващ фактор е, че при размерите с по-висок числител в началото на такта винаги присъства две тривременни групи, последвани от двувременна. Това също е опора за младите изпълнители.* Фактически разликата се явява единствено в последната метрична група – двувременна при размера  $10/8$  и тривременна при  $11/8$ . Тук отново се натъкваме на емблематичен пример за умението на композитора Филип Павлов да изгражда оригинална художествена концепция със силен педагогически и методически усет.

Връзката с фолклорната интонация предлага различни ладови окраски. Водещ фактор в мелодичното развитие е увеличената кварта - характерен интервал за лидийския лад (пр.34). Фразите се разгръщат на базата на поддържането на основния, тонически тон (*d*), и в тесен тонов обем със секундово-терцова интервалика. Стилизирана черта на фолклорната мелодика е и слизането до подосновния тон (*c*). Отново композиторият използва едни от най-характерните принципи в изграждането на фолклорния мелос, независимо от индивидуализацията на стилистичните похвати.

Заслужава внимание структурирането на музикалните построения: главната тема е изградена от 11 такта ( $6 + 5$ ), което е органично произхождащо от характерната за древните модални култури нечетност в организацията на музикалното време. Следващият кратък дял е 7 тактово построение в комбинацията от  $8/8 + 11/8$ . Дори и в 45-те такта на цялата пиеса се потвърждава стихията на неквадратното древно музикално мислене.

Оживено *Allegro* в сферата на скерцозната жанровост се разгръща във втората пиеса „Капризното магаренце”. Присъствието на някои типични за скерцото черти в тази пиеса, всъщност не е случайно. Неговата специфика служи като тласък в цикличното изграждане посредством контраста, който създава в конкретната пиеса спрямо останалите творби.

Пиесата е в триделна форма с контрастен среден дял. Той внася внезапна промяна в характера на движението. Активността се заменя от упорито задържане на енергията (от където е потърсена асоциация и с поведението на магаренцето). В музиката този контраст в средния дял е осъществен чрез аугментация в съпровода. Така без промяна на темпото се получава ефект на двойно по-бавно движение. В разгръщането на контрастите и обособяването им като двигател на музикалното развитие, композиторият поставя звукоизобразителната характеристика като основно художествено средство в интерпретацията на пиесата.

*От гледна точка на клавирната педагогика творбата представлява специален интерес преди всичко с оригиналната идея за използване похвати на аугментирано движение в съпровода. Ако разгледаме поведението на лявата ръка, ще забележим, че то наподобява репетиционния процес на пианиста при изучаване и усвояване на музикална творба: бързото изсвирване се следва от изсвирване в бавно темпо, с цел да се фиксират всички компоненти на музикалното построение и отново връщане в бързо темпо.*

Отново пред нас е невероятната изобретателност на композитора – да отработва типични за професионалния пианист подходи, като ги синхронизира с ярка художествена образност. Тук спонтанно се налага една най-обща асоциация с „Карнавал на животните” на Сен Санс – не само с присъствието на „персонажа с дълги уши”, където също има звукоизобразителност, но и с пиесата „Пианисти” от същата творба, където се отиграват технически подходи в обучението на малките пианисти. Но ако при Сен Санс свиренето на технически упражнения се иронизира, като включва обучаемите в животинския карнавал, при Филип Павлов процесът на музикалното обучение става художествено средство за пресъздаване на образ. Ако продължим със

сравнението, можем да напомним и оригиналното присъствие на аугментацията при Сен Санс в пиесата „Костенурки“, която е аугментирана версия на известния Кан-кан от Офенбах.

Третата пиеса „**Камбани**“ се отличава сред останалите творби със своята поетична атмосфера на изтънчен звуков колорит и богатство на хармонични багри, които се съчетават в една почти сюрреалистична картина. Водещи за тези усещания са непрекъснатите промени на звука, издаван от видовете камбани с различна големина. *Тази образност определя основния проблем в клавирната интерпретация – търсене на специфичен тонов колорит и темброва характерност, които пианиста трябва да постигне чрез инструменталната изразност.*

Кратки пасажи от гамовиден тип „вибрират“ в постоянно шестнайстиново движение. На фона на неспирната звукова пулсация се откроява просветлената линия на мелодичния рисунък. Темата се разгръща в средния регистър и заема междинно разположение във вертикала, заобиколена от горния и долен фактурен пласт. Ритмичният ѝ профил се отличава със синкопирана пулсация, която преминава в залиговани трайности от половини. Едновременното обхващане на различни октавови групи създава усещането за звуков мащаб и цялостното прозвучаване на клавирния звукоред.

*Клавирната проблематика в „Камбани“ е наситена с различни художествени и технически елементи: балансиране на звука в различни и контрастни октавови групи, едновременно движение в аугментирани и диминуирани нотни стойности, краткотрайни кръстосвания на гласовете или тяхното раздалечаване на максимална дистанция, разновидности на хармоничните последования, изграждани от трудни за прочит акорди, много детайлна, и в същото време дълготрайна или кратковременна педализация, която непрекъснато поддържа многогласието на фактурата.*

Четвъртата пиеса „**Кукувичи танц**“ отново внася ярък контраст. Както е известно, гласът на кукувицата е обект на музикално претворяване още от епохата на барока. Това е една звукова емблема, в която композитори от различни времена са влагали различна символика. Интересното в композиционната трактовка на Филип Павлов е, че „кукането“ се преобразува в ясно разчленими, маркиращи интонации, които притежават заряд на лайтмотив и същевременно се превръщат в база на характерната мелодико-синтактична структура на музикална мисъл. При това мотивът се оползотворява с различни функции – като мелодична линия с тематичен заряд, като акомпаниращ слой и като звукоизобразителен елемент. Това задава и интересната интерпретационна задача за младия пианист: в подобни интонации да влага различен фактурен и драматургичен смисъл чрез начина на звукоизвличане, чрез балансиране на силата и чрез яркостта на внушението.

Финалът на програмния цикъл „Пет контраста“ поставя устремната и непрекъснато активна в моториката на своето движение пиеса „**Влак**“. Тя е развита като малка токата и присъщите за тази техника характерни черти очевидно са предпочитани от автора и в други негови по-разгърнати творби, които ще бъдат разгледани по-късно в глави II и III от настоящата дисертация (финалите на „Интродукция и 7 вариационни етюда“, „Сонатина Брилянте“ и соната „Диви маски“). Токатният тип движение, който изгражда музикалната форма на тази творба, е адаптиран към пианисти, които разполагат с по-висока степен на клавирно-технически умения.

*Композиторът Филип Павлов продължава да следва в своите клавирни цикли линията на непрестанно натрупване и обновяване на клавирно-изпълнителските похвати, което цели подпомагане на инструменталното и*

*интерпретационно израстване на младите изпълнители. Основната идея е техническите умения да бъдат придобивани чрез интерпретацията на широка палитра от ярки художествени образи. По този начин натрупването на умения намира по-дълбоко приложение от достигането само на определени двигателно клавирни рефлексии. Разгледаните три цикъла миниатюри притежават значимост както по отношение на заложените в тях педагогически проблеми, така и в самите процеси на интерпретационно осмисляне и изграждане. Тяхното техническо многообразие и художествено богатство предлагат възможности за пълноценна и комплексна интерпретационна и сценична подготовка на пианисти, трупаци качествен опит за концертно соловата си дейност.*

## ГЛАВА III

### Произведения в разгърнатата музикална форма

В трета глава изследването се фокусира върху произведения, които представляват изследователски интерес поради отличаващите ги тематична насоченост и инструментална изразност, които разширяват и усложняват предизвикателствата в интерпретацията. Тези творби представляват богатство от музикални форми, където в пълнота се разгръща драматургичния и образен потенциал на авторския замисъл. Изразните средства са разностранни и предлагат богати възможности за осмисляне и интерпретиране на музикалния материал. Някои от предложените пиеси - Прелюд и „Sonatina brillante” имат посвещение, което характеристично типизира облика на съответната композиция. Прелюдът е посветен на проф. Веселин Стоянов - първият преподавател по композиция на Филип Павлов. Интонационната палитра създава усещане за силна връзка и творческо взаимодействие с музиката на учителя. „Sonatina brillante” е посветена на пианиста Ростислав Йовчев. Тя носи такава образна и звукова характеристика, която произтича от идеята на композитора да представи типичния изпълнителски маниер и изразен темперамент на Йовчев. Както Филип Павлов споделя, много от неговите композиции, дори и да не носят посвещение, са създадени под влияние на творческото взаимодействие с различни изпълнители. В много случаи това определя авторския подход в замисъла на композицията и донякъде предопределя какви технически и художествени похвати могат да се очакват при разгръщането на конкретната творба. Един такъв пример е създаването на Соната „Диви маски”, която е резултат от творческия контакт на композитора с пианиста Димитър Цанев. Изпълнителят е почти „свидетел” на начина, по който се е създавало произведението и промените, през които то е преминавало при изграждането на многочастната циклична форма.

