

Соната-фантазия

Написана за концерт на преподаватели от катедра „Пиано“ в Теоретичния факултет от НМА „П.Владигеров“, творбата е включена във фестивала „Пианисимо“ и изпълнена за първи път от докторанта на 18 март 2006г.

Изпълнена е и на честване на 25 годишнината от създаването на катедра „Музика“ в ЮЗУ- Благоевград, както и на юбилейните чествания на Йордан Гошев през 2010г. Самият композитор изтъква, че е вложил много умение и желание в създаването ѝ и тя остава едно от любимите му произведения.

Фантазия (от гръцки въображение) е инструментален жанр, характеризиращ се със свободата на построенията и отдалечаване от общоприетите композиционни схеми. Тези принципи се основават на нейния жанров произход (най-вече изпълнителската импровизация), който можем да търсим в музиката от 16-17 век .

Още във встъплението на творбата, композиторът се стреми да я отдалечи от класическото понятие за строга сонатна форма, използвайки много допълнителни елементи. Те разчупват структурата и провокират въображението за изграждане на интересна образна драматургия.

Използваните композиционни средства бележат един определено нов етап в мисленето на Й.Гошев, в който претворяването на български фолклорни елементи представлява основата на използвания музикален език. В структурата на сонатата тези моменти служат за отправни точки на развитието и се явяват на важни места в драматургичното изграждане.

Произведението започва с кратко встъпление, в което началният мотив „ре-ми бемол“, чието редуване наподобява свободен във времето трилер изниква сякаш от тишината, а предписаният педал добавя обертоново

озвучаване на последованието. То достига временно разрешение на „фа“ и след това на „ла бемол“, а в лявата ръка се добавя низходяща малка секунда, като леко „потрепване“ в тишината. Тази звукова картина рязко прекъсва и оставя на слушателя чувството на своеобразно спиране на времето.

Соната-фантазия, Пример 1

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves: the upper staff (treble clef) contains a dense, rapid sequence of sixteenth notes, marked with a piano piano (*pp*) dynamic; the lower staff (bass clef) contains a sparse accompaniment with a few notes and a fermata, marked with a pedaling instruction (*Ped.*). The second system also has two staves: the upper staff shows a more melodic line with a fermata, and the lower staff continues the sparse accompaniment.

Йордан Гошев използва така наречената „ограничена“ алеаторика, при която композиторът контролира драматургичната линия като цяло. Ограничеността се изразява в свобода само по отношение на времето измерение, а не във връзка с тоновете и тяхната последователност, ритмичната пулсация, тембъра и др.

Първата тема на сонатното Алетро въвежда тематичен материал, наподобяващ протяжна, спокойно разпростряна във времето мелодия, която се движи в много тесен секундов обем. Лявата ръка съпровожда напълно свободно мелодичната линия, а „си“ и „до“ встъпват според инвенцията на изпълнителя. Желанието на автора е да създаде въздействаща медитативна и пасторална атмосфера на спокойствие и раждане на звука чрез съвсем леко потрепване. Характерът на безмензурните народни песни се подчертава и от липсата на тактови черти,

нещо което е характерно и за съвременното изписване на освободена от ритмична регулярност музикална изразност. Изискването на композитора по отношение на характера - *tranquillo* и затихване до *niente* /изчезване/. Интересно е и педалното „размиване“ на целия епизод. Имам предвид изискването цялата дълга мелодична линия да се слее в единно звучене, без да се разделя на самостоятелно обособени мотиви. Съчетанието на черни и бели клавиши в двете ръце може да се възприеме като съпоставка на светлината (бяло) и мрака (черно) едновременно. Освен чисто външната близост с клавишите, полутоновото редуване създава колебливост и дуалистична характеристика на звученето, което влияе на цялото следващо развитие на сонатата. Внезапно появяващите се асиметрично алеаторни последования върху ла бемол, които заглъхват неопределено в тишината засилват усещането за пълно спокойствие и липса на развитие.

