

Сюита (1997) - важен творчески етап от клавирното творчество на ЙОРДАН ГОШЕВ

Сюитата е продължение на една трайна тенденция, изразяваща творческия интерес на Йордан Гошев към цикличните форми. Преди нея композиторът създава и своя Концерт за пиано и оркестър, като се придържа напълно към традициите на тричастния класически сонатно-симфоничен цикъл, в който се развива през вековете инструменталният концерт.

Посветена и изпълнена от пианиста Ростислав Йовчев на фестивала „Нова българска музика 98“, първата сюита за пиано от Йордан Гошев обединява в единен замисъл четири различни жанрови пиеси с ярки образно-емоционални идеи. Това е и основната характеристика на сюитата (от френски *suite*- ред, последователност) като жанр още от бароковата епоха, когато са създадени нейните най-ярки образци. В творбата на Йордан Гошев съществува ярка програмност, тъй като композиторът дава насочващо заглавие на всяка една от съставлящите я пиеси: *Полетът на кълвача*, *Маймунарник*, *Песента на враните* и *Танц на мечките*. Тези наименования могат да я доближат до идеята, заложена от Клод Дебюси в неговото клавирно произведение *Детски ъгъл*, където се третира макар и откъслечно темата за животните. Но в случая е важно да се отбележи, че нивото на техническа сложност на пиесите, както и посланията, които те отправят, не са предназначени за детска аудитория. Очакваната звукоизобразителност, подсказана от заглавията, в хода на музикалното развитие прераства в изразност от по-висок порядък, повежда към душевни състояния и асоциации, които превръщат пиесите в своеобразни музикални алегии.

Полетът на кълвача е в проста триделна форма с кратко тритактово въстъпление. То е оформено от чисти и умалени квартали, с ясна повтаряща се ритмична фигура – две шестнайсетини и осмина. Още в първите прозвучали тонове може да потърсим звукови асоциации, които директно ни въвеждат в атмосферата на пиесата.

Пример 45. Сюита за пиано (1997)



От началото на дял „а” ритъмът се преобразува в „аметричен”, оформяйки мотиви, в които паузите създават чувство на неувереност, контрастиращо на решителното и устремено движение в лявата ръка.

Пример 46. Сюита за пиано (1997)



Ритмичното остинато в съпровождащия нисък фактурен пласт (от т. 8) провежда мелодичен рисунък върху разложен умален акорд – звучност, носеща елегично-мечтателен характер. На неговия фон във високия фактурен пласт се провежда основният тематичен материал – трепетна мелодия с повтарящи се по два пъти тонове и с възможност за различни ладови асоциации.

Пример 47. Сюита за пиано (1997)



Линията се развива на подеми и спадове, постепенни и плавни, следващи рисунъка *crescendo.* и *decrescendo.*, в които може да потърсим зрителна асоциация с полета на птица. Настроението е лирико-носталгично, изпълнено с очакване. Терцовото дублиране на мелодичната линия обогатява нейната красота с нови ладови нюанси, а асиметрично явяващите се паузи накъсват линията, мислена като потенциално непрекъсваща, като им придава характер на кратки, но изразителни въздишки.

Пример 48. Сюита за пиано (1997)



Постоянната промяна в посоката на движението подчертава общата нестабилност на построенията – като че ли лутаща се птица търси изход. Така пряката асоциация със заглавието неусетно се превръща в символ сложните чувства на човешката личност, изпаднала в безизходица.

Развиващият дял „b” започва от 20 такт, където композиторът прави важна фактурна промяна – шестнайсетиновите последования преминават в ниския фактурен пласт, а дясната ръка подема мелодия, която доразвива елегичния характер на експозицията. Мелодичната линия се ражда от осминовия ритъм и широките интервалови ходове на съпровождащия глас от първия дял, но с далеч по-наситена експресивност и интонационна

характеристичност. В нея преобладават извивки-скокове (предимно възходящи) в квинти, септими, дори и нона. Характерът на епизода е минорен, с вътрешно стаена потиснатост и нерешителност, изразена чрез непрекъснатата тонална нестабилност. Важен момент за подчертаване на неспокойствието е въведената в средния дял променливост на метрума, встъпваща във вътрешно противоречие с интонационните качества на мелодията, които предполагат дълга, непрекъсваема и метрически единна музикална мисъл.

Пример 49. Сюита за пиано (1997)

Така задъханата и прекъсната от контрастни движения още в експозицията линия се насища с емоционална яркост и контраст и, без да достига голяма динамична сила (максимум *mezzoforte*), постига изразителна и въздействаща кулминация. Втората вълна на развиващия дял започва след такт 35, където се връща фактурното разпределение, както и мелодичните и ритмични елементи от експозицията, но кратките паузи са по-чести и асиметрично разположени. Композиторият подкрепя фактурното динамизиране с *crescendo molto* което съпътства все по-напрегнатия и дисонантен характер на музикалната тъкан. Кулминационният момент се постига в т. 41, където шестнайсетините последования придобиват остра конфликтност и натрапчива кръговост, описвана от излитащите високи тонове и „лутащите се“ двойни ноти – един забележителен звуков образ на

борба с предрешен фатален изход – сякаш „въртяща“ се в затворен кръг птица.