Освен споменатите три творби, в настоящата глава ще бъдат разгледани и композициите „Танц за Тангра” и „Интродукция и седем вариационни етюда” – които имат за цел да покажат различни аспекти в клавириното и драматургично мислене на Филип Павлов в по-крупни музикални форми.

#### 3.1 „Прелюд”

Създаден още в периода на ранните години на творческа дейност на Филип Павлов, Прелюдът се е утвърдил като предпочитана от много изпълнители виртуозна концертна пиеса. Творбата е в сложна триделна форма със среден дял – тип Епизод, което създава впечатлението, че се разгръща виртуозна концертна каденца, независимо от спокойното начало и оттеглянето в репризния дял. Заложените в пиесата технически

похвати представят панорама от виртуозни клавирни решения, внесени в една богата фактура, изградена пластично и контрастно променлива.

Ясно индивидуализирани и релефно очертани са фазите в разгръщането на формата: *Grave*, *Moderato* (дял А), *Rubato* (В), *Andante*, *Adagio* (А<sub>1</sub>). Независимо от голямото темпово различие, тези фази не носят тематичен контраст, а внушават усещането за пластично преминаване от една в друга. Разнообразието се постига чрез многоликия живот на фактурата, което е предизвикателство към пианистите, защото поставя на изпитание способността им да обхванат музикалната форма, без тя да се разпадне на отделни епизоди. Основният тематичен материал се излага в темпо *Grave*, което се свързва с ясното усещане за носталгичност, умисленост, но звуковата картина излъчва и вътрешна светлина. В първите тактове зазвучава хорална фактура, която изгражда и индивидуализира в своя горен глас тематичната линия. Трябва да се отбележи фактът, че творбата е нотирана с арматурата на *fis moll*, което е съществено в контекста на цялостното творчество на Филип Павлов, който рядко ползва този класически тонален подход (обстоятелство, което бе коментирано в предходната глава). Тази тоналност действа до края на произведението – едно оригинално авторско решение към сложната триделна форма, която в класическия си вид предполага тонален скок в средния дял.

Още със завършването на тематичното експониране от средата на такт 16 настъпват образни промени и произведението навлиза в пространство на каденцово изграждане и усещане за свободно развитие на материала. Вторият дял в рамките на „А” в *Moderato* е и своеобразен преход към средния дял в музикалната форма – В – обозначен с *Rubato*. От първите тактове на дял В се осъществява пряка характеристична връзка с типичните за композитора Веселин Стоянов ходове на увеличена кварта в мелодическото изграждане на басовата линия. Върху това движение се разгръща продължението на свободните каденцови структури в дясната ръка, което за кратко носи усещане за фолклорен двуглас. То е постигнато по типичния за композитора стилизиран асоциативен подход.

В целия среден дял на Прелюда се наблюдава характерното за този тип форми непрекъснато развитие, за което допринася и хармоническото решение, основано на преобладаващото тритонусово съотношение между многозвучните дисонантни акорди. Развитието кулминира в началото на репризата, където на преден план излиза принципът на вариационността. Репризата е динамична и с ефект на огледалност, тъй като в самия край се възпроизвежда началното изложение на темата.

Изпълнителските проблеми в тази композиция изобилстват и са от най-разнородно естество, но особено отличителни са два от тях:

I. Темпоритъмът трябва да има ясно разграничени проявления във всеки дял на музикалната форма, за да внася изразителен контраст и обновяване. В същото време той трябва да бъде под строг контрол, за да се гарантират пластични преходи между отделните фази в развитието. Тук следва да се обърне внимание на няколко ключови момента. В края на дял В – *Rubato*, кулминационната виртуозна пасажност може да доведе до силно покачване на темпото, заедно с нарастването на емоционалния градус. Това на свой ред крие две опасности – или да подведе интерпретатора към твърде бързо темпо при влизането в репризата, което би било пречка за естественото изложение на темата в ниския регистър, или да създаде прекомерен контраст между края на дял В и новия репризен дял. Ето защо интерпретаторът трябва да има ясна концепция за темповите отклонения, въпреки привидната свобода, която дава означението *Rubato*. Особено предизвикателство, изискващо високо майсторство, е различието в темпото на най-отдалечените точки, които рамкират композицията. Тук опора може да е образността, за която така убедително говори композиторият. Но не трябва да се

забравя, че опитният импровизатор гарантира образността, а не се оставя тя да го контролира. Т.е. ако експозицията и краят на репризата не са намерени в точно съотношение помежду си, няма гаранция, че след бравурните събития, протекли между тях, ще бъде постигнат тънкия нюанс, търсен от композитора.

II. Специфична трудност пред интерпретатора е необходимостта кратките фрази да се мислят в непрекъсната дълга линия. Проблемът идва от следното: импровизационността, прелюдийността, създава привидно автономен остров на базата на почти всеки акорд. Това може да подведе към реално автономизиране на всеки елемент и до разпад на мелодическите връзки, а оттам – и на цялостната драматургична линия. Тази опасност е особено видима във втория раздел от средния дял, където всеки акорд се съпътства от импровизационен тип мелодико-хармоническа фигурация в пространството между крайните гласове. Именно тези фигурации може да се превърнат в самоцел, в чисто акустическа красота, и да се загуби връзката между акордите в крупния план на музикалната мисъл. (вж. пр.45)

В реалния обем на прелюда, независимо от краткото му времетраене - около 4 мин., сякаш е вложен пълен комплект от виртуозни клавирни умения. Пиесата е показател за възможностите на пианиста по отношение на уменията му за интензивно разгръщане на вложения в творбата капацитет и приложението на собствена интерпретационна трактовка.

### **3.2 „Интродукция и седем вариационни етюда”**

„Интродукция и седем вариационни етюда” е първото издадено авторско произведение в по-разгърната музикална форма. То кореспондира с другите творчески идеи на композитора от този период, насочени към създаването на клавирния цикъл „3 x 7” (пиеси за три възрастови групи изпълнители). Седем миниатюри и седем прелюдии се свързват с „Интродукция и седем вариационни етюда” – творба, представляваща сериозен репертоар за пианистите. Разностранната изпълнителска проблематика в нея прави това произведение интересно за интерпретация и може да играе ролята на заместител на творби от етюдният жанр.

В клавирния цикъл „Интродукция и седем вариационни етюда” композиторият Филип Павлов използва свободния подход при изграждането на вариациите. Цикълът развива и утвърждава определени тематични елементи във всяка поредна вариация. Така темата е представена от различни ъгли и създава многообразие от възможности при нейното развитие. Използвани са принципите за контрастиране и съпоставяне на музикалния материал, чрез което се постига разгръщане процесуалността на творбата. Контрастът присъства дори във формулировката на заглавието. Наименованието „Интродукция и седем вариационни етюда” поражда следните въпроси: Защо не е тема с вариации, а интродукция? Какви са различията, които поставя интродукцията? Защо вариациите са етюди? Отговорите на тези въпроси разкриват замисъла на автора и подхода по който осъществява изграждането на вариационния цикъл. Интродукцията дава свобода на темата и преодолява устойчивостта на средствата, които я изграждат. Така комплексът включващ формата, мелодичния профил, хармоничния вертикал и метричната организация (в тематизма) стават динамична и променлива величина. Темата-интродукция експонира основния звуков материал и е в основата на контрастите в цикъла. Тя е отворена за развитие, претърпява своите модификации, които водят до различни образни аспекти. Интродукцията е свързана с импровизационност по отношение на изложението на темата и нейното развитие. Тя предлага свобода в хармоничното изграждане и внася възможности за обогатено представяне на тематизма. Всяка от вариациите представлява етюд-картина, в който се разкрива определена художествена образност. В този аспект етюдността минава отвъд

проблемите на техническото майсторство и поставя на преден план задачи, чиято цел е развиване на определена художествена идея.