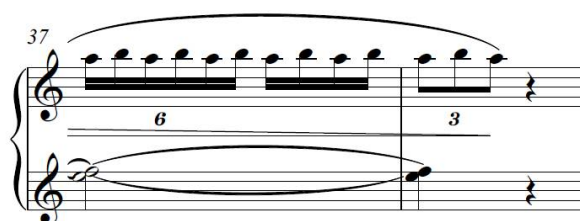
С темповото означение „*Sostenuto*“ се прекъсва свободният импровизационен етап в първа тема на сонатата. В този епизод тоновете „си бемол, ла бемол, сол бемол и ре бемол“ се редуват в различни октави в право и противоположно движение. Акомпаниментът в лявата ръка, както и пентатоничната мелодия в дясната, наподобява приспивна песен и цялата атмосфера създава подобна изразност и емоционалност.

Соната-фантазия, Пример 2, оригинал

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 27 and ends at measure 29. The second system starts at measure 30 and ends at measure 32. The music is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The right-hand melody is marked 'Sostenuto' and includes 'espress.' and 'agile' markings. The left-hand accompaniment consists of a steady, rhythmic pattern. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 29 and the second system starting at measure 30.

Можем да потърсим връзка на причудливия и изменчив рисунок на мелодичната линия с подобни моменти от творчеството на Стравински (ранната оркестрова музика) или Шимановски (клавирни цикли „Метопи“ и „Маски“). Авторът е наситил тематизма с различни ритмични фигури, които в повечето случаи имат орнаментална функция. Ако би се оркестрирал този епизод, то би се получила една разнообразна темброва и многопластова картина на фона на спокойната и съзерцателна атмосфера, създадена от акомпанимента в лявата ръка. Елемент на нерешителност и оттегляне в тишината придава и края на първата тема – осминкова триолова група, която естествено угасва в тишината, подготвена от *rit*

Соната-фантазия, Пример 3, оригинал



След нея фигуралното движение на мелодията продължава в секвенционно развитие служат за преход към втората тема, която започва с ясна темпова и ритмична промяна- *Allegro vivace* и 3/4.

Соната-фантазия, Пример 4, оригинал

Тя се провежда два пъти, носи игрив, скерцозен характер, в който обаче прозират драматични отенъци, които композиторът ще развие по-нататък. Диатонично оформената линия се съчетава с хроматично развити низходящи последования. При всяко провеждане на основния мотив, той се обогатява с ритмически и мелодически детайли. На „разхвърляната“ на пръв поглед между регистрите тема контрастират хроматичните шестнайсетини пасажки. Те правят своеобразна мозайка и накъсват темата в нейното изложение, внасяйки напрежение и контраст на скокообразната тема. Те са и преход между отделните звена във втора тема. С подобен характер са и триоловите групи, въвеждащи единна ритмична пулсация, която уверено води към заключението на експозиционния дял. То започва от такт 60 с означението *strepitoso*, а октавовите последования, които го оформят, придават динамическо нарастване и значимост във формообразуването при прехода към разработка.

Соната-фантазия, Пример 4, оригинал

Разработката започва с вариант на първа тема, в който ограничената алеаторика отново се появява като важен драматургичен фактор. Авторът

подчертава важния мотив, изписвайки тоновете височини „ми бемол - ре бемол - до бемол“ и тяхното условно съчетаване. В тонален план спрямо въведението те са в квинтово съотношение, което пряко напомня за тонико-доминантовото напрежение, което обединява структурата чрез функционална връзка на разстояние. Възвърнатата атмосфера от началото на сонатата за момент нарушава устрема на експонираната в предходния етап втора тема.

Соната-фантазия, Пример 5

pp indifferente

Към това се прибавя и ремарката „indiferente“ - „безразлично“. Лявата ръка провежда значително по-„застинала“ във времето и пространството линия, чиито ясни граници се размиват от последованията от групи по четири шестнайсетини и триола от осмини, както и от легатирани с предходни групи краища на фразите. Създава се впечатление за липса на действие, което постепенно излиза от състоянието на унес чрез активиране на мотиви с различна ритмическа организация, които оформят непрекъсваема линия с грациозен характер и чиято цел е да активизират развитието на формата. Ритмическото разнообразие в мотивите е оригинално обвързано с ладовата структура тон-полутон (характерна за

стила на Йордан Гошев). Тъй като този симетричен лад съдържа осем степени в рамките на октавата (поради което е известен и като „октатонен” лад), гамовидните пасажии до октавовото повторение на изходния тон се разгръщат като съчетание от 4+5 шестнайсетини за единица време (т. 5 и 6 от Пример 6). Съответно постепенното движение в рамките на квинта се запълва от 6 тона, в рамките на децима от 12 тона, постигнати чрез две секстоли (т. 9), а на дуодецима – от 14 тона чрез две септимоли (т. 10). Това оригинално единство на ладова и ритмична организация е забележително проявление на модалността, реализирано майсторски от композитора.