Пример 50. Сюита за пиано (1997)

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system (measures 37-38) features a treble clef with a complex, rhythmic melody and a bass clef with a simpler accompaniment. The word "legato" is written below the bass staff. The second system (measures 39-40) continues the melody and accompaniment. The word "cresc. molto" is written above the treble staff. The third system (measures 41-42) shows the final part of the excerpt, with the word "poco rit." written above the treble staff. The score is written in a key with one flat and a 4/4 time signature.

След този драматично подчертан момент следва бързо динамическо оттегляне. Репризата е съкратена, а емоционалната възбуда постепенно стихва. Важен в драматургично отношение фактор е накъсването на мелодичната линия от по-дълги паузи, както и изискването за постепенно ritenuto – сякаш крилата на птицата губят мощ. Това е съчетано с изразително diminuendo, което отвежда звуковата скала до едва доловимо pianissimo. Цялата нестабилна конструкция се разпада, асоциирайки падналата в бездната омаломощена птица.

За изпълнителя началната пиеса от сюитата представлява интересна задача за тълкуване на скрито заложените идеи. Освен това, както обикновено, композиторът отправя и пианистично предизвикателство с нелеките за овладяване технически трудности, свързани с лекото и осмислено прозвучаване на изпълнената с повтарящи се тонове в бързо темпо пиеса.

Началните тактове трябва да създадат ярка и решителна атмосфера с въведената ритмична формула. Пианистът е добре енергично, но не прекалено силно и тежко, да изтръгне първия тон от групата две

шестнайсетини и осмина и да остави останалите два да въздействат като отражение на енергичния първи звук. Това ще улесни и реализацията на изписания акцент върху първата нота и ще „събере“ в определено ядро звучността. Постепенно категоричният характер трябва да отстъпи мястото си на въпросителна интонация, формирана от разширяването на фразата с прибавяне на паузи. Желателно е пианистът да подсказва тази тънка промяна на настроението чрез постепенно *ritenuto* и затихване, като намали остротата на акцента (*вж. Пример 46*).

Ясното разделяне с две черти на въведението от следващата експозиционна част подсказва кратка, но въздействаща пауза, за да се събере потенциална енергия, която да се отпрати към следващите два такта. Добре е изпълнителят да свири т. 4-8 с оптимална ритмизираност и острота. Този епизод е един от малкото, които внушават решителност и воля. Препоръчва се вниманието да се насочи към контраста между първото време на осмия такт, завършващ епизода във *forte*, и следващия дял, който започва в тиха динамика. Съществена техническа трудност в него е изразителното интониране на мелодичната графика, съставена от малки повтарящи се ядра. За да могат да се изсвирят лесно, китката на ръката може да е по-висока, което осигурява нейната свобода. Пръстите да се ограничат в много къси и енергични „атаки“ на повтарящите се тонове, като винаги вторият служи за моментна почивка на механизма. Освен технически комфорт, този начин ще спомогне за звуковото обединение на фразата, основен технически фактор за което е по-високата китка. Тя би могла да извършва леки странични движения, следващи мелодичната графика на повтарящите се тонове, за да подпомогне внушението за подълга линия. Добре е кратките паузи да не се преекспонират, а съвсем леко да подсказват дъгите на подем и спад, но като цяло да се вписват в общата „крива“ на развитието.

Наличието на двойни повтарящи се ноти е допълнително затрудняващ технически момент. Желателно е вниманието да се концентрира върху горния глас на хармоничните интервали, като тежестта на китката да е насочена към него. Така долният глас ще служи за звуково обогатяване на мелодичната линия, без да затруднява прозрачната и освободена в полета си звучност. В лявата ръка няма сериозни технически затруднения, като основна задача е постигане на дълга, променяща посоката си непрекъсваема линия. Препоръчват се леки извивания на профила на ръката, които улесняват физическото свързване и щриховия контраст между двата фактурни пласта.

Поемането на повтарящите се тонове от лявата ръка и концентрирането на експресивността в интонационно изменената осминова мелодична линия в дясната е сериозна промяна не само в тембровото и регистрово разпределение, но и бележи нов тласък в развитието на драматургичната идея. Пианистът трябва да насочи вниманието се към по-интензивното мелодизиране на сложния асиметрично съставен тематичен материал. Подълбоко изтръгнатия от клавиша звук, градирането му в логична фраза е важен момент от общото развитие, което трябва да се насочи към засилване на асоциацията с възходящата полетност. Експресията при осмислянето на всяка извивка в графиката създава това чувство на колебливост и неувереност, съпътстващо цялата пиеса.

Началото на втория етап от разработката (т.35) трябва да се изпълни със завладяваща енергичност. Това е нова вълна на подем, последен устрем към свободния полет на духа. Той се постига с борба и остра конфликтност. Важна задача пред интерпретатора е ритмизирането на всички кратки, в повечето случаи противостоящи си мотиви, като в случая не се търси обединението им в дълга линия. Кулминационният момент съдържа не само максимална скала на звучността, но и асоциация с върхов момент на отчаяна решителност, която не успява да достигне своята цел.

Пианистът е добре да задържи този характер в рамките на два такта (41 и 42), като връщането на тематизма от експозицията и динамика *mezzoforte* е да контрастират на току-що достигнатата кулминация.

Изпълнителят трябва да постигне постепенното „разпадане“ на концентрирания до момента тематичен материал без какъвто и намек за забавяне. Преди това обаче е важно да звукът да притихне максимално. Композиторът изписва *ritenuto* чак на 49 такт, което по мое мнение може да започне чак на предпоследния такт и то в лявата ръка. Така ефектът на постепенен спад ще се засили в последния момент и няма да дублира динамично „оттегляне“ на звучността.

Пример 51. Сюита за пиано (1997)



Втората пиеса от сюитата се нарича *Маймунарник* и е изграден в едноделна форма с интересно преминаване на една 12-тонова редица към друга. Изграждането на цялата музикална структура до заключението върху остинатната поредица **ла-фа диез-си-фа-до диез-ре-ми бемол-до** е решение, което няма аналог в българската клавирна музика. Тези осем тона се допълват с липсващите 4 – ми - фа двоен диез - сол диез - си бемол, постепенно, в продължение на 5 страници от партитурата на творбата. Последният от тях – си бемол е повратен момент към новата тонова поредица – **си бемол-ла-сол диез-фа диез-сол-си-ми-фа-до-до диез-ре-ми бемол**. Кулминацията на композицията е следствие на борбата между двете тонови редици и непрекъснатото насищане на звуковото пространство с все по-малки нотни трайности. Тази композиция поражда различни асоциации. От една страна е чисто илюстративната, която е

заложена в заглавието, но би могло да се подозира и отношението на автора към додекафонията¹.

Още от самото начало композиторът създава натрапчив музикален образ, който наподобява хаотична шумотевица в осемтонов хемитонен лад (звукоред с няколко съседни полутона). Бързите откоси в дясната ръка оформят поредица от остро звучащи (предвид високия регистър) тонове, на които се противопоставят дългите звуци в лявата ръка, наподобяващи пронизителни крясъци. Именно те поетапно допълват остинатната фигура до 12-тонова редица.

Пример 52. Сюита за пиано (1997)

The image shows two staves of musical notation for piano. The top staff is measure 56, and the bottom staff is measure 57. Both measures feature a complex rhythmic pattern in the right hand, consisting of eighth and sixteenth notes. The left hand has a bass line with quarter notes. In measure 57, the bass line becomes more active with eighth notes and ends with a fermata.

Вторият етап започва от такт 80, като на фона на същите осемтонови последования контрастира линия от четири групи по две осмини в лява. Мелодически, тя е изградена върху нов хемитонен лад **си бемол-ла-сол диез-фа диез-сол-си-ми-ре бемол**, който подготвя и новата 12-тонова редица. От 84 такт ритмиката се сгъстява чрез въвеждането на триоли от осмини, а в мелодичната поредица се прибавят фа и до от остинатното построение. С появата на групите от 4 шестнайсетини зазвучава и пълният 12-тонов ред, който се провежда многократно, като всяко ново начало се

¹ Този извод се базира на личен разговор с автора.

изтегля с едно метрично време навътре в такта (вж. графичното означение в Пример 53):

Пример 53. Сюита за пиано (1997)

От такт 90 композиторът отново провежда новото 12-тоново последование, което е освободено от ритъм и удвоено в октави.

Пример 54. Сюита за пиано (1997)

Би могло да се твърди, че в тази пиеса Йордан Гошев съчетава модална и сериална техника, като при това остинатната осемтонова фигура утвърждава своята роля на своеобразен „тонален център” тона „ла” – отправна енергийна точка на драматургичното развитие. Композиторът убедително развива образа на тоталния хаос, който създава поле за непрестанни сблъсъци. Динамически пиесата се развива във възходяща градация, като кулминацията съвпада с началото на октавовата поредица, след което емоционалният градус се успокоява, а звуковата скала намалява, вливайки се директно в следващата пиеса.

Непрекъснато повтарящите се осемтонови поредици контрастират полиритмично на значително по-стройно организирани групи в лявата ръка. Сгъстяването на ритмичния рисунок върви във възходяща градация, подсилвайки постепенното *crescendo* на звука. Целият напрегнат характер яростно се излива във финалния, освободен от ритмична организация, дял. В него чувството за дезорганизация достига върховата си фаза.

Основна интерпретационна задача е изграждането на драматургията на пиесата. Вниманието на пианиста е добре да се насочи към началните дълги тонове в лявата ръка. Поради участието на лявата ръка в разпределението на пасажите в дисканта, тази линия се изпълнява след бърз и труден скок на широк интервал. Поради липсата на време, препоръчително е изработването му без прекалено визуално контролиране. Автоматизирането на скока обаче не отменя грижата към качеството на звука на дългите тонове. Въпреки импровизационното им построение, добре е вторият хемитонен лад да бъде обхванат в единна линия, която се отличава с ъгловатите вътрешни интонационни ходове.

Друг важен момент в изграждането са началните тонове на всеки епизод. Те носят мелодична и ритмична промяна и е добре да бъдат подчертани с *tenuto*. Това прибавя и допълнителна енергия на звуковия масив и фиксира възприятието на слушателя към водещите моменти в структурата.

Идея на първия изпълнител на творбата е и добавяне на едва забележимо *stringendo* към сгъстяването на ритмиката, като в началото на октавения епизод пианистът се „втурва“ с разгорещеност в изпълнението на поредицата импровизационно конструирани тонове. Първите октавови поредици може да са и по-тежки като щрих, дори леко „вбити“ в клавиатурата, подчертавайки острата и неприятна натрапчивост на емоционалното състояние. Олекотяването на щриха е добре да следва утихването на звука и забавянето на темпото. Пианистът трябва насочи вниманието си към последния 93-ти такт, където композиторият напуска

изписването на свободната подредба на тоновете и изисква ясен метрум $12/8$ с отсечени в таката четвъртини. Добре е авторовото изискване за вливане (atacca) към следващата пиеса да е в темпото, с което се изпълняват последните две ноти от *Маймунарник*.

Третата пиеса *Песента на враните* се явява бавният и съдържателен център на сюитата. Липсата на значима пауза между бързата и свободна с много от елементите си втора част и бавната и статична трета показва желанието на композитора за внезапен контраст в емоционалното въздействие и концентриране на слушателското възприятие върху особеностите на звука в нея. Структурата е двуделна, като след експонирането на дял „а“, той се провежда вариантно още два пъти.

Пиесата започва с остър тризвучен клъстер. Изписаният върху него акцент пронизва сякаш цялото тяло. Клъстерът „се разрешава“ полутон надолу и е последван от дълга пауза, за да отзвучи. Възприемаме го като звуково отекване на „крещящия“ дисонанс, към който е прибавен допълнителен тон, сливащ се с обертоновете от съзвучието. Определено Йордан Гошев отново търси звукова асоциация. Крясъкът на враните отеква самотно в ледената зимна атмосфера на безмълвната природа.

Композиторът оригинално организира в различни метруми редуването на дисонантните групи (вж. Пример 55). Най-дългото „отекване“ е в първия такт – в $6/4$, второто – в $4/4$, а третото – в $3/4$. Четвъртият такт е отново в $4/4$, но при него липсва акцентът върху дисонантната група, а на четвърто време се появява дублиран през две октави септимов интервал. Сякаш цялата остро проникваща в съзнанието поредица тонове се „оттегля“ в далечината. Въпреки изписаната динамика *pianissimo* обаче, септимовият интервал звучи също така остро, както предидущите „сблъскани“ дисонанси. Те са най-концентрирани в петия такт, след което дисонантната звучност се разрежда в самия край на началния шесттактов период.

Пример 55. Сюита за пиано (1997)

The Song of the Crows

При вариантното повторение на този дял (от т. 102 по нотния запис), тоновете, които изграждат клъстерите, са мелодизирани в същата триолова ритмика с пространствено „разтягане” в голяма и малка септима. Предвид изисканата от автора динамика *pianissimo*, можем да ги асоциираме с едва доловими шумове в „гола” зимна картина, внушаваща тъга и печална експресия. Триоловата скръбна интонационна извивка е изискана от автора с акцент на първо време. Смяната на размера (*т. 103 в Пример 56*) придава известна дължина на фразата, обхващаща три такта с дискретно *accelerando*, което подпомага сумирането на мотивите. Цялото драматургично развитие до т. 105 създава безстрастно застинала природна картина, която внушава мрачни и безперспективни настроения.

Пример 56. Сюита за пиано (1997)

Варираният дял a^1 започва с поредно явяване на септимовия рефрен, формиращ дълга фраза във възходяща посока. За разлика от анализирания

по-горе тритактова фраза, тук в нейния край се „втурва“ неудържимо клъстерът от въведението, прекъсвайки плавната мелодична линия и оформяйки временна кулминационна зона. Интересен звуков ефект има появилият се на четвърто време септимов интервал. Той е в едва доловимо *pianissimo* и не толкова контрастира, колкото служи за катализатор на нарастващата активност и енергия. Цялата фраза всъщност комбинира няколко „свиващи“ времената метрума – 4/4, 3/4 и 2/4. Въпреки силната динамика, този метричен ефект не само формира края на този епизод, но и загатва началото на по-голяма и активна драматургична промяна.

Пример 57. Сюита за пиано (1997)

С означението *Piu mosso* започва вторият вариант на дял а (a^2), който разкъсва застиналата атмосфера. При това вариантно провеждане звучат шестнадесетини, квинтоли и секстоли, като всеки 4 шестнадесетини образуват отново „клъстерни блокчета“ (т. 112: фа-ми-сол бемол-ми бемол; т. 114: си-си бемол-ла-до и т.н.).

Възходящите арпежи от 115 такт конструират дълга и устремена към високия регистър мелодична линия. Използвайки за пореден път ефекта на сменящите се размери 4/4 и 3/4, композиторът насища тривременния размер с групи, които рязко променят посоката на мелодическо развитие (възходящо и низходящо), създавайки усещане за сблъсък. Звуковата кулминация на пиесата (акцентиран и пронизващ септимов интервал във

втора октава) е подготвена мелодически, ритмично и темпово от развитието в тези тактове.

Пример 58. Сюита за пиано (1997)



Вторият дял b създава пълен контраст с предходно активно развитие, съчетавайки две безстрастни, лишени от мелодична прелест линии в двете ръце. Подобен подход авторът прилага във втората част на Сонатина-кончертанте и в клавирния концерт. В края на двете квадратни структури той прибавя орнаментални тонове (две следващи една след друга триоли от шестнайсетини). Този епизод може да се възприеме като съдържана и тъжна изповед на композитора, от която лъха безнадеждност. Достатъчно е да припомним гениалната песен на Шуберт – die Kraehe, където романтичният гений асоциира чувството на отчаяние със зимната картина, в която доминира черният цвят на изобразените врани. Последните три такта оформят кратко, но въздействащо заключение, в което скръбните звуци, изобразяващи за последен път крясъка на враните, изчезват в безвремието и оставят чувство на краен песимизъм.

Пример 59. Сюита за пиано (1997)



Пред изпълнителя стои интересна творческа задача. *Песента на враните* е изключително картинна пиеса, която изисква въображение и импровизационна способност при тълкуването на нотния текст. Интонационно и като образна характеристика пиесата се доближава до

емоционалния мир на Бела Барток – експресионистичен свят, който е познат на композитора и му импонира. Йордан Гошев прилага и композиционни прийоми, разработени в някои предишни негови произведения (*Сонатина-кончертанте, Шест багатели, Концерт за пиано и оркестър*).

В началото на пиесата композиторът добавя ремарка *stridente* (рязко) към първото *sforzato*, написано върху остро звучащия дисонанс. Добре е пианистът да изсвири повтарящите се съзвучия с късо, скоростно и активно движение на китката и плътно събрани пръсти. Това осигурява тяхното едновременно и еднакво като качество на звука прозвучаване. За да се постигне тиха динамика на следващия единичен тон, е желателно палецът, който го изпълнява, да не натежи, което ще наруши и логичното интонационно разрешение на фразата. Технически това може да се постигне с издигане на китката и отделяне на пръста от клавиатурата. При това движение палецът ще докосне клавиша с върха на предната фаланга, като освен лекота, ще се произведе и по-директен звук.

Важно условие за драматургичното развитие на първия дял е постигане на различна „атака“ на акцентите, а не еднаквото им прозвучаване, като по този начин първите четири такта се свързват в единна логика. В това отношение дисонантното съзвучие в четвърти такт трябва да прозвучи с по-бавен, тежък удар, без акцент, като израз на въздишка.

Композиторът изисква общ педал на първите два такта със смяна чак на средата на третия. Това води до преливане на обертоновете от прозвучалите дисонанси. Ритмичната организация може да бъде по-свободна. Препоръчително е следващото съзвучие да прозвучи в момента на притихване на предходното, а оттам и вниманието на изпълнителя да бъде насочено към особеностите на акустиката и тънките нюанси на педализацията.

В четвъртия такт първо и четвърто време са обединени в един педал, въпреки напълно различния мелодичен рисунок (*вж Пример 55*). Идеята на автора е смесване на звуците, след което – рязкото им прекъсване. Движението, с което ще се изпълни последното време на този такт е добре да се прецизира. За постигане на внезапен ефект на „увисване във времето“, препоръката на автора на дисертацията е ръката да остане на позицията на тоновете, изпълнени на първо време и с директно и бързо движение на четвъртото време да оттласне китката от клавишите, изсвирвайки септимовия интервал. Освен ефекта на изненада, ще се постигне и прозрачност на звука, предписан от автора в *pianissimo*. По подобен начин могат да се изпълнят аналогичните места в следващите дялове на пиесата.

Пианистът трябва да обърне внимание на изразителното интониране на триоловите групи, избягвайки дълбокия, романтичен звук. Изразителността се постига, наблягайки на първата нота и олеквайки движението в следващите две, като пръстите директно и без допълнителни странични движения изпълняват късите интонационни ядра. Центърът на фразата, към която се стреми интонационното напрежение е на второ време в тактове 105-107, а в тактове 108-109 се формират три групи от по две триоли с ямбична (силно-слабо) прозодия. Временната кулминация, в която отново се появяват дисонансите трябва да носи характер на стъсена и напрегната емоция, пронизващ и неустоим крясък (*вж пример 57*).

Добре е дял a1 да прозвучи на „един дъх“, с единна пулсация при асиметричните ритмични фигури и изразително интониране на многобройните мелодически извивки. Дългата тритактова експресивна поредица достига острия дисонантен „връх“ в четвъртия такт, който е добре да се „изтръгне“ с по-дълго, но активно движение на ръката отдолу-нагоре. За постигане на пронизителност на кулминационния момент, в това

движение може ръката за момент да се стегне от рамото до китката, като това ще подсили ефекта на директната атака.

За изпълнението на дял b с неговата равна и безизразна емоция, вложена в статичните секундови ходове може да помогне и общата позиция на тялото – максимално отделена от клавиатурата. Освен външната дистанцираност, това подпомага и по-изправените пръсти, които свързват физически, но не преекспонират емоционално легатния щрих при фразирането на двата четиритактови епизода. За разлика от тях, изпълнителят трябва да активизира максимално предната фаланга на пръстите при „вмъкването“ на орнаменталните тонове на последното време, постигайки лекота и ефирност. Така ще се оформи действен контраст и асоциация с едва доловими шумове.

Пример 60. Сюита за пиано (1997)

The image shows a musical score for piano, measures 121 to 129. The score is written for both the right and left hands. It features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The score is in 2/4 time and includes various time signatures such as 3/4 and 4/4. The notation includes notes, rests, and articulation marks.

Кодата води до максимално оттегляне от активното емоционално присъствие на изпълнителя. Последната „въздишка“ е изискано от автора-*espirando*, подчертавайки експресивността на двете триоли на второ и трето време в 129 такт. Празно и глухо трябва да прозвучат септимовият дисонанс в предпоследния такт и наситеният с обертонове нисък финален звук „фа от голяма октава“. Предложението е той да се изсвири с бавно и тежко, но меко движение от китка и с дясната ръка. Неудобната позиция на ръката спомага за “изтръгване“ на дълбок звук в богатия на обертонове нисък регистър.

