

Някои структурни и интерпретационни проблеми в „Три сонета по Микеланджело“ за соло виолончело от Георги Арнаудов

Теодора Атанасова

Последният цикъл за соло виолончело на българския композитор Георги Арнаудов – „Три сонета по Микеланджело“ е написан през 2014 г. и е посветен на немската виолончелистка Аня Лехнер, известна в музикалния свят с интереса си към съвременната музика. Нейна е и световната премиера на творбата, която се осъществява на 05.04.2017 г. в Мюнхен. Премиерата за България прави проф. Анатоли Кръстев през септември 2017 г. като част от програмата на концерта по повод неговия 70-годишен юбилей, провел се в Камерна зала „България“. Това никак не е случайно, защото несъмнено дългогодишните творчески взаимоотношения между композитора и изпълнителя, както и тези с неговите наследници – виолончелистите Калина Кръстева-Тийкър и Атанас Кръстев, са една от основните мотивации Арнаудов да създаде много от своите творби за соло виолончело, сред които: **Ритуал III (Borges Fragment) за соло виолончело** (1992) с посвещение „На Калина Кръстева“; **Kells (Ритуал IV) за соло виолончело** (1999), посветен на Анатоли Кръстев; „**Химн**“ за соло виолончело (1999) с посвещение „На Калина и Клио“;

В историята на българската музика първият композитор, който черпи вдъхновение от сонетите на Микеланджело е Георги Арнаудов. В редица свои текстове той коментира античните идеи за високото и възвишеното в изкуството и това вглеждане към поетичното творчество на ренесансовия скулптор, сам по себе си последовател на идеите на Платонизма, никак не е случайно. Тези идеи са близки и на всеки един човек, занимаващ се с изкуство, и по един много естествен начин за всеки изпълнител, който се е докоснал до музиката на Арнаудов, тя се превръща в предпочитