

КЛАВИРНИТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА БЪЛГАРСКИЯ КОМПОЗИТОР ЙОРДАН ГОШЕВ- МОСТ МЕЖДУ НАЦИОНАЛНО И ГЛОБАЛНО

Творчеството на българския композитор Йордан Гошев за първи път се превръща в обект на цялостно изследване. В книгата си „Новата българска музика през последните десетилетия“ проф. д.изк. Елисавета Вълчинова-Чендова коментира ситуацията в българската музика от средата на XX век до наши дни по следния начин: „В „сгънатия й исторически профил“ образно казано, явления, определяни като авангард, модернизъм, или постомодернизъм, синхронно възникват и съществува заедно с възникнали или още активни и художественопродуктивни класически и романтични, неореалистични и прочее пластове. Така явления, които в западноевропейската музика са последователни етапи и от гледна точка на един исторически процес характеризират еволюцията в историческия развой на новата музика, след 40-те години на XX век в българската музика в някои случаи се появяват едновременно, те са синхронни вместо диахронни и отразяват неизживени все още творчески енергии в своите прояви”¹. Казаното по-горе е особено показателно най-вече за средата на осемдесетте години на миналия век – времето, откогато датират първите композиции на Йордан Гошев.

Можем да причислим неговия професор по композиция проф.Александър Танев – автор, намиращ се по това време в зенита на творческата си кариера, към композиторите, които са сред най-утвърдените имена в българското творчество. Към този момент това са и Александър Райчев, Симеон Пиронков, Тодор Попов, Димитър Тъпков, Пенчо Стоянов, Красимир Кюркчийски, Божидар Абрашев, Стефан

¹ Вълчинова-Чендова, Елисавета. Новата българска музика през последните десетилетия: модели и интерпретации. С.: ИИЗК. БАН, 2004, 328 с., с. 24

Икономов и др. (групирането е направено на базата на общи стилови признаци). Едновременно с тях творят и безспорно световнопризнати имена в българския авангард като Лазар Николов, Константин Илиев, Васил Казанджиев, Иван Спасов, при които „експериментът със звука и сътворяването на едно имагинерно време в една или друга степен са въведени като музикално-теоретичен проблем“². Едни от най-значимите имена, причислени от днешно време към българската музикална класика, като Марин Големинов и Парашкев Хаджиев по същото време създават майсторски образци в своето творчество. Едно ярко поколение, родено между 1940 и 1950г. добива сериозна популярност именно с клавирните си произведения - Александър Йосифов, Александър Текелиев, Виктор Чучков, Филип Павлов, Пламен Джуров, Румен Байрактаров, Румен Балъзов и др. Все по-ценени от музиковеди и слушатели стават и композициите на Велислав Заимов, Атанас Атанасов, Любомир Денев, при които създаването на творби за различни камерни състави е важен признак за жанровата им ориентация.

Сред редовно организираните по онова време прегледи „Млада българска музика“ от „Кабинета на младия композитор“ към Съюза на българските композитори най-активно участие взимат малко по-възрастните от Йордан Гошев- Красимир Тасков, Йовчо Крушев, Ценко Минкин, както и неговите връстници- Ценко Минкин, Явор Димитров, Андрей Диамандиев и др. Този прекъснал след 1989г. форум даваше ясна

представа за тенденциите в българското композиторско творчество в един сложен за посоката на развитие на родното изкуство период, който музиковедите определят най-общо като постмодернизъм. Всеки от стартиращите тогава млади творци формира стила си под различен ъгъл, ориентира се към различни композиционен език, форми и жанрове. В началото на новия век намиращите се в творческата си зрелост

² Вълчинова-Чендова, Елисавета. Новата българска музика..., с. 51.

композитори и преподаватели по композиция, каквито са повечето от споменатите по-горе, са разпознаваеми имена в музикалното пространство, творци с характерен творчески почерк.