Соната-фантазия, Пример 6, оригинал

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 84-86) starts with a piano (mp) dynamic and features a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. The second system (measures 87-89) includes a 'cresc. poco a poco' marking and a 'simile' instruction. The third system (measures 90-91) continues the rhythmic complexity. The score is written in a key signature with one flat and a 2/4 time signature.

Този дял се влива директно във втората тема, където ясно се съпоставят тактовете със здрава ритмическа определеност от две шестнайсетини и осмина и хроматичното противоположно движение в триоли, където от един момент нататък авторът изисква „accelerando“. В тях Йордан Гошев добавя и допълнителни средни гласове, които насищат звуково фактурата и създават остро дисонантна интонационна среда. Тя е типична за активните разработъчни процеси в сонатната форма.

Соната-фантазия, Пример 7, оригинал

105 *crec. molto*

109 *ff feroce* $\text{♩} = 138$

112 *rit. mf*

The score shows three systems of music. The first system (measures 105-108) features a treble and bass clef with sixteenth-note patterns and triplets. The second system (measures 109-111) includes a key signature change to two flats and a tempo change to $\text{♩} = 138$, marked *ff feroce*. The third system (measures 112-114) is marked *rit. mf* and shows a further tempo change to $\text{♩} = 92$.

Изграждането на кулминацията продължава с промяна на изразните средства и фактурата. Това става чрез въвеждането на нов тематичен материал – *Meno mosso*, който не просто забавя темпото, но с неотклонното въвеждане на триолов ритъм цели фиксирани върху определени детайли в изграждането на върховия за формата момент. Този нов дял със своя строен е разделен с кратка пауза от досегашното развитие.

Соната-фантазия, Пример 8, оригинал

115 *Meno mosso* $\text{♩} = 92$

119

The score shows two systems of music. The first system (measures 115-118) is marked *Meno mosso* with a tempo of $\text{♩} = 92$. It features a bass clef with a piano (*p*) dynamic and includes triplets and a section marked *simile*. The second system (measures 119-121) continues with triplets and a dynamic of *mf*. A dashed line labeled (8) indicates a repeat or continuation.

Появата на различен тематичен материал в разработката дава нов импулс в драматургичното изграждане на произведението. Композиторът набляга върху хроматичното движение в акордите, които изисква в максимално легато. Това не са само тригласни съзвучия, но три отделни самостоятелни линии (т. нар. „лентово многогласие” или „акордов паралелизъм”), в които е събрана сгъстена звукова енергия. Важен момент е появата на „съдбовна тема“ в триола в лявата ръка. Тя служи за осмисляне на вътрешното напрежение на епизода, като по-нататък авторът я превръща в по-динамизирана звукова или тематична материя, представяйки я във вид на секстола от шестнайсетини с добавени двугласи. Тези остро дисонатни септими засилват ефекта от преобладаващата в разработката ритмична вариантност, изменчивост и обща нестабилност.

Соната-фантазия, Пример 9, оригинал

Вмъкнатите на моменти октавови последования в трийсетивторини, или секстоли в шестнайсетини с подобни на клъстър съзвучия са с възходящо регистрово развитие. С тях Йордан Гошев разнообразява фактурно този важен етап на разработката, с което тя нараства динамически, без да повтаря използвани досега елементи.

С означението „Pesante“ композиторът допълнително фиксира вниманието върху същинската кулминация на сонатата. Добавената

синкопирана фигура и голямата терца „си бемол-ре“ последвана от вмъкнатите октавови последования създават впечатление на откровена заплашителност.

Соната-фантазия, Пример 10, оригинал



Драматизмът се подсилва и от учестеното явяване на октавовите построения. В началото той е през две времена, а в края – през едно. Можем да потърсим асоциация с достигнал краен предел човешки вик, който внезапно прекъсва. Значима в драматургично отношение пауза отделя този важен момент от следващото развитие – репризата, която сменя изцяло всички фактурни елементи. На мястото на плътните акордови последования, все по-„разтегленото“ темпо, стремежът за дълга и непрекъсваема линия се противопоставят бързи гамовидни пасажии в унисон на двете ръце, секвенционни разположени във високия регистър на пианото. Това са елементи от втората тема, които вече са изложени в експозицията.