За разлика от досега изискваните преливания на една пиеса в друга, **последната част на сюитата- *Танц на мечките*** започва след дълъг интервал на осмисляне и оттегляне от звучността на предишната пиеса. Това не намалява контраста между двете пиеси, а създава чувство на взимане на „въздух“, необходим за възприемане на началните тактове на финалната част. Тематичният материал се разгръща в токатно темпо, а звученето излъчва първичност и неумолимост. Сякаш танцът на мечките е еманация на тържеството на злите сили, подобно на характера на първата част на Соната (1926) от Бела Барток, която се асоциира с ужаса от хунското нашествие.

В пиесата се преплитат триделна структура и свободни вариации, при които тематичният материал претърпява различни фактурни и интонационни изменения, преминаващи през няколко основни дяла. Формата може да бъде нагледно изобразена по следния начин:

Въведение	Тема	вар. 1	вар. 2	вар. 3	вар. 4	вар. 5	кода
1-2	3-7	8-24	25-39	40-49	50-62	63-78	79-91
132-133	134-138	139-155	156-170	171-180	181-193	194-209	210-222

Темата е кратка – концентрирана в рамките на една октава – ъгловата, „варварска“ мелодична графика с понижена пета степен. Началните тонове се явяват на слабо време, като акцентуацията се прехвърля от силното време в лявата ръка към отсечените тонове в дясната, а тематичните ядра варират ритмически. Това сгъстява и засилва драматичното внушение.

Пример 61. Сюита за пиано (1997)

The Dance of the Bears

132 All. assai $\text{♩} = 138$

136

В първата вариация интонационните изменения на темата са малки. Тя е в двойни ноти и с осминова пулсация, с разнообразни ритмични фигури, като особена важност придобива осмината пауза както на слабо, така и на силно време, подсилваща градацията на нарастващото напрежение. Следващите тактове развиват темата в неотклонно възходяща мелодична графика. Тя носи характер на заплашителна настъпателност. Въведените в 142 такт секунди първоначално като самостоятелна басова линия, се превръщат впоследствие във фон на стремително изкачващи се двугласи. В „нахалния“ танц на мечките, помитаци с тежестта и първичността си всичко около себе си, асоциативно можем да усетим настъплението на ретроградните и необразовани сили в окръжаващия ни срыв на духовните ценности.

Пример 62. Сюита за пиано (1997)

143

147

Секундовите интервали стъстват напрежението и веднага след това го „разреждат“ чрез разрешението в терца. Можем да потърсим и асоциация между бързото редуване на мрак и светлина, за което допринасят и

вмъкнатите „орнаментални“ септимово-октавови мелодически скокове , които като проблясващи мълнии разкъсват стройно организираната звукова маса (вж. т. 149 в Пример 62). В продължението на вариацията преобладават пасажи в трийсетивторини, като последните няколко последования остават недовършени, със сякаш недоизречена въпросителна, подчертана от *ritenuto*.

В следващата вариация II се разработват групите от осмини и паузи на силно и слабо време, сблъскващи се със спускащия се активно шестнайсетинков пасаж.

Пример 63. Сюита за пиано (1997)

The image shows a musical score for piano, measures 157-160. The score is written for two staves, treble and bass clef. The tempo is marked 'A tempo' and the dynamics are marked 'f' (fortissimo). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into two systems, with measures 157-158 in the first system and measures 159-160 in the second system.

Създава се общо натрупване на сгъстена енергия, която не намира изход, подобно на чувство на безпътица. Композиторът обогатява акордово цялата фактура. Хармоничните съчетания следват досегашния принцип на дисонантност (благодарение на присъствието на секунда) в първия и разреждане на хармоничното напрежение в следващия вертикал.

Общото динамично нарастване се постига освен чрез уплътняване и регистрово разширение на фактурата с пределно силна звукова мощ – композиторът предписва *fortissimo* във финалните тактове на тази вариация, която утвърждава цялостната атмосфера на драматични сблъсъци.

От такт 171 започва третата вариация, която трансформира чрез аугментация и двойна аугментация избрани интонационни елементи от темата:

Пример 64. Сюита за пиано (1997)

The image shows a musical score for piano, measures 171-173, marked Adagio. The score is written for the right and left hands. The right hand plays a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes, while the left hand plays a slower, more rhythmic accompaniment. The tempo is Adagio, and the dynamics are marked with 'f' (forte) and 'sonoro' (sonorous). The score is numbered 171, 172, and 173. There are also some markings like '12' and '13' above the notes, possibly indicating fingerings or articulation. At the bottom of the page, there is a small number (8) in parentheses.

Композиторът изнася музикалната мисъл в ре минор, като подчертава втора и четвърта ниски степени на фона на импровизационно развито трийсетивториново последование в рамките на първа, втора и трета октава. Йордан Гошев сблъсква характерния цвят на двата крайни регистъра на инструмента – яркия, метално блестящ дискант с мрачния, изпълнен с дълбочина и залят от обертонове бас. Бързите пасажи се противопоставят на бавния, почти неумолим пулс на басовата линия, създавайки мащабна звукова проекция. За цялото внушение съдейства и темпото – Adagio, което създава характер на сдържано величие.

Интересна роля има четиритактовото разширение на този епизод. До голяма степен то играе самостоятелна драматургична роля. Освен че се наблюдава сериозен динамически спад, в него се повтарят елементи от предходния дял, но техният характер напомня сдържан и дълбок размисъл. Това може да се тълкува като „коментар” на композитора върху развитието на драматургията до този момент. Освен сменящи се размери, Йордан

Гошев използва различни щрихи и по-детайлизирана фразировка, което придава на построението характер на речитатив.