Роден през 1960г., Йордан Гошев завършва пиано в софийското музикално училище при Людмила Стоянова, след което пиано и композиция в Българската Държавна Консерватория /днес НМА „проф.Панчо Владигеров“/ при проф.д-р Атанас Куртев и проф. Александър Танев. Почти веднага след завършването си, композиторът започва работа като преподавател в ЮЗУ „Неофит Рилски“, където в момента е професор по хармония и аранжиране. Успешно защитава титлата доктор на науките, а темата му е свързана пряко с особеностите на българския фолклор. Задълбочаването на познанията му в тази област и най-вече написаната монография „Линеарна обработка на българската народна песен“ водят до използването на нови елементи в композиционния строеж на творбите му и оформяне на собствена стилова характеристика. Това засяга най-вече творбите написани след 2000г.

В течение на времето композиционният език на Йордан Гошев претърпява различни трансформации.

Ранните вариации, изпълнение от пианистката Лора Ангелова през 1986г. могат да се определят като повлияни от намиращите се в апогея на творческия си път през 80-те години на миналия век композитори като учителя на Гошев- Александър Танев, Красимир Кюркчийски, Александър Райчев и др. Темата е в духа на народната песен в неравноделен размер 8/8, а цикличната форма се развива в духа на строгите вариации. Макар и в по-малка степен тек се наблюдава засилено дисонантно присъствие, характерно за езика на Бела Барток. В нея значителна роля е отделена на вертикалите с квартов строеж.

В следващите съчинения интонационните връзки с големия унгарски композитор са много по-близки. Наличието на звукореда тон-полутон,

който е много често използван в унгарската народна музика и Бела Барток, остава водещ в мелодичния строй на редица произведения на Йордан Гошев както от ранния, така и от по-късния период- 6 багатели, Сонатина-кончертанте, Концерт за пиано и оркестър, Сюита /1997/ и др.

Засилената дисонантност на тематизма с използването на секунди и септими като водещи интонационни ядра /дялове от багатела №3, багатела №6, сонатина-кончертанте, втора част на Концерта за пиано и оркестър/ е много типична за мисленето на композитора. Интересното е, че тя не само служи за оформяне конфликтни и драматични звукови образи в бързи и активни в темпово отношение пиеси, но авторът я използва и в извайването на „застинали“, „отекващи“ в тишината причудливи образи в бавните (Песента на враните).

В областта на звуковисочинните отношения хармоническите функции може да се разглеждат в по-обобщен план като микроотношения устойчивост-неустойчивост, опорност-неопорност. Секундовите интервали се образуват на основата на ладовия звукоред. В много творби те се разрешават в консонантен, обикновено терцов, интервал, което създава многолика звукова цвятова гама.

Промяна на интонационния изказ настъпва през 90-те години. От една страна навлизат фолклорните елементи / «началото на «Надсвирване» за две пиана/, от друга страна Сюита /1997/ разработва тематизъм на основата на старинните ладове, както и на сериална и модална техника. Наред с това, авторът остава верен и на Бартоковото влияние в мелодичен и хармоничен план, което се засилва чрез честа поява на натрупване на дисонантни тонове под формата на тригласни съзвучия и клъстери.

Използването на интонационни елементи на базата на българската народна музика са често явление и в пиесите, написани в началото на новия век. Етюд №2, Сюита II, Соната-фантазия, Рапсодия за пиано и оркестър показват едно съвременно отношение на композитора към

фолклорния първообраз, при който няма разработване на дълъг мелодичен цитат (както е в Тема с вариации), а поява на характерни интонации или диафония /от Западна България/ обикновено в началото на творбата (“Надсвирване“, Соната-фантазия, Етюд №2), формиращи единен образен център (пасторално-съзерцателен, или шеговито-скерцозен), който се противопоставя на друг, сътворен на базата на универсален композиционен език. Обикновено подобна, вдъхновена от фолклора, тема се третира импровизационно, дори в Соната-фантазия – със средствата на ограничената алеаторика и като правило тя оформя лиричния център на произведението. С изключение на Тема с вариации, където тематично се разработва квадратна и оформена като тема мелодия, Йордан Гошев не променя звуковисочинната структура на използваните като базисен интонационен материал фолклорни първообрази.