Етюдите, организирани в циклично последование с общ тематизъм, имат своето утвърдено място в композиторската практика на автори от различни епохи. Примери за това са: Трансцедентен етюд № 6 в ла-минор - „Тема с вариации” по тема на Паганини от Лист, Етюдите от Брамс – Паганини, както и Шуман – Симфонични етюди. Посочените примери принадлежат към групата на виртуозния клавирен жанр където се търсят и поставят разнообразни изпълнителски похвати и проблеми. По същия начин и етюдите във вариационния цикъл на Филип Павлов предлагат разнообразна клавирна техника, свързана с идеята за изява на пианизма в неговата най-висша изобразителност в съвременното творчество. Авторът внедрява етюдността като възможност и шанс за художествен смисъл на виртуозността в нейните многостранни измерения. Но виртуозността произлиза от заложените параметри в тематизма. Именно темата е генезиса, онзи специфичен код, от който ще се развият множеството варианти, организирани в седем самостоятелни етюда. Така идеята за вариационни етюди, притежаващи общ тематизъм, придобива завършена и цялостна художествена концепция.

Композитора очертава две ясни драматургични линии: на лирика и на токатно движение. Тези линии притежават определени характерни черти и специфичен звуков израз. Едната е виртуозната, проявена чрез активни токатни движения и техническо усложняване на фактурните елементи, а другата е лиричната – която очертава спокойните, „quazi рубатни” вариации. Двете образни линии, и произтичащото от тях драматургично развитие, създават интересна организация във вариационния цикъл. Въз основа на техните общи черти и връзки на развитие биха могли да се разгледат като комплекс от два вътрешни микроцикъла. Първият обгражда лиричните вариации – I, IV, VI. Те са продължение на плавната, мелодическа линия заложена в интродукцията, която е водещ фактор в тяхното развитие. Обичайно тя се разполага в горен глас, като се движи между средните и високи звукови регистри. В зависимост от това, мелодичното движение придобива различни варианти при отделните вариации. Това могат да бъдат мелодически фигурации и акорди в I вариация, характер на прелюдийност в IV вариация, връзки с песенен тип изложение в VI вариация. Токатната линия във вторият микроцикъл - II, III, V, VII вариации - произхожда от интерваловите съотношения образувани както в едногласа на темата, така и в движението на вътрешните гласове и хармоническите последования в интродукцията. Обособяват се синтезни връзки, включващи определени интервали (доминиращо квартово-квинтови), видове движения в гласоводенето (противоположно, паралелно), ритмическа комплементарност. Може да се отбележи тенденция към утвърждаване на токатната идея чрез постепенно наслагване на метроритмичните проблеми. Това допълване и усложняване на ритмическите структури разгръща своя интензитет във финалната вариация на творбата.

Темата на вариационния цикъл е в най-разпространената за класическите вариации форма – проста двуделна репризна. Мисълта се експонира в широка линия и затова всеки мотив е изложен в рамките на два такта в характерния ритъм от две половини, последвани от четири четвъртини. Първият дял „a“ е период с повтарен строеж, като второто полуизречение протича тон по-високо. Именно по тази причина в дял „b“ се репризира първото полуизречение на дял „a“.

Избраната от композитора основна тоналност на вариационния цикъл е *C-dur* в условията на разширено тонално мислене („хроматична тоналност“). Характерни за изложението на целия музикален материал на интродукцията са алтерованите акорди и честите случаи на полиакордика – наслагване на два алтеровани акорди по вертикал,

при това – единият с диези, а другият – с бемолни алтерации. Съществен момент, който трябва да се отбележи е, че последният такт на темата и заключителния на всяка следваща вариация създават отвореност чрез тежнение към началото на следващата вариация, което създава непрекъснатост в музикалното протичане.

**Вариационен етюд I.** Първата вариация е с лиричен характер. Реализирана е със средствата на мелодическата фигурация. Графичната линия на мелодията в дясната ръка се разгъва пластично. Експонирана е в среден и полувисок регистър, наситена е с хроматика в свободното си движение на мелодически фигурации. В цялата вариация се съхранява хомофонната фактура, непрекъснатостта на квинтолите от осмини ноти и хармонически фигурираните акордови комплекси в лява ръка, които обхващат целия клавирен диапазон и в много случаи остават във висок глас. В клавирната партитура е добавено допълнително трето петолиние, с което визуално се облекчава работата на пианиста като се откроява ясно регистровото разположение на акордите.

В изпълнителския подход към вариацията трябва да се вземе предвид необходимостта от пластика и лекота при звукоизвличането на осминовите фигурации в дясната ръка, както е според даденото указание от автора - *Leggiero*. Постигането тук на движение в *legato* е важна задача в работата на пианиста, предвид непрекъснатото движение на акордиката нагоре и надолу в различните регистри, което дезорганизира вниманието му. Точно тази регистрова отдалеченост между акордите в работата на лявата ръка, която придава пространственост и обем на звучността затруднява осъществяването на подобна линия в осминовото движение. Общото впечатление за работа в щрих *legato* може да бъде постигнато само с умело педализиране.

**Вариационен етюд II.** Втората вариация отваря токатната линия в *цикъла*. Бърза и стремителна, енергична, дори агресивна, тази вариация сякаш се връзва с ярък контраст след предхождащите я Интродукция и вариация I. Тя се развива през цялото време като двуглас, в който гласовете се противопоставят един на друг според латентното им хармонично съдържание, скрито в движенията на мелодичните им линии. Принципът на вариране, който се ползва тук, е хармоническата фигурация от арпежен тип (такт 8-9, 16-17, 24-25 в нотни примери – 55,56,57), чрез която се пресъздават логиката на хармоничните връзки от темата. Още от първия такт вторият глас започва непрекъснато поддържано синкопирано движение като встъпва само осмина пауза по-късно от първия. Синкопираното движение на двата гласа постига комплементарен ритъм в осмини. Би могло да се каже, че вариацията е изградена като хоризонтално подвижен сложен контрапункт. Гласовете се движат в определен отрязък от време в противоположно движение, в друг случай - в паралелно движение, което подсилва дисонатния сблъсък между интервалите и изразява вътрешна конфликтност. В темпо *Vivo*, при запазване на неизменно пулсиращия синкопиран ритъм, без каквито и да било паузи в глас или между гласовете, двете мелодични линии представят токатното движение с неговата характерна моторика. Ако се направи асоциация с цигулковото изкуство, това движение на гласовете, с неговата щрихова характерност, наподобява своеобразно *martellato*.

**Вариационен етюд III.** Третата вариация предлага усложняване на етюдните компоненти, което се свързва с натоварването на фактурата и съгъстяването на изразните средства. Вариацията поляризира две сложни, самостоятелни и равностойни линии, формиращи партиите на лява и дясна ръка. В лявата ръка е разположена активна и разнообразна линия, основана на мелодико-хармоническа фигурация. Нейното движение е в относителна линия на *legato*. Мелодичното ѝ развитие поддържа постоянна и неизменна осминова пулсация, която в условията на предписаното от



автора темпо *Allegro moderato* създава етюдният характер, изразен чрез активна изменчивост в различните посоки на движение на тоновите групи.

Във формирането на фактурните пластове между ръцете се използват два различни елемента, свързани с вида движение. Те присъстват постоянно и неизменно до края на вариацията. На линейното осминово движение, представено от лявата ръка, се противопоставят в четвъртинова пулсация сложни акордови последования в дясната ръка. Те са обединени от щрих тенуто. Тази постоянно контрастираща ритмика, е основата, върху която е изградена вариацията.