Пример 65. Сюита за пиано (1997)



Разширението акумулира потенциална енергия, която ще се влее в следващата вариация IV. За изграждането на основната кулминация на пиесата Йордан Гошев въвежда ритмичната формула две шестнайсетини и осмина. Те се разполагат по протежението на всички регистри, звучат унисонно в двете ръце, като на моменти (т. 184-186) лявата ръка противопоставя на внушаващите саркастичност ритмизирани групи къси септакорди в тясно разположение, които „събират“ звука. В тактове 184-193 композитора концентрира отделни тематични елементи, които формират мелодична „мозайка“ от най-действените интонационно-ритмичните ядра. Във вариация V (от т. 194 – Пример 66) важен момент са динамичните контрасти (*subito piano*), които композитора изисква при въвеждане на леките шестнайсетинови пасажии. Този драматургичен ефект дава нов импулс на градацията.

Пример 66. Сюита за пиано (1997)

Кулминационната зона заема четири такта, които не само утвърждават динамика fortissimo, но извеждат на преден план групата от три осмини, предхождана от пауза, която в т. 206 се променя в тривременен синкоп. Допълнителен импулс на градация добавя т. 208, в който се появява трийсетивториновото последование като възходящ арпеж в crescendo. Това играе ролята на ефектен „фойерверк“ преди т. 209, който представлява мощна, но недовършена кулминация – като „въпрос“, спиращ преди изливащата се на един дъх кода.

Кодата синтезира всички разработени тематични елементи в съгъстена темпова и ритмична енергия. Те се развиват стремително във възходяща посока, като Йордан Гошев въвежда дълъг токатно-мартелатен пасаж, хармонично построен върху два елемента – подчертано напрегнат минорен септакорд и неговото леко „разреждане“ в умален. Това съпоставяне се очертава в горния глас първоначално на всяко метрично време (т. 216 и 217), в т. 218 – на всеки две времена, а такт 219 оформя главната динамична кулминация във fortissimo, като хармоничната база се задържа

за целия такт. В нея преобладават дисонантните интервали (ре-ми-фа диез), създавайки стигаща до краен сблъсък звукова картина.

Пример 67. Сюита за пиано (1997)

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system starts at measure 215 and ends at 216. The second system starts at measure 217 and ends at 218. The third system starts at measure 219 and ends at 220. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The music is characterized by dense, dissonant textures and a driving, repetitive rhythmic pattern. In measure 219, the word "secco" is written above the staff. The final measure (220) features a melodic line in the right hand that concludes with a sharp cadence.

Използвана и в предишни съчинения на Йордан Гошев, внезапната генерална пауза се явява, за да задържи за миг емоционалното напрежение и да засили драматизма и енергията на финала. В кодата на „Танц на мечките“, шестнайсетините се „изливат“ в неудържимо спускащия се арпеж (отново върху минорен септакорд – т. 220 от Пример 67), последван от „режещи“, бързи нонови орнаментални последования. Композиторът търси неприятния, грозноват звук, като олицетворение на иронично-саркастичното начало, характерно за целия звуков поток на пиесата.

Танц на мечките е не само финалната, но и най-мощната за сюитата пиеса. Тя синтезира всички загатнати в предишните пиеси емоционални състояния, със сгъстени, стигащи на моменти агресивност драматични краски. Натрапчивият токатен ритъм добавя необходимата регулярна и неизменна пулсация, организираща пъстрия калейдоскоп от различни по функция тематични ядра.

Това поставя сложна интерпретаторска задача. Варирането на тематичния материал с добавяне на нови детайли трябва задълбочено да се анализира от изпълнителя, за да успее да ги изяви.

При добавянето на двугласа (т. 139-143) в провеждането на темата, пианистът е добре да насочи тежестта на ръката към долния глас на интервала и да подчертае средния регистър. Така мрачната и потискаща атмосфера, характерна за басовия тембър, се вплътнява, без да се постига ненужно „просветление“. В т. 144 композиторът изисква лявата ръка в стакато, а дясната – в tenuto. Тази разлика не бива да се пренебрегва, защото се постига оркестралност на звученето, а тежкото наблягане на квинтовите и секстовите интервали подчертава тромава „мечешка стъпка“. Стакатният щрих пък създава подигравателно ироничен характер на побързите в ритмично отношение последования (*вж Пример 62*).

Желателно е да се избегне артикулираното изреждане на тоновете, съставлящи на орнаменталните трийсетивторинови пасажи (т. 149) и звучността да се приближи до хармонично петно. Можем да потърсим отново асоциация с оркестъра и високите дървени духови инструменти, които остро се „вклиняват“ в общата звукова картина. От такт 150 е препоръчително да се подчертаят дисонантните секундови интервали в акордите и щрихът да стане по-тежък. Знак за това дава и композиторът, който изписва комбиниран щрих от staccato и tenuto. От една страна тоновете трябва да „отскачат“ активно, от друга това не бива да бъде леко и отпуснато. За целта ще спомогне използването на цялата тежест на ръката и включването ѝ в отскока. Това особено много важи за всички осминови мелодични ядра в т. 155-167, където се препоръчва и известно „затягане“ на темпото. От т. 165 до т. 168 композиторът не изписва staccato на акордите и в двете ръце, с което засилва мощта на динамичната градация, стигаща до върхово fortissimo. По познат и от други негови клавирни произведения начин композиторът рязко и бързо „оттегля“

силата на звука. От т. 168 лявата ръка отново свири къс, отсечен щрих, но значително по-леко и с приглушен и монотонен звук. Добре е „разпадащите“ се тематични елементи в дясната да прозвучат „несръчно“, с неочаквано акцентиране на слабото време. Може да се направи асоциация със спъната мечкарска стъпка. Подобен подход прилага и Бела Барток във втората част на своята сонатина, която носи същото заглавие като последната част на сюитата на Й.Гошев.