С изключение на цитираните по-горе примери, Йордан Гошев не използва авангарден интонационен език. Дори в алеаториката той запазва контрола над звуковата височинност и драматургичната линия, оставяйки на моментната преценка на изпълнителя само свободата на ритмичните встъпления (Соната-фантазия).

По отношение на формите, в които се развиват клавирните произведения на Йордан Гошев можем да забележим повишен интерес към цикличната. В ранния период това са „Тема с вариации“, Сонатина-концертанте“, Концерт за пиано и оркестър, а от края на 90-те години, композиторът се насочва и към цикличната форма на сюитата, сътворявайки до настоящата 2013г. 4 образци от този жанр.

Дори и миниатюрите са обединени в цикъл (6 багатели, 3 етюда), като това не е просто редуване на различни по образност пиеси, а категорично може да се тълкува като единна драматургична линия, която има ясни начало, развитие и финал, в който обикновено съдържа елемент на квинтесенция на образната характеристика.

Същата характеристика можем да открием и в малките форми. В по-голямата си част те са триделни, в по-малка степен двуделни. При тях обичайно има репризност, в която се съдържат елементите на връщане и обобщение на цялостното възприятие. Затова, композиторът използва и рондото, което убедително затвърждава значението на началната авторова идея. Съчетанието на повтаряемост на еднакви /или много често и вариращи/ с нови като тематизъм и фактура епизоди създава противопоставяне между елементите на контрастност и континуитет в развитието на формата.

Типично за Йордан Гошев е редуването на подобни, вариращи тематизма дялове от типа /a1-a2-a3 и т.н./. Този прием се среща както в началното, така и в зрялото творчество (някои багатели, „Танц на мечките“ (Сюита-1997), Сюита II) и подчертава повтаряемостта на мелодичната линия, която прибавя всеки път фактурни и интонационни изменения. Но като цяло затвърждава магистралното провеждане на основната авторова идея в градация, достигаща кулминация. Индивидуална особеност на формообразуването при Йордан Гошев е въвеждането на нови в тематично отношение епизоди при най-активното развитие в кулминационната зона (Соната-фантазия). Изчерпването екстензивното развитие подтиква композитора да внуши и контрастни съпоставяния или въвеждане на реминисценции от предходна част (Багатела №3, или финал на Сонатина-кончертанте). Интересно решение избира авторът в Прелюд из Сюита II. Използваната старинна форма пасакалия запазва неизменно началната тема с нейния фолклорен отенък, а се изменят акомпаниращите фигурации във всяка една от двутактовите групи. Това интересно контрастно съпоставяне на тематизъм с различен характер на базата на пространствената перспектива отделя темброво и регистрово мелодичното ядро в близък план и фоновата пасажност в далечен.

Така образната характеристика намира адекватно отражение в подходящата форма, което по най-естествен начин изразява формулираната от Протопопов закономерност, изказана още в 50-те години на отминалия век по повод музиката на Шостакович. „Принципите на музикалната форма, развити в класическата музика в течение на векове, продължават да запазват своето основополагащо значение в съвременното изкуство, без да останат неизменни”³. Така всеки композитор, който разработва нов, съвременен изказ, търси и разкрива нови изразни и формообразуващи свойства на музикалния материал. В този смисъл соловите клавирни съчинения на Йордан Гошев притежават забележително единство между изразност и форма.

Композиторият разработва широк кръг жанрове, които са типични за клавирната музика- Сонатина, Соната (с импровизационното влияние на фантазията), Концерт за пиано и оркестър, Рапсодия. В областта на миниатюрата, обединени в сюитна поредица както вече изтъкнахме, откриваме етюди, шест багатели, Прелюд, Интермецо, Токата (съществува и отделна «Токата в С» за две пиана), както и пиеси с илюстративни заглавия (четирите части на Сюита (1997), пиесите за две пиана- «Надсвирване» и «Дяволски мисли»). Йордан Гошев обхваща почти всички известни клавирни жанрове, в които намира израз неговото специфично образно мислене.