Композиторът ги прекъсва асиметрично (след едно, две или дори три времена) от токатно мартелатни намеси, които усилват впечатлението за максимално точна организация на този епизод за разлика от моментите на използване на алеаторична техника. Тук откриваме като закодирана първата тема на сонатата, представена като полет на началния мотив от произведението. В същото време е налице и разработъчен елемент, а именно повтарящите се тонове, разпределени между двете ръце. В

експозицията само загатнати, тук стават важен елемент от образността, като тоновете са подчертани с тенуто (вж стр. 2 т. 20 и стр. 11 т.153-173/.

Соната-фантазия, Пример 11, оригинал

11

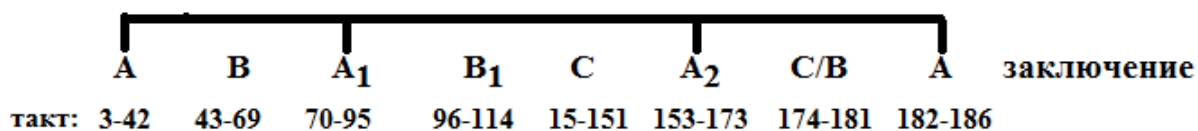
152 Presto ♩ = 180 *brillante*
pp sempre

154

156

Към това трябва да се отбележи и изисканата динамика- *pianissimo* съчетано с *brillante*. Създава се впечатление за бързо пробягващи и променящи се звукови съчетания, които нямат определена и самостоятелна тематична функция. Появата на тематичния материал от разработката, съчетан със завръщането на втора тема (вж т. 174-181) представя в репризата целия тематичен материал, който срещаме в сонатата. В същото време се наблюдават процеси, които пряко отвеждат към едно рондообразно протичане на формата. Авторът ненапрасно е нарекъл сонатата „фантазия”. Съчетаването на сонатна и рондо форма е добре познато още от ранния класически период на музиката, но тук може да се открият и нови елементи като представянето на първа тема във вид на свободен, импровизационен двуглас, вариационността при репризирането

на първа тема, едновременното провеждане на втора тема и темата от разработката в репризата. Именно тази периодичност и променливост в появите на първа тема дава основание да се търсят елементи на рондообразност. Схематично бихме могли да го представим така:



Соната-фантазия, Пример 12, оригинал

В това се състои и по-свободното третиране на сонатната форма, насочваща развитието към два центъра на динамична и съдържателна кулминация- края на разработката и края на репризата. Особено във втората кулминация, авторът набляга на драматичното начало в творбата, изразено чрез доминиране на акордовата фактура и триоловия ритъм. Заедно с хроматичния мелодичен рисунък, който се движи във възходяща и низходяща посока, и изисканите от автора фразировъчни дъги, обхващащи акордови последования с различно дихание (по три, или по

шест), това създава усещането за трагичен подтекст. Дори и скерцозните „вмъквания“ на елементи от втората тема са подчинени на тази идея.

Дуализмът на двата противоположни характера и сблъскването им в края на творбата се разрешава чрез появата на началния спокоен и безметежен епизод, с който започва сонатата-фантазия. Тук той е умишлено съкратен, няма самостоятелна структурна функция, а е далечен и блед спомен за един безвъзвратно отминал емоционално оптимистичен момент. За да се утвърди драматичното начало в произведението, както и с оглед бляскавия финал на формата, авторът рязко прекъсва краткия мажорен епизод, енергично оформяйки ефектен в динамично отношение край на творбата. Съчетаването на мажор и минор във финалните акорди отново потвърждава двойствения характер на сонатата-фантазия, чието развитие е основано на сблъскването на светлината и мрака.

Соната-фантазия, Пример 13, оригинал

183

187

ff subito

189

27.12.2005

Сонатата-фантазия е интересно съвременно произведение, в което се използва различна композиционна техника, контрастно образно характеризирани и плътна многопластова фактура. Сценичната ѝ реализация изисква комплекс от сложни пианистични умения, които съчетават различни видове клавирна техника и висока звукова култура.