В неособено дългия среден дял, пианистът е препоръчително да развие в бляскаво *staccato* фигурациите в дясната ръка, подчертавайки „металния“ тембър на дисканта. За да бъде постигнато звуковото „устремяване“ към този регистър, пръстите трябва от по-свита позиция в началото на пасажа да се активизират с висока амплитуда на вдигане в кулминационната му фаза. В пълен противовес на този „крещящ“ колорит, лявата ръка е добре да подчертае мрачния, почти „гъгнив“ звук в баса. Фразирането в него е на къси мотиви, подчертавайки понижените втора и четвърта степени. Така се изтъква първичното, „варварско“ начало на тематичното ядро, звукоизобразяващо непохватния мечешки танц. И двете ръце е добре да са напълно освободени от рамо, а лявата ръка да „изтръгва“ всеки звук с широко и плавно движение.

Четири такта (от 176 нататък) се осмислят с ограничен регистрово, тих, но интензивен звук, равна, без особени нюанси динамика. Този кратък преход трябва да създаде необходимия контраст за репризния дял, в който всичко се развива „на бързи обороти“. В него изпълнителят трябва да реализира оптимална яснота на артикулацията при реализацията на кратките и концентрирани ритмично интонационни ядра. Звукоизвличането трябва да постигне недовършеност в изказа и отворена фраза, без стремеж за дълги линии. Контрастното съпоставяне на динамични нюанси не се постига със сила, а с внезапност и скоростна „атака“. От т. 189 този контраст е и фактурен, като пианистът може леко да

задържи темпото и тежестта на звука в акордовите последования и да ги уравни в следващите бързи и неударими шестайсетини последования. Така се постига действителен контраст, а този сравнително дълъг и изграден от еднакви тематични елементи епизод се осмисля далеч по-съдържателно. От т. 201, където преобладава ритмичната структура две шестнайсетини и осмина, с оглед общия устрем на развитие темпото също може да се „сгъсти“, като последованията в т. 204 могат да бъдат изсвирени по-леко, сякаш „небрежно“. Така фактурната промяна с появата на акордите ще контрастира много по-релефно. Композиторът изисква тяхното изпълнение в *staccato*, така че те продължават лекото ускоряване на темпото, докато звукът достигне елемент на агресивност, особено в синкопа от т. 206, където „атаката“ трябва да е директна, с търсена острота и скорост. Тук се предлага едно леко „задържане“ на темпото на последните две времена на т. 209, съчетани с рязко и значително *crescendo*. Така нараства внушението на преходния момент и на зададения своеобразно „заплашителен въпрос“. Добре е изпълнителят да запази част от звуковия си и технически резерв за кодата, която стартира с внезапен спад на динамиката (*subito piano*) и максимален енергиен потенциал, изразен с ново темпо – “*Molto agitato*”. Всяка една от концентрираните ритмични фигури две шестнайсетини и осмина изграждат устремена възходящо регистрова и динамическа кулминация. Всички движения на ръцете трябва да са пестеливи с активизирана пръстова техника. И тук, както и в предхождащите кодата епизоди, темпото може да се ускори постепенно, като това ще катализира процеса на единен възходящ подем. Ако по принцип пиесата се изпълнява по ноти, препоръчително е кодата да бъде научена наизуст, поради невъзможността да се следи визуално нотният текст. Пръстовата „атаката“ трябва да бъде максимално приближена до клавишите, като постепенно се увеличава силата и амплитудата на вдигане. Добре е да се създаде впечатление за неудържимо

нарастване на всички изразни средства и драматично напрежение. Затова началото на мартелатния епизод може да се започне в по-тиха динамика, която да достигне изисканото от композитора *fortissimo* чак в т. 218, като се задържи във възходяща проекция. Ефектът на поредната разделителна внезапна пауза (*secco*) може да е по-значим, ако ръцете се отдръпнат с отривисто движение от клавиатурата, а паузата на първо време на т. 220 се увеличи на четвъртина с точка, след което гамовидният пасаж се „изсипе“ максимално артикулирано към ниския регистър. С оглед доброто прозвучаване на късите и акцентирани осмини в лявата ръка, те могат да се изпълнят с по-висока китка, а пръстите да „отскубват“ клавишите по подобие на *pizzicato* в струнните инструменти. Финалните орнаменти могат да се изсвирят с общо широко движение на ръцете от рамо, като звучността наподобява тембристо дисонантно хармонично „петно“.

4-те части на сюитата често се изпълняват поотделно от млади пианисти на конкурси и концерти. Те привличат все повече изпълнители с ярката си образност, контрастния тематизъм, немалкото сериозни пианистични трудности и като цяло ефектно, бляскаво внушение.