Във фактурно отношение той се стреми към многопластово богата звукова картина. Обикновено тя обхваща близки по теситура регистри, но не липсва и съпоставянето на крайни и контрастни в темброво отношение звучности.

Ако съпоставим фактурните принципи, които използва Йордан Гошев, ще забележим по-честото насищане на звуковите пластове с дисонантни

³ Протопопов, Вл. Вопросы музыкальной формы в произведениях Д. Шостаковича. - Сообщения Института истории искусств Академии наук СССР, вып. 15, 1958

интервали и съзвучия. Той предпочита фактурно изграждане на базата на острите дисонантни петна, често пъти разрешаващи се в консонантни звукови пластове, отколкото постепенно уплътняване на фактурата, чрез добавяне на нови гласове и акордови структури. В това отношение, той е много различен от един също така ярък клавирен композитор в българската музика като Стефан Икономов, който изгражда фактурната структура на пиесите си чрез постепенното добавяне на нови звукови пластове и постига достигаща дори до десетгласна дисонатна вертикална конструкция (Ст.Икономов – Соната-балада, Клавирен концерт, Соната на дружбата и др.).

Йордан Гошев често използва полифонични елементи (преди всичко стретна имитация) като начин както за уплътняване на звуковия спектър, така и за пространствено асиметрично драматургично нарастване. Когато имитационно в два гласа се редуват кратки мотивни построения, изказът става задъхан и напрегнат (последна част на Сонатина-концертанте, Етюд №2). Редуването на дълги фразировъчни линии подпомага обединението на мисълта в кулминационни епизоди, създава плавност на изказа и мащабност на кулминацията (Токата из Сюита II).

Като следовник на композиционните прийоми и образно-драматургична характеристика на Барток, Йордан Гошев обръща сериозно внимание на разнообразието на ритмичните фигури. Наблюдава се честа смяна на размера, което размества акцентуацията и поддържа постоянно чувство за асиметрия (Багатели №1, 3, 6, Сонатина-концертанте, двете сюити, етюди, Соната-фантазия). Използването на неравноделни ритмични последования е продиктувано в началото от влиянието на Бартоковия стил (Сонатина-концертанте, Концерт за пиано, Сюита), а впоследствие от българската народна музика в съчетание с използването и на нейни интонации (Етюд №2, Сюита II, Соната-фантазия). В същото време като цяло, темпото е почти неизменно, с леки агогически отклонения в двете

посоки, които по-скоро очертават нюанси в образността. Така се получава контраст между строгата метричност и безметричност на движението в рамките на една и съща пиеса. Това е особено застъпено в Соната-фантазия, където ограничената алеаторика оставя на изпълнителя свободата на ритмичната инвенция.

Творческият ми контакт с Йордан Гошев в продължение на повече от 20 години ми дава основание да твърдя, че темповите означения са относителни. Той максимално бързи темпа в изпълнените с активност и енергия творби (особено от ранния творчески период)- *Allegro assai*, *Presto*, *Prestissimo*, а бавните темпа обикновено са свързани с означението на характера на музикалното съдържание- *Sostenuto*, *Grave*. В спокойните и съзерцателни пиеси преобладават умерените темпа- *Andantino*, *Allegretto*, *Moderato*.

Един цялостен поглед върху образността в клавирните пиеси на Йордан Гошев ни дава основание да твърдим, че в мащабните форми композиторът предпочита сгъстено драматично развитие, с дисонантен мелодически и хармонически рисунък и сблъсък между дялове с върхово емоционално напрежение и лишени от вътрешни конфликти безстрастни епизоди (Сонатина-кончертанте, 6 багатели, Някои части от двете сюити). В много случаи се внушава ирония и сарказъм, достигащи до заплашителност и „оркестрова проекция“ –Соната-фантазия.

Интересен подход е възприет от композитора в драматургията на Соната-фантазия. Освен „задържане“ на темпото с оглед постепенното и неудържимо динамично нарастване, той въвежда и нов тематичен материал, от който най-впечатляващ е „съдбовният“ мотив, съставен от три повтарящи се осмини в ниския звуков пласт. По подобие на Бетовеновата тема от Симфония №5, в българската творба се търси многоплановост на образните състояния, сблъсък и кулминация, която извежда драматизма и

трагизма като водещи емоционални състояния в едно от най-мощните като форма и фактура съчинения от Йордан Гошев.