Краткото встъпление изисква пълен технически и мисловен контрол от страна на изпълнителя. Позицията на тялото е добре да бъде изправена и да не създава и най-малкия намек за напрежение. Сякаш звукът се заражда от „нищо“, което предопределя и движенията на ръцете и пръстите. Предвид импровизационния характер на този епизод, той трябва да прозвучи като сътворен в момента, а встъплението на лявата ръка е добре да наподобява „разтворен“ в тишината низходящ форшлаг. С подобен подход изпълнителят би трябвало да продължи и характера на първата тема. Тя е отделена формално, но е свързана като настроение с встъплението. Единствено секундовата мелодия носи малко повече определеност, но звукът наподобява изникнало случайно, тихо интониране със затворена уста, което засилва впечатлението на застиналост и релаксация. От момента на появата на втора мелодична линия в лявата ръка развитието губи от звуковата импровизационност и изисква от изпълнителя да „води“ двете независими мелодични линии. Без планиране на агогичния „дъх“ трябва да прозвучат алеаторичните октавови пасажи, които асиметрично се „врязват“ в спокойната звукова тъкан.

Повратен момент в драматургията има свързващия двете теми епизод, в който импровизацията отстъпва място на ритмичната определеност, създадена от равните осмини в лявата ръка. Задача на пианиста е тяхното равно протичане в еднакъв легатен щрих, което осмисляне изисква стабилна, но прозрачна като звук основа. На този фон, дясната ръка провежда различни като ритмика и значимост мелодични

последования. Първостепенна задача на пианиста е да отдели главното /осминовите определени интонационни мотиви/ от второстепенните орнаментални последования в трийсетивторини. Малко по-плътен и дълбок звук за осмините и прозрачно, без достигане на дъното на клавиша „туше“ за орнаментите. Композитора е добавил „Agile“- „Пъргаво“, което допълнително подпомага изпълнителя в осъществяването на своеобразната „игра“ на ритъм и интонационни ядра. Кратката четвъртина пауза не само прекъсва за кратко този епизод, но го разграничава от следващите четири такта. В тях се изисква максимална определеност по отношение на ритъма и щриха. Фигурите в двете ръце се повтарят и създават плавност на атмосферата и движение, което води до появата на втората тема. За интерпретатора този епизод има важно значение, защото всякакъв момент на импровизационност свършва, а логичната подготовка на втората тема изисква „мелодизиране“ и логично оформяне на „етюдните“ пасажии в дясната ръка. Трудността произтича от изискването за отчетливост на артикулацията и същевременно подчертаване на важните интонационни обръщения в мелодията. Обикновено първите три ноти от секстолата носят по-определен смислов заряд, а следващите са като оттегляне, създавайки динамичен и технически „релакс“ за мисълта и пръстите. По този начин ясно се разрежда изпълнената с много фигурации фактура и се придава истинска драматургична функция на важните места в преходния епизод.

Встъпването на втората тема трябва да бъде подчертано достатъчно релефно. Не само характерът, но цялата фактура се променя към ясен и логичен рисунък. Това предопределя коренно различен технически подход. На мястото на нарочно търсена „неактивна“ предна фаланга на пръстите, характерът на този дял изисква максимална енергия на пръстите, „атака“ отблизо, избягване на излишни движения и въртене на китката и лакътя на ръката и много точно измерване на дължината на неудобните скокове.

Появата на хроматичните гамовидни пасажи изисква допълнителна активизация на пръстите, като пианистът се стреми да свие максимално дланта, предвид редуването на черни и бели клавиши. Ясното изпълнение би се улеснило, ако пианистът постепенно увеличава амплитудата на вдигане на пръстите, в съответствие с изисканото „cresc.“. Така възходящата динамична скала не води до „натежаване“ на звучността, а запазва лекотата, бързината и яркостта. Тези последования трябва да контрастират на скерцозния характер на втората тема, като придават драматичен отенък на цялата образна сфера.

Казаното е валидно и за октавовите пасажи в края на експозицията. Разликата е, че тяхното изпълнение изисква увеличаване на амплитудата на вдигане на китката в съответствие с градацията. Звукът трябва да е помасивен, защото освен като фактурно изражение, октавите смислово слагат точка на многоликия експозиционен дял. Следващият ги кратко и импровизационно оформен арпез се прекъсва внезапно (композиторът изисква *secco*). За убедителното му „потъване“ в тишината ще помогне късото, леко, но същевременно категорично отделяне на предната фаланга на пръстите от хода на клавиша. Това не само спестява време, но и създава така необходимия ефект на внезапно прекъсване на звука.