Акордовите последования в дясната ръка изразяват в диминуция хармоничното съдържание на темата. Именно диминуцията води темповите хармонични промени и предлага трудното линейно движение на горния глас. Интензивно разгръщащите се процеси асоциират с токатен характер, който се отличава от синкопираната токатност в предишната вариация.

**Вариационен етюд IV.** Четвъртата вариация се отличава от останалите вариационни етюди със своята подчертана хармоничност. Тя внася друга логика в процесите на вариационния цикъл с подчертано пластично изградената мелодична линия. В изложението на музикалния материал, композиторът постига изявена поетичност, която се разгръща като многобагрено звуково платно с подчертано лиричен облик.

Клавираната фактура рязко се разграничава от интензивността на движението на непрекъснато „изсипващите се“ акорди от предишната вариация. Развитието на тази вариация има прелюдийен характер. В плавното движение и развитие на мелодичните линии на двата гласа се моделира изяществото на фактурата, а клавираната звучност придобива израз на импресия. Тази нейна характеристичност предлага особена поетика в тълкуването на етюдният характер.

Осминовото движение в триолови групи в съчетание с авторското обозначение *molto rubato*, допълва като характеристика съдържателността на вариацията и нейното значение като активен контраст в развитието на вариационния цикъл. Мелодическата линия се разгръща в дясната ръка. Тя се подкрепя от развитието на движенията на хармоничните последования в линията на лявата ръка.

**Вариационен етюд V.** Етюд №5 има ясно изявен характер на активна моторика и токатност. *Той е вторият, който проектира линията на токатност в този цикъл.* Неговото движение се поддържа чрез ритмиката и характеристиката на марша. Определеното от автора указание *Quasi marcia* рамкира характера и атмосферата на този шеговито-весел марш, причудлив и провокиращ с логично появяващото се силно време, с нелогичните спирания на четвъртото време, а само след няколко такта – абсолютното му отсъствие на първото време от ритмичната пулсация.

Вариацията започва внезапно с дисонантен акорд, едновременно звучащ в двете ръце. Ноновата характеристика ще бъде запазена и по-нататък като белег на тонална определеност, която се представя от баса, но съчетана с чувството за неустойчивост и дисониращо звучене, характерни за умаления нонов интервал. Той носи характерна изразност в струпането на хроматичния сблъсък между седма, първа и втора степен и дава началото на активната употреба на хроматика в цялата вариация.

***Ноновата характеристика е интервалова реминисценция на началото на втората вариация, която допълнително потвърждава асоциативните връзки в цикъла от токатни етюди. Там тази интервалика беше постигана в линейно и синкопирано движение, а тук се изразява в акордовия състав.***

Драматургията на вариацията се разгръща в три измерения: първото ѝ развитие завършва с такт 13, в който е постигната максимална регистрова отдалеченост на двете ръце. Звуковото пространство се разширява между тактове 10-13, в които

педализацията е от съществено значение, защото оформя неустойчивостта на хармоничните последования. *Тези три такта се вписват в реално действащия принцип на аркообразност на изложението на музикалния материал, както и в двете линии, с които се изразява неговата характеристичност – лиричност и токатност. Те са реминисценция на встъплението на интродукцията. По своето акордово разположение, развитието им следва началните четири такта, с които започва интродукцията - като разгръщане и височинност на регистровата промяна.*

**Вариационен етюд VI.** Тази вариация е продължение на *лиричната образна линия, представена досега от вариации 1 и 4.*

Във формирания комплекс от вариации I, IV и VI, всяка изразява ново математическо отношение в представянето на мелодичната линия. В първата вариация движението се осъществяваше чрез квинтоли, в четвъртата - от триоли. Двугласът в настоящата вариация залага противопоставянето на двете линии да се осъществи чрез полиритмичната формула (хемиолно движение) 2 срещу 3 ноти (две осмини срещу триола). Това внася нов начин на тълкуване на образността, който от своя страна - като усещане, асоциира донякъде с непрекъснатостта на синкопираното движение във втората вариация. Така се очертава още едно по-високо стъпало в изграждането на нови връзки на взаимоотношения в целия вариационен цикъл.

*Между петата и шеста вариация съществуват контрастиращи компоненти на художествена изобразителност, жанровост и образност:*

- *жанрът мариш – срещу прелюдийността*
- *строгостта на маршовото движение – срещу свободата на темпо рубато*
- *темното quasi marcía - срещу animato (по същество се оформя противоречие, тъй като маришът е в по-бързото темпо и звучи като движение  $\text{♩}$  срещу 4/4 в аниматото)*
- *рязкостта на интонационния език – срещу неговата мекота и пластичност в мелодичната линия*
- *разностранните комбинации от четвъртиново, осминово движение и паузи - срещу еднотипното и непрекъснато движение в осмини*
- *тоналното отклонение във финалния такт – срещу тоналния завършек.*

**Вариационен етюд VII.** По своята значимост и ключова роля последната вариация отвежда към драматургичната кулминация в изграждането на цикъла. *Между нея и Интродукцията има най-голяма родственост, която се открива в мелодичната линия. Различието в третиране времетраенето на хармоничните комплекси се основава на дължината на музикалната фраза, която се развива в размер 3/2 в Токатата при тази вариация.* Като последна, финална част, седмата вариация се отличава с най-бързото темпо в цикъла - *presto*. Тя е своеобразен апотеоз на техническата кулминация в етюдността. В този смисъл тя обобщава развитието до момента като синтезира в единство връзките на характер и виртуозност.

*Във финала могат да се изведат следните връзки:*

- *Хармоничното развитие очертава връзка с Интродукцията като представя разнородните акордови последования в идентичен тонален план.*
- *Интерваловите съчетания поддържат многообхватния си характер.*
- *Дисонантното развитие, действащо в другите вариации, също се представя в Токатата.*

- *Регистровото многообразие се представя във всички възможни комбинации в Токатата и насища с виртуозност клавирното изпълнение, което носи характера на перпетуо мобиле.*

### 3.3 „Танц за Тангра”

Филип Павлов представя своята творба „Танц за Тангра” в два варианта - за симфоничен оркестър и като солова клавирна творба. Този творчески подход не е изолиран случай в практиката на българските композитори<sup>18</sup>. Среща се в творчеството на автори от различни поколения. В много случаи транскрипциите се изпълняват по-често от оригиналните версии, особено когато става дума за оркестрови съчинения, които рядко и сравнително по-трудно намират своята сцена.

„Танц за Тангра” има своята премиера първоначално като симфонично произведение - през 2002 год., когато е включена в концертна програма на Пловдивската филхармония. Една година по-късно авторът записва клавирната версия в БНР и впоследствие композицията е издадена и в двата си варианта - като оркестрова партитура и клавир.

„Танц за Тангра” се свързва с древната история на българските земи и преклонението пред Слънцето<sup>19</sup> като върховно божество. „Предполага се, че древните българи в голямата си част почитали Бог, наричан Тангра.”<sup>20</sup>

Композицията разкрива своите музикални проекции в рамките на едно специфично отваряне към т. нар. фолклорни звучности и характерния облик на „първичната сила на неукротимия български дух”<sup>21</sup>. В музикалната фактура ясно се долавят звукови интонации, асоцииращи се с фолклорното наследство. Близостта с фолклора обаче не се основава на тематично заимстване или цитатност. Интонационното сходство се проявява творчески пречупено през призмата на личното усещане на композитора, представено от виждането му за съвременна музикална изразност.

Тематичният материал съдържа няколко ярки компонента: характерно линейно развитие на мелодичната линия, ясно изразен хармоничен вертикал, специфични ритмични пулсации. Постоянната метрична пулсация в седемвременен метрум представя ритмичния модел на зашифрованата обредност. Редуващите се метрични дялове с тривременна група<sup>22</sup> в началото на тактовете могат да бъдат открити по протежение на цялата пиеса. Тази ритмика се поддържа като характерен шрих в пресъздаването на мъжкия танц<sup>23</sup> - според думите на автора – и създава основа на ритуалността. Тя е и основен двигател в изразяването на обредния характер. Друг особено активен и контрастен ритмичен импулс създават остинатните моменти, застъпени в изложението на втората тема, асоциираща със женския танц<sup>24</sup> в ритуала (дял, обозначен с темпо *Poco meno mosso*).