Лириката в чист вид се среща рядко като настроение и тя е свързана по-скоро с претворяване на фолклорни първообрази (унгарския фолклор в багатели №2 и 5) и най-вече български (началото на Соната-фантазия и Прелюд от сюита II, „Надсвирване“ за две пиана). Обикновено тези образи съчетават и епическо повествование. Като особен характерен момент можем да очертаем скерцозността и грациозността, която композиторът прибавя към по-меките и неконфликтни състояния (първа тема на Соната-фантазия, Прелюд от сюита II, етюд №1). Шеговитост и закачливост срещаме в багатела №3, Токата в До, „Надсвирване“ за две пиана, Сюита (1997).

Интересни състояния постига Йордан Гошев в повечето бавни епизоди от творческото си. „Замръзнала“, почти неподвижна картина, отекващи „странни“ звуци и причудлива атмосфера с кинематографична яркост присъстват във втората част на Сонатина-концертанте, Концерт за пиано и оркестър, „Песента на враните“ и др. Този експресионистичен нюанс е често срещан белег на знакови за творчеството му творби, като в някои случаи съчетава и голяма доза драматизъм и мащабност („Дяволски мисли“ за две пиана).

Един поглед върху пианистичните особености в споменатите по-горе творби ни дава основание да твърдим, че те са едно сериозно предизвикателство, изискващо висше изпълнителско майсторство. Още в началото на творческия си път композиторът търси „почти неизпълнимото“ в клавиричната фактура, провокирано от желанието му да създаде убедително с внушението си произведение за пиано. Веднага обаче правим уговорката, че трудностите не са самоцел, а подчинени на развитието на драматургията и изискванията на съвременните композиционни тенденции.

В Сонатина-конциертанте и Концерт-а за пиано намираме в много случаи шестнайсетини пасажии в двоен гриф, в които се редуват секундови хармонични интервали, разрешаващи се в едноглас, или терца. Тези изключително неудобни пианистично последования са предпочитани и по-нататък в клавирните му творби, като може би само в Соната-фантазия тяхното присъствие е ограничено. Те преобладават във фактурата на двете сюити и Етюд №2.

Друг характерен белег са дългите скокове от един интервал или съзвучие в друг. Те се разполагат в широк регистров спектър, често пъти асиметрично, и „търсят“ регулярността в опората на първо време. Често пъти, скоковете са в състава на умалени, дисонантни акорди, чийто позиционен „образ“ е изключително неудобен (Сонатина-конциертанте, Соната-фантазия). Като особена трудни можем да открием скоковете в различни посоки и широки мелодични интервали в края на токатата от сюита II, които като структура и технически проблеми са уникални в съвременната българска клавирна музика.

„Дребната“ пръстова техника също присъства в творбите на автора. Бихме изтъкнали драматургичната роля на гамовидните пасажии в репризата на Соната-фантазия, където освен преодоляване на неудобните в апликатурно отношение построения, изпълнителят трябва да изтъкне отбелязаните с *tenuto* водещи тонове, в които е закодиран тематичен материал от предходни дялове в сонатната форма. С подобни технически характеристики са и секстоловите шестнайсетини групи от Етюд №1, или тези от по четири шестнайсетини в Интермецо от сюита II, при които се налага честото леко извиване на дланта в двете посоки, за да се преодолеят „нестандартните“ и непрестанни обръщения на мелодията в двете посоки. Чисто апликатурно е добре да се използва максимално една позиция на ръката, да се избягват ненужните преходи на първи пръст и се заменят с леки прекъсвания на свързаността на мелодията (неизискана в

артикуляционно legato), които „превключват“ позицията. Този често използван в съвременната музика изпълнителски прием произтича от необходимостта да се изпълняват мелодични последования с ъгловата, далеч от „вокалната“ мелодична графика. Точно такъв е и случаят с първия от групата три етюда, където композиторът изисква не просто редуване на последования, а осмисляне на странната на пръв поглед „плетеница“ от интервалови мелодични съчетания.