Началото на разработката, която започва с вариантност на първата тема, трябва да отново да напомни началния, едва „пулсиращ“ в тишината звук и изисква от изпълнителя своего рода емоционално безразличие-композиторът изписва „indifferente“. Добре е този вид промяна на настроението да се организира мисловно при изграждане на драматургичния план на произведението, а не да дойде като внезапно изпълнителско хрумване. Разликата в емоционалния градус между изпълненото до момента и това, което следва, е полярна. Затова, октавовите групи е добре да не бъдат преекспонирани, а импровизационно-

алеаторичната първа тема да бъде третирана като нещо, което вече е познато от началото на еспозицията. Така ще се постигне и по-добра вътрешно единна линия на развитие.

Обръщам внимание на завършващия арпеж на 81 такт. Авторът изписва цял педал в рамките на такта и развитието на пасажа във високия регистър. Този момент има важно драматургично обяснение. За разлика от внезапното прекъсване на звука, отбелязващо края на експозицията, композиторът търси тук едно продължение, създавайки връзка между импровизационното мислене на разработената вече първа тема и същинската разработка. Така пианистът трябва бавно и разположено да изсвири този възходящ арпеж, като че ли роден в момента от неговото въображение. Звуково е добре да се помисли като своеобразно „разстилане“ на ладово-хармоничното съдържание, с леки агогически „спирания“ и обединяване. Интерпретаторът би трябвало да прояви своите импровизаторски качества и да свири така, като че ли музиката се „ражда“ в момента. Това ще допринесе и за логичното развитие на следващия епизод- „Animato galante“, в който различните полиметрични структури са здраво обединени ритмически и водят драматургията към активно развитие, сменяйки настроението с разработката на втората тема. Важна задача на пианиста е да не форсира предварително този процес на „съзряване“ на формата. Ритмичната пулсация трябва да задържа стремежа на изпълнителя да свири по-свободно тези пасажи, а предписаното в последните два такта „accelerando“ трябва по-скоро да ги „влее“ логично в контрастния тематичен материал, отколкото реално да ги ускори. Като характер, тези полиметрични последования трябва да носят гъвкава линия и галантност, изискана от композитора в изричната ремарка.

Разработването на тематичен материал от втората тема изисква максимална мисловна и техническа концентрация на изпълнителя. Не само

поради контраста в настроението и динамичното нарастване, но поради сложното фактурно и тематично развитие на този момент. Честата и рязка смяна на регистровия диапазон, в който се провежда развитието, ритмичното разнообразие, което гравитира от асиметрични последования (две осмини-триола от осмини) през осмина с две шестнайсетини до стабилен ритмичен порядък (по-дълги триолови групи), неудобни скокове върху черни клавиши, „тесни“ като обем интервали (много секундови последования) и хроматични гамовидни пасаж следвани от октавови форшлази правят трудна пианистичната реализация на този дял. Добре е да преобладава късата атака на клавиша отблизо, изместване на ръката по права линия и без „кръгови“ движения при скокове, визуално им следене само в едната ръка, а другата да се „автоматизира“ без да е нужен прекален контрол. Като цяло, препоръчително е епизодът да се научи наизуст, защото е почти невъзможно едновременното да се следи с поглед нотния текст и да се свири.

Появата на нов тематичен материал е добре да бъде подсказана. Композиторът го прави с изписана генерална пауза и корона. Той изисква от изпълнителя „прибиране“ на звука, а октавовият пасаж създава впечатление на недовършен. Въпреки плътната предхождаща фактура и активно динамично развитие, това временно „спиране“ в градацията не трябва да прекалява с внезапността си. Оттеглянето на звука показва, че Гошев търси смисловата връзка между тези така различни етапи на разработката. Новият дял носи елемент на плавност, кантиленност и дължина на построенията, контрастиращ на „ъгловатия“ и саркастичен на моменти характер на предходния епизод. Хроматично движещите се тригласни акорди съдържат вътрешен трагизъм, чиито интонационни елементи би трябвало да се подчертаят. Не бих преувеличил, ако изтъкна, че това е главния драматургичен център на цялата соната. Изпълнителят