В клавирната пиеса, изградена в класическа рондо форма, се откриват интересни инструментални похвати. Те са свързани предимно с отразяване на образната характеристика на танца, дават възможности за пресъздаване на мащаб в

<sup>18</sup> Господинова, А. „Танц за Тангра” от композитора Филип Павлов – две авторски версии и специфика на клавирната проблематика. - В: Докторантски четения, НМА „Проф. Панчо Владигеров”, 2015, с.57-64

<sup>19</sup> Фол, А. Българите Атлас. София: Тангра, 2001, с. 62

<sup>20</sup> Павлов, П. Български светци. София: Тангра, 2010, с. 21

<sup>21</sup> Йовчев, Р. Клавирни творби от Филип Павлов в изпълнение на Анелия Господинова. – В: Музикални хоризонти, 2003, № 10, с.9

<sup>22</sup> Стоин, Е. Музикално-фолклорни диалекти в България. София: Музика, 1981, с.125

<sup>23</sup> Интервю с Филип Павлов, март 2014г. Личен архив А. Господинова

<sup>24</sup> Пак там.

изобразяваната звукова картина, наподобяване на различни звукови тембри и ефекти чрез клавирината изразност. Към тях могат да се причислят кратките и чести повторения на началния мотивно-тематичен елемент, който символизира втурването в ритуалния танц. В тези пасажи ръцете на изпълнителя са разположени на максимално отдалечена дистанция една от друга в крайните височинни регистри. Тази позиция създава специфично пространствено усещане, което сравнително често се наблюдава в клавириното творчество на нашата съвременност.

Темата на първия дял (*Allegro vivace*) е изградена с мотивна структура. Нейният интонационен профил е концентриран около интервала увеличена секунда. В нисък регистър е изложена темата в лявата ръка, съпроводена от акордови построения в партията на дясна ръка. Поради ниския регистър, изпълнителят трябва да търси подходящо звуково балансиране, при което звуковият пласт, който провежда тематичния материал не бива да бъде „покриван“ динамически от наситения с акордови построения звуков масив. В постоянното редуване и противопоставяне на мелодичната линия с акордовите звена се създава усещане за диалог между солов и групов танц. Поредици от повторими акорди с 10-тонов състав, подобно на клъстери, завършват експозицията на първия тематичен дял и създават ритмично-ударен ефект. Те очертават рамката, която завършва развитието на първия дял.

Следващият дял на рондо формата (*Poco meno mosso*) е с ярко изразен контрастен характер. Фрагментът символизира *женското начало*<sup>25</sup> в ритуалния танц, поради което характеристикната му окраска е съвършено различна от досега развивания музикален материал. Промяната във звучността възниква като резултат от рязката и внезапна смяна на образния характер, което от своя страна се отразява на изразните средства, с които си служи авторът - провеждане на гласовете в контрастни регистри, ново темпо, нова мелодическа и интонационна специфика на линейното тематично движение, преминаването от активни акордови комплекси към изчистен и пределно опростен остинатен двуглас.

Средният епизод на рондото е диалогично противопоставяне на двата образни елемента - *мъжският* и *женският танц*<sup>26</sup>. В тази диалогичност те се репликират взаимно в последователни епизоди. Тук драматургичното развитие преминава напрегнато, което е породено от краткостта на мотивите и редуването на техни изменени варианти. В изпълнителско отношение този момент изисква от интерпретатора добро разпределение на звуковия мащаб с оглед логичното изграждане на формата в кулминационния момент.

В репризата има огледалност, която е свързана с определена символика - налагане на женското начало като властваща сила в древността, изразяваща връзката с природата и съществуването на рода в обществото на матриархата. Тази определена символика, изразяваща връзката с природата и съществуването на рода в матриархалното общество естествено се вписва в промяната на музикално-изразните средства, а именно в развитието на мелоса и активитета на песенните интонации. Просветленият характер „прозира“ чрез семпла и изчистена лирика. Тя се доближава като идея и звукова представа до женския обреден танц и песен. Мелодичните линии са плавни и дълги. Непрекъснатият диалог между звуковите пластове във високия регистър моделира изложението в дясната ръка, а басовата линия създава мека и пълнозвучна хармонична основа. Кулминация на драматургичното развитие е последната поява на първата тема, която активизира кодата, като звуковият масив обхваща всички клавирини регистри и достига до максимално динамическо напрежение.

---

<sup>25</sup> Интервю с Филип Павлов, март 2014г. Личен архив А. Господинова

<sup>26</sup> Интервю с Филип Павлов, март 2014г. Личен архив А. Господинова

**„Танц за Тангра“ е по-специфично произведение в клавирното творчество на Филип Павлов. По мащабност на драматургията то би могло да се сравни с други творби на композитора като *Втори клавирен концерт*, *отделни образци от хоровото творчество* (особено за смесен хор), *части от ораториални произведения* и *други инструментални концерти*. Произведението естествено допълва т. нар. *фолклорна линия на авторската творческа палитра*, а *заложените в него ярки пианистични похвати и сложна интерпретаторска проблематика със сигурност биха били предизвикателство за всеки изпълнител, търсец в съвременната ни музика естественото съчетание на виртуозност и дълбок съдържателен елемент.***

### 3.4 „*Sonatina brillante*”

Клавирната творба „*Sonatina brillante*” е посветена на проф. д-р Ростислав Йовчев и е подарък от автора за неговото юбилейно честване през 2011 г. Посвещението предполага, че в композицията са заложени характерни страни от изпълнителския натюрел на пианиста Йовчев. Те насочват, но не поставят граници пред намирането на личната интерпретация. „*Sonatina brillante*” е една светла, жизнена и бляскава творба, изпълнена с бравурни пасажи, които ѝ придават виртуозен характер. Изборът на жанра сонатина определя традиционната разпознаваема класическа тричастна структура. В първата част *сонатността* е постигната в лаконична форма<sup>27</sup>. Втората част е лиричен център на композицията и е изградена в пластичното и елегантно движение на размера 3/8. Третата част е в ясно конструирана рондо форма, наситена с токатна техника - един виртуозен финал на композицията. Цялата сонатина се отличава с лаконизъм в експонирането и развитието на тематизма във всяка от нейните части, наситени с ярка мелодийност.

Първата част на творбата - *Allegro vivace* внушава усещане за жизнерадост и неприкрит възторг. Нейната главна тема се „втурва” още с първия такт с енергията на активно движение в шестнадесетини и осмини. Характерният мотив, който има доминираща функция в изграждането и развитието на цялата първа част, оформя първото полуизречение на темата на принципа на двойната периодичност. Интересно е хармоническото решение на съпровода - паралелно водено мажорно малко четиризвучие, което за мигове „еволюира” в квартова акордова структура. Това е една от характерните особености в хармоническото мислене на композитора Филип Павлов: опора в разпознаваеми акордови модели - и класически, и съвременни, които се свързват и предполагат по линията на нарастващата характеристичност и на драматургичната логика. На това се дължи комуникативният, но ярко индивидуален модерен хармонически език на твореца, който и в условията на плътна хроматика не губи своите тонални основания. Вариантните провеждания лаконично, но неотклонно напомнят образната характеристика на началния мотив. На места отделни елементи нарастват до гамовидни построения, които се завихрят около мелодическите последования. Този несекващ калейдоскоп от различни видове движения и разнообразни щрихи активизира до най-висока степен интонационната изобретателност на сонатното алетро. Кратки легати се възпрепятстват от отривисти, енергични стакати.