Пасажи с преобладаваща октавова техника са по-редки. Композиторът ги прилага на места, където се изисква динамизиране на звуковия масив в кулминационни зони (Соната-фантазия, Концерт за пиано, Рапсодия за пиано). В тези епизоди Йордан Гошев търси оркестрален ефект и обхващане на всички регистрови точки на клавиатурата. По подобен начин се третира и използването на плътна акордова звучност. Тя обогатява развитите до този момент едногласно, или двугласно развити мелодични линии (Соната-фантазия) и ги третира като три самостоятелни със средствата на контрастната полифония. Машабност и регистрово богатство на звучността в кулминация цели и използването на акордови последования и в последната вариация от „Тема с вариации“.

Въпреки високата техническа трудност на клавирните съчинения на Йордан Гошев, композиторът се стреми да пише пианистично удобно. Като много добър пианист, той съумява да очертае пълните инструментални и регистрови възможности на пианото, когато многоелементната и многопластова музикална тъкан разкрива сложни и многолики образни характеристики.

В творбите за пиано, писани от 90-те години на миналия век до наши дни, използването на елементи от българския музикален фолклор става типична черта на стила на Йордан Гошев. Това не е просто цитиране и разработване на избрана мелодия (както е в „Тема с вариации“) или употреба на прости или на сложни неравноделни размери, а композиторски

процес, в който типични интонации от нашата народна музика проектират развитието на драматургията в единство с класически или по-съвременни композиционни прийоми. В Соната-фантазия например встъпителната тема има много ярък колорит и служи за своеобразен лейтмотив, рамкиращ конструкцията на формата. В Прелюд из Сюита II тритактовата съдържа емоционална тема е основа за развитието на пасакалия. Шопската диафония придава уникален интонационен характер на Етюд №2, съчетан с мозаечно редуване на неравноделни и равноделни размери. Основните тематични звена на двете токати (Токата из Сюита II и Токата в „до“) също съдържат елементи от шопския фолклор, пресъздаващи уникалния и „пиперлив“ хумор на жителите от тази фолклорна област. В това отношение много показателна е Рапсодия за пиано и оркестър, изпълнена през 2008г. от автора на настоящия труд в съпровод на Плевенската филхармония. Интонационно и ритмически партиите на пианото и оркестъра са изградени на базата на фолклора с използване дори и на тъпан като част от инструментариума.

Успешната симбиоза между елементите, взаимствани от народната музика и съвременните композиционни техники, прави клавирното творчество на Йордан Гошев съвременно и същевременно достъпно. В неговата музика ярко е изразен националният характер на композиционния стил.

Благодарение на широките познания на композитора в областта на линейната обработка на фолклора, той се насочва към най-характерните негови интонационни и формообразуващи елементи. Изобретателността на композиционното развитие, дълбочината на вътрешния смисъл на образите и професионалната прецизност са отличителни белези, които правят произведенията му примамливи за изпълнителите и очаквани с интерес от публиката.

В това отношение, композиторът Йордан Гошев представлява част от един многолик и често пъти разнопосочен творчески процес в родната музика, който съчетава овладяване на световните стилони тенденции, преосмислянето им спрямо собствения креативен натюрел, използвайки най-ценното от опита и на българската музика-фолклорна и професионална.

В неговите клавири произведения на Йордан Гошев, се забелязва много ясно творческият път на автора в рамките на четвърт век. В това отношение особено подходящи за творческия облик на композитора са думите на проф. д-р Андри Палиева в книгата „Номо musicus между Балканите и Европа“ - „Равнищата на проявление на наднационалното в българското композиторско мислене са многообразни- като духовно светоусещане, цялостна творческа позиция, естетическа ориентация, композиционна лексика или отделни художествени резултати, мотивирани от външни или вътрешни импулси“⁴.

⁴ Палиева, Анди. Номо musicus между Балканите и Европа. С., Изд. "Марс", 2006, с. 9