трябва да се стреми към добре премислено динамично изграждане, за да може релефно да очертае и покаже този кулминационен дял като квинтесенция на авторската идея. На легатото на трите паралелни линии в акордите противостоят суровите и директни три „съдбовни“ тона в лявата ръка, контраст който е добре да бъде подчертан. Композиторият не търси контраст между добре водената мелодична линия и прекъсващите я различни в ритмично отношение последования. Като характер, те са по-скоро логично продължение, въпреки разликата като интонационна структура и ритмика./виж пример 9/

Основание за това дават фразировъчните дъги, които присъстват навсякъде и подпомагат изясняването на идеята на композиторията. Педализацията трябва да е максимално прецизирана. От една страна тя трябва да подпомага обединението на фразите и търсената „оркестрова“ звучност, от друга страна - да не „размива“ ясно фиксираните разнообразни мелодични линии, които формират целия дял. Като цяло, препоръчително е, педалът да се поставя на всяко време, като разбира се изпълнителят отчита особеностите на акустиката и собствената си артикулационна култура. Разлика в начина на поставяне има единствено на 4-те такта- „Pesante“. В първия такт, педалът може да се разпростре на целия такт. Така той подпомага засилването на дълбокия и мрачен звук в баса. В следващия такт педалът се поставя само на първо време, а октавовия пасаж в трийсетивторини остава „senza pedal“ с оглед неговото леко и по-устремено към дисканта прозвучаване, в третия такт се спазва правилото да се педализира на всяко време, а в последния- педалът се поставя с късо и повърхностно движение на крака само за озвучаване на двете осмини.

Следващият „вихрен“ епизод е пианистично предизвикателство с техническата си сложност. Изравняването и синхронът на звука в двете

ръце при хроматични гамовидни пасажии, които променят асиметрично посоката си на движение, прекъсвани от кратки октавови и секстови последования с динамичното и темпово изискване на композитора за „pp“ и „Presto“ изискват от изпълнителя добра предварителна подготовка. Използването на малка, горна част от хода на клавиша, без излишно потъване и активни, но не високо вдигнати пръсти са препоръчителни условия за изработването му. Към това се прибавя и съобразена с особеностите на този пасажен епизод пръстовка, основана на по-нестандартен подход. Това включва максимално използване на една позиция и редуване на пръстите от 1 до 5, избягвайки по възможност преходи на първи пръст под 3, или 4-ти. Вместо това, се препоръчват леки и много премерени премествания на ръката, които подготвят новата позиция. Улеснение за този подход дава и артикулационното изискване на автора, което не предписва изпълнението на този дял в легато. С това леко преместване на позицията ще се получат малки опори върху първите времена на всяка една от шестнайсетините групи, която придава активност на последованията и логично оформен контраст с различните като фактура елементи. Финалните октави могат да започнат бързо и олекотено, като впоследствие да се задържат темпово и всяка от тях да е изпълнена с директна атака, съобразно изписания от автора акцент. След края на противоположното движение, в което са изградени и което дава мащабна и регистрово богата звукова картина, контрастът е рязък и категоричен, насочващ вниманието на изпълнителя към кратък, но важен за образния свят на сонатата епизод. Важна задача на изпълнителя в него е да обедини двете контрастни идеи-трагичната предопределеност и скерцозното безгрижие, което от един момент нататък взема инициативата и постепенно се оттегля в тишината. За убедителното постигане на този дуализъм може да се „задържи“ темпово акордовия епизод (тактове 174-

177), от такт 178 да се опита постепенно „stringendo“ до края, съчетано с динамично оттегляне и артикулационно олекване на атаката с препоръката да не се прекалява с изписаното „rit.“.

Реминисценцията на встъплението е добре да не се преекспонира, а представи в по-активно движение и без прекалена импровизация. Това е далечен спомен на нещо, което е прозвучало няколко пъти. Затова и композиторът го прекъсва от определени ритмически и фактурно последни четири такта, които е препоръчително да са изсвирени с устрем и максимална вътрешна енергия, подчертавайки дисонантните интервали и акорди (ла бекар-ла бемол). Те затвърждават търсения през цялото развитие на формата елемент на дуализъм- сблъскване на минор и мажор, оставяйки отворена въпросителна за слушателя.