---

<sup>27</sup> Кърклияски, Т. Състояния на сонатност в сонати за пиано на Паул Хиндемит и на Алберто Хинастера – в контекст на сонатно-клавирно творчество в първите три десетилетия на ХХ век. С., Хайни, 2016, с.15

Закачливи форшпази и акценти, които очертават слабите времена, внасят нотки на комичност, шрихи на гротеска и създават остро и недвусмислено усещане за анекдотичност на музикалната реч и изразност. Съпоставянето между диезна и бемолна сфера в ниския и високия регистър сякаш подсилват шеговитата окраска в наситената с разноликост образна характерност. В динамичната интонационна картина се създава пъстър диалог между съпътстващите гласове и водещите мелодически линии. На места същината на тази диалогичност започва да се нарушава, представена като сблъсък и противопоставяне на разнородните елементи.

Обединяващ интонационен фактор по хоризонтал и вертикал е квартовият интервал. Предпочитания към него могат да бъдат открити и в много други произведения на Филип Павлов. Един от най-ярките примери е неговият първи клавирен концерт (създаден през 1975 г.), в който тематизмът на всичките му части е изграден от активно действащи *квартови интонации*<sup>28</sup>, идентични интервалови последования и заявена подобна графичност в развитието на мелоса и в трите части на тази творба. Може определено да се твърди, че подобни елементи са типичен, доминиращ стил белег на композитора.

Появата на втората тема в експозиционния дял на частта е в контрастираща приглушена звучност в *тр*. Тя се подготвя от въвеждането на нов елемент - остинатен бас в октави. Отмерената четвъртинова пулсация в лявата ръка наподобява ударен инструмент. Върху този фон се изгражда образната характеристика на контрастен тематизъм, поднесен сякаш от различни оркестрови инструменти. Тайнствена и загадъчна, втората тема се развива преимуществено в рисунъка на стакатна осминова пулсация, прекъсвана от дълги нотни стойности. Във второто полуизречение се появява интересно композиторско хрумване: задържаните тонове прорастат в нови гласове и формират вертикал. Творчеството на Филип Павлов изобилства от подобни ярки детайли, в които талантиливо са закодирани архетипни музикални явления. В случая пред нас е своеобразна илюстрация на явлението „вертикализация на хоризонтала“<sup>29</sup> - една от отличителните черти в хармоничното мислене на ХХ век. Кратко четиритактово интензивно токатно движение динамизира фактурата, завършва експозицията и подготвя динамически началото на разработката.

Средният дял на първа част е много лаконичен – типично за установения характер на развитие на формата на сонатина и се изгражда върху елементи, характеризиращи сферата на главната тема, които активно си взаимодействат. Интересен момент е контрастното съпоставяне между октавни реплики във високия регистър, рязко последвани от еднотонна линия в най-ниския регистър, получено при кръстосване на ръцете.

Репризата е подчинена на логиката на цялостното развитие до този момент. Представена е като огледално експониране на двете теми. Кратка „кодета“ се вписва във финалното провеждане на първа тема и оформя аркообразността на тази част. Огледалната реприза е също стил белег в творчеството на Филип Павлов.

Еlegantна и изящна, леко капризна, втората част „*Allegretto con eleganza*“ очертава лиричния център, като внася очаквания контраст във фактурата след динамичното изграждане на предходната първа.

Честите регистрови смени, ярките и въздействащи динамични контрасти, дисонансите в хармоничните построения и други детайли трябва да са водещите опори

---

<sup>28</sup> Врангова-Петкова, С. Аспекти на жанра и формата в българския клавирен концерт. Автореферат на дисертация. С., 2010

<sup>29</sup> Гуляницкая, Н. Введение в современную гармонию. Москва. „Музыка“. 1984.

на изпълнителската концепция. Мелодическото движение се прекъсва от действието на осмините паузи, които преминават като своеобразно дихание и съдействат за особената пластичност в развитието на материала, внасят мекота и елегантност във фразите. Кантиленните линии във фактурата, разпределени между дясна и лява ръка формират диалог, в който се преплитат тематични мотиви, противопоставени в различни щрихи - легато срещу марката.

Финалът – *Allegro vivace*, представя стихията на бляскавата и бравурна характерност на токатата. Още в зараждането на тематизма с първите си акорди, токатата създава контраст с предхождащата я втора част и е идентична по бързината на своето движение с началното *Allegro vivace*. Петте дяла, формиращи музикалната рондоструктура на частта, създават динамичен вътрешен контраст. Особено интересна е композиторската идея контрастният централен епизод „С” в рондо формата да бъде директна реминисценция на втората тема от първа част. Това творческо решение е своеобразна находка по отношение внасянето на драматургичния контраст, характерен за всяка подобна музикална форма. Фактът, че този тематизъм (втора тема от първа част) е преминал само като „символ” в експозиционното й развитие и не е участвал по никакъв начин в разработъчни моменти на други места в нея, не е бил изчерпан и логически съвсем оправдана тук е неговата поява. Тази поява има вече и друго значение: в рамките на цялостния контраст, който се създава в рондото и като пряка реминисценция на единството на темповата пулсация, свързваща през разстояние първа с трета част на сонатината.

Внезапното спиране на токатната ритмика, което предизвиква цитирането на тази тема от първата част, сякаш спира импулса на движение и поставя звуковата емисия като че ли в състояние на безтегловност. Така драматургичният център е налице и се осъществява в неговата най-ниска точка на активитет, както авторът го определя като *tief punkt*<sup>30</sup>, което е не толкова типично явление в музикалната литература. Можем да оценим този момент като своеобразен творчески подход на съвременно композиторско мислене и оригиналност на изложението при изграждане целостта на структурата на тричастния клавирен цикъл. Именно това внезапно и кратко намаляване на активността е предпоставка за взривния финал - кулминацията на многочастния цикъл на „Sonatina brillante”. Стремителното нарастване на напрежението акумулира цялата енергийна същност, заложенa в дял „А” и „В” на рондото и сякаш „изригва” в акордови поредици, финализиращи достигнатия максимален активитет в мащаба на последните тактове.

***Изключително многоликият, специфичен и полярен по своята същност музикален материал създава конкретни клавирни трудности, откривани в типичния за композитора авторски стил. Погледнато от друга страна, неговата калейдоскопичност и многоцветие са чудесна база за представяне на богати възможности за индивидуални решения и идеи в интерпретацията<sup>31</sup> на „Sonatina brillante” - една съвременна композиция с най-високи инструментални възможности, майсторско боравене с клавирни средства, вплътени в красива и емоционално наситена звукова картина.***

---

<sup>30</sup> Четриков, С. Музикално терминологичен речник. София: Музика, 1979, с.428

<sup>31</sup> Йовчев, Р. Клавирни творби от Филип Павлов в изпълнение на Анелия Господинова. -Музикални хоризонти, 2003, № 10, с.9

### 3.5 Соната „Диви маски”

В рамките на традиционното очакване за сонатност, композиторът изгражда тричастен музикален цикъл с бавна част в средата на композицията и ясна концепция за инструментален финал в последната част. Заглавието на творбата - „Диви маски” провокира към дешифриране и тълкуване на предложеното словесно съчетание, което залага два контрастни образни параметъра. **Заложеният от композитора образен код в заглавието е в основата на изобразяваната карнавалност. Възникваща като силен контраст както между частите на формата, така и във вътрешните процеси в частта, програмността предопределя начините по които се разгръщат процесите при сонатното алегро в първа част, триделната форма във втора част и рондото - в трета част.**

Първата част на сонатата „Диви маски” - *Vivace*, е изградена в класическата форма на сонатното алегро. Звуковият образ на сонатата произтича от характерната за музикалното мислене на Филип Павлов специфична връзка между хармония и фактура: много често пулсиращото разновремененно встъпване на дисонантни вертикали се оказва фигурирано изложение на многозвучен акорд, което обяснява и изисквания от композитора подход към педализацията. Например в т. 3-4 от въведението в първата част на сонатата чрез педала зазвучава нонакорд със секста (A<sub>9</sub><sup>6</sup>).

Ярката характеристична дисонантност, в която обаче не се загубва усещането за тонален център, неочакваните съчетания на привидно несъчетаеми изразни средства, сред които например озвучаването със щрих стакато с продължителен педал и фактурното многообразие (редуване на фрази с акордова, хомофонна и полифонична фактура) – създава впечатление за широки мащаби и ясно изразена пространственост на музикалното изграждане в голям диапазон.

Още в началните тактове звуковата картина започва разгръщането си с остри дисонантни сблъсъци (ярки и пронизващи сигнали), въведени чрез противоположни интервалови движения в изменчив ритмически контур. Така въведението налага своя силен характеристичен енергиен заряд. Заложената в него моторика в следващите дялове ще прерасне в различни токатни движения. Съчетанието на множество изразни компоненти очертава сложен многопланов образ, постигнат чрез разнообразна и активна ритмическа пулсация в широк регистров обхват.

Ритмическите групи от осмини и шестнайсетини оповестяват началото на необузdana, дива сцена. Образът се постига и чрез съпоставянето на диатоника и хроматика, чийто сблъсък се осъществява между фактурните пластове, разпределени в двете ръце на пианиста. Последващите акорди в синкопирани последования в средния и нисък регистър очертават контраст с предходния материал и се „вписват” към суровото първично излъчване. Тази поредица от елементи нараства с динамическата градация от *f* до *ff*. От такт 18 започва първата тема на сонатната форма. Появява се елемент от орнаментирани опорни тонове в четвъртини, последвани от осмини в стакато, който сякаш предизвестява контрастната графичност в развитието на втората тема. Периодът с неповторен строеж има своеобразна огледална структура: докато първото полуизречение е изградено на принципа на раздробяването (2 + 1 + 1), второто полуизречение се разгръща на принципа на сумирането (1 + 1 + 2). По този начин и в структурен план първата тема предвещава изграждането на сонатната форма, която е решена с огледална реприза.

Втора тема внася образен контраст. От една страна е видима интонационната връзка с първата тема и като мелодическа графика на първия мотив, и като ритмическа организация. От друга страна, изразителните детайли – промяната на низходящия мелодически интервал от квинта (първа тема) в септима (втора тема), въведената



разлика във форшлазите (т. 42-45 ), както и по-продължителното задържане в мотива с орнаментирани, подчертани с *tenuto* четвъртини и осмини в *staccato*, създават характер на скерцозност и гротеска. Темата се появява във високия регистър, в тушираната звучност на *mf*. Тя създава странна и причудлива образна картина. Фактурата е разреждана и подчинена на линеарния профил на пластично разгръщащото се мелодично развитие. Първата фаза на разработката (от т. 62) е изградена чрез линеен синтез на мотиви от всички теми на експозицията. Тя протича на няколко вълни, като се издига във височина. Комбинирането на мотиви от осмини и шестнайсетини в различни конфигурации подсилва капризния ритмичен рисунък и сближава образните сфери по посока на скерцозността. Възниква ефект на бързо мяркащи се маски в един вихрен карнавал. Водещ подход е огледалното провеждане на мотивите от експозицията:

Втората фаза на разработката нахлува динамично в токатен маниер (т. 112). В моториката на октавовите последования, разпределени между двете ръце, се отключва необузданото начало, заложено още в материала от въведението. Използват се най-активните елементи от двата мотива – движения в октави, акордови последования, пресичани от бравурни шестнайстинови поредици. Тяхната моторика осигурява виртуозното развитие на разработъчния дял. Композиторът организира тази фаза на поредица от вълни с интересна драматургия: всяко ново токатно построение уплътнява фактурата, като се започва от октави, преминава се към токатно редуване на хармонически интервали и се достига до токатно редуване на тризвучия. База на всяка вълна са характерните интонационни проявления на тематичния материал, като в самия център на фазата токатното движение се базира на началото на въведението: Между токатните построения се разполагат активни движения, които разгръщат шестнайсетиновите движения, заложи в първата и втората тема на сонатната експозиция. Именно те стават база на динамичното развитие, което ги сближава в единна устремна енергия.

Изключително оригинално е изграждането на огледалната реприза, което се базира на втората тема и на въведението, рамкиращо цялата форма. Същевременно репризата приобщава и елементи от разработката, което ѝ придава качествата на динамична и синтетична. Образното състояние в тази част е карнавално, ритуално, носещо първичност. Маскарадният вихър отключва скрити асоциации с атавистичните, почти непроницаеми примитивни сили. Силният порив създава мощен двигателен импулс, който кулминира в разработката.

Втората част е лиричният център на сонатата. Характерът ѝ носи тайнственост, сякаш се разгръща иносказателно и своеобразно противостои на първа и трета част. Най-ярко тази „глобална разлика“ (по изрза на композитора) се усеща в наситеността с мелодическата линеарност със сложна интервалова структура, експонирана в началото дублирана в различни октави, което създава усещане за вокален мелос – изчистен, но не опростен. В изграждането на картинността присъствието на септимовата интервалика е особено активно. Тя е заложи в мелодическите последования, които заемат важно място при експонирането на темата, а по-късно се вписват към действащия хармонически вертикал, като по този начин сякаш дописват характеристики към последващите трансформации на тематизма. Втората част на сонатата разкрива нови черти на хармоническото мислене на композитора. Особено съществен детайл е често срещаният, (както тук, така и в други солови клавири творби) характерен за авторския музикален език мотив, в който чрез размяна на тоновете в гласовете се редуват голяма септима и малка нона, както и изграждането на построения, базирани на конкретен хармоничен интервал (т. 22-23 – чиста кварта и голяма септима в двата фактурни слоя; т. 24 - секста).

Интерпретацията на тази част предразполага изпълнителя към разкриването на сюрреалистични нюанси в клавирната звучност. Активно разгръщащите се промени в тихата динамика с бързи нараствания и резки спадове са сред основните звукови ефекти. В изменчивите ритмични компоненти на пробягващите шестнайстинови фигурации, следвани от натрапчиви синкопи, клавирната изразност придобива своеобразен ударен ефект близък до звучността на вибrafон, гlockеншпил. Авторските указания за педализация изясняват едновременно обхващане на крайните височинни регистри. Продължително отзвучаващи акорди и кратки, пронизващи арпезирани последования създават сонористични ефекти.

Изградената в рондо-сонатна форма финална трета част на сонатата носи тематична свежест и яркост, бравурно развитие и клавирен виртуозитет. В същия темпови устрем, който разпознаваме от началното темпо *Vivace* на нейната първа част, се разгръща моториката на quasi токатността, заложена като нейна субстанция. Отново се експонират повечето елементи на ритмическите движения от първа част, които видяхме във фактурното изложение на музикалния материал, а действащата интервалика и акордика възвръща интонационните комплекси, които насищаха началната част на сонатния цикъл. Тези компоненти са основата, върху която се изгражда образният характер на заключителния тематизъм.

Рефренът е в проста двуделна развиваща форма, като вторият дял, изграден на принципа на вариантността се оказва своеобразна музикална „маска“ на темата: съхранява се ритмиката и се разместват мотивите: Дял В (първи епизод) идва с метрична промяна: двуделността се преобразува в двувременност, тривременната пулсация в 6/8 – с делимост на две. Темата на първия епизод съдържа оригинален момент, който осъществява връзка с рефрена: намеса на метричен синкоп, който възвръща тривременната пулсация: Епизод В прераства в активно развитие, което е и разгърнат преход към връщането на рефрена. Този етап от разгръщането на музикалната форма съдържа специфика, която придава на формата индивидуалност: развитието прераства в новата поява на рефрена, но прозвучава само неговия втори дял. Това придава на тази фаза ефект на разработка. Така заедно с рондообразността, формата придобива и черти на сонатност. Епизод С внася силен контраст. Това е своеобразна драматургична кулминация на цялата соната. Пропадането на темата в ниския регистър, начупената мелодична линия, капризната ритмика и шрихи, разширяването на мелодическите интервали в края на периода създават ярък причудлив образ-маска, който силно се откроява в стихията от музикални идеи.

В клавирната изразност пианистът може да потърси асоциативност в тембровото оцветяване на ниската теситура на дървен духов инструмент. Контрастно развиващата се динамика от *ff* в предходния епизод спада тук до *mf*. Рязката промяна засилва близостта на тембровата характеристика до „гъгнешката дрезгавина“ на фагота.

Явяването на епизод В, последван от провеждането на първия дял на рефрена октава по-ниско създават впечатление за огледална реприза, с което се осъществява пряка драматургична връзка с формата на първата част. Така силните контрасти всъщност се оказват подчинени на едно удивително единство. Тук прозира силната философска идея за единство в многообразието, за постоянната вариантност, която митологичното съзнание преживява като карнавал от маски, увлечени в играта на постоянните метаморфози на живата природа.

**Сонатата „Диви маски“ представлява образец на авторското виждане за соната. Структурното изграждане на творбата се разгръща според познатите класически принципи за тематично развитие. Като изпълнителски проблем се отличава честата смяна на конкретни похвати: раздалеченост на регистри между ръцете, скокове във всички посоки, употреба на кратки и различни шрихи в**

минимален времеви отрязък – дори в поредица от последователни ноти, бърза смяна на контрасти в динамичното развитие, сложна интервалика в технически усложнените пасажии в малки нотни стойности, редуване на видове токатност в частите на сонатата и др. Независимо от изключителното многообразие на хроматика във вертикалния строеж на акордите, логиката в последователното им редуване и в тяхната съотносимост като главни и второстепенни се запазва в границите на техните отношения. Поради тяхното естество, свързването на акордите в педални последования е особено трудна и фина техническа задача, която изисква непрекъснат слухов контрол от пианиста.

### Заклучение

Разгледаното клавирно творчество на композитора Филип Павлов в настоящото научно изследване предлага широка тълкувателна панорама и дава възможност да бъдат направени редица изводи. Определено то се причислява към постиженията на съвременната българска клавирна литература. Заложените в него творчески параметри представят автора в редица аспекти на музикално-художествената образност. От опусите с произведения за деца, през творбите, насочени към развитието на широки инструментални умения и майсторските съчинения за виртуозни изпълнители, се наблюдава яркост и конкретност в търсенето на изобразителна характеристичност и индивидуализиране. Музикалният език на Филип Павлов е твърде своеобразен, но и разпознаваем сред българските автори от 70-те години на XX век до днес. В подхода към клавирната литература той запазва цялата характерност и своеобразие, типични и за другите жанрове в личната му творческа палитра. Изразителността на музикалния език е конкретно свързана с изобразяваните герои в произведенията му за деца и предполага лесното им разпознаване и точна интерпретация от изпълнителите. Независимо от типичната за композитора фактура, наситена с комбинации от диатоника и хроматика, множество скокове и различни щрихи, бързо сменящи се динамични нюанси, особености на пръстовката, педализацията и др. клавирно-изпълнителски компоненти, неговите творби се възприемат от младите пианисти с интерес и изпълнителска активност. Ако проследим тези и други произведения за деца от същият автор, ще констатираме, че инструменталната проблематика във всички цикли притежава последователно надграждане в развитието и усъвършенстването на разнообразни клавирни умения. В този смисъл, ако подредим цикличните форми според вложените в тях инструктивни цели за развитие на пианизма, можем да ги представим като различни учебни нива, последователно изграждащи индивидуалното израстване на изпълнителя.

Избраните концертни произведения за соло пиано, разгледани в дисертацията, притежават многоплановост в изложението като фактурен и художествен материал, широко разнообразие от клавирни похвати и разгърнат виртуозитет. Те синтезират дългогодишните творчески търсения на Филип Павлов като композитор и пианист, да създаде клавирни творби с широки възможности за интерпретация и разгръщане на инструменталните възможности пред всеки изпълнител. Произведенията за пиано в разгърнатата форма са предназначени за интерпретиране от зрели изпълнители със значим изпълнителски опит, поради вложените многобройни клавирни проблеми и изпълнителски трудности. Тези творби са представителни за съвременната българска клавирна литература, носят индивидуалността на своя автор и специфичните му

подходи към изпълнителството, разкриват богата образност в една широка панорама на клавирното изкуство.

Отличителен белег на клавирното мислене на Филип Павлов е чувството за оркестрова звучност на инструмента и неговото представяне в широки граници на звуковия му обхват. Клавирният интерпретатор трябва да има предвид този авторски похват и да намира съответните разновидности в предлаганата от него звукова емисия в различни моменти от своето изпълнение. Моите впечатления са, че клавирните опуси представят сякаш оркестрово извлечение от симфонична творба с цялата асоциативност на оркестровия инструментариум. Композиторът достига до инструментална изобразителност, с която постига темброва поливалентност, типична за духови и струнни инструменти, които от своя страна водят към промяна на клавирните похвати. Така се получават интересни комбинации, асоцииращи с други инструменти, при които изпълнителят може да потърси темброво обогатяване на клавирната изразност. Заимстване от фразировъчните компоненти на различни инструментални групи могат да бъдат открити в приложението на нетипичните за пианото щрихи като *pizzicato*, *sul ponticello*, *martellato* (при струнните), *frullato*, *attacca*, *marcatissimo* (при дървените и медните), специфично озвучени тонове от инструменти в ударната секция (*vibraphon*, *marimba*), арфообразни движения и др.

Употребата на педала също е един своеобразен подход на композитора в създаване на клавирна изразност. Много характерно за него е обхващането и обединяването на различни хармонически последования в дълги педални зони. Тяхното натрупване и продължително отзвучаване създава известна слухова трудност за интерпретатора, която той трябва да преодолее с майсторство и вникване в хармоничните цели на автора. Не случайно, при подобни случаи композиторът дава конкретни указания в текста. Многообразието в хармоничния вертикал, както и активната хроматика изискват фино детайлизиране на комплексните звучности, специфична избирателност при диференцирането на хармоничните комплекси и, в редица случаи - значим изпълнителски опит.

Комплексната оценка за мястото, ролята и значението на клавирното творчество на композитора Филип Павлов е въпрос, на който отговорът е напред във времето. То е в пряка зависимост от възможностите за сценични представяния, от избирателността на изпълнителите към неговото клавирно творчество и включването му в концертни програми. Процесът зависи до голяма степен от личното отношение на инструменталистите към съдържателността на конкретното творчество, и може би от интереса им към поставените клавирни предизвикателства. Факт е, че вече няколко поколения инструменталисти разкриват по своеобразен начин художествените стойности на това творчество, като го обогатяват със спецификата на личния си изпълнителски прочит. Това доказва приложимостта на разглежданото творчество и неговата художествена, съдържателна и инструментална актуалност. Тези качества, несъмнено заслужават да бъдат публично озвучавани, за да може потенциалът на това творчество да бъде използван, приложен и обогатен в процеса на интерпретация по най-добрия за него начин, защото този потенциал е ценен за изграждането на съвременния български клавирен изпълнител.

## ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. За първи път се прави изследване на значителна част от клавирното творчество на композитора Филип Павлов.
2. Проследява се художествената и изпълнителска проблематика в 3 цикъла клавирни миниатюри, създадени за млади пианисти в процес на обучение.
3. Разглеждат се педагогическите концепции на автора, заложи в клавирните цикли при различните нива на обучение.
4. Представя се обзорно изследване на 5 клавирни творби от концертния репертоар, които представят различни аспекти на изпълнителското изкуство.
5. За първи път се разглеждат детайлизирано жанровите особености, стилови белези, разностранните клавирни похвати и спецификата на клавирната изразност в творчеството на Филип Павлов.
6. Правят се изводи за ролята и значението на творческите взаимоотношения композитор – интерпретатор в съвременното музикално изкуство.

## ПУБЛИКАЦИИ

1. Господинова, А. Кукленият свят в цикъла „Приключенията на Пинокио” от композитора Филип Павлов. - В: Музиката - традиции и съвременност, ЮЗУ Благоевград, 2014, с. 77-82
2. Господинова, А. „Танц за Тангра” от композитора Филип Павлов – две авторски версии и специфика на клавирната проблематика. - В: Докторантски четения, НМА „Проф. Панчо Владигеров”, 2015, с.57-64
3. Господинова, А. Интерпретационни подходи в Сонатина „Брилянте” в контекста на соловото клавирно творчество на Филип Павлов. - В: Изкуство и образование – традиции и съвременност , АМТИ Пловдив, 2015, с.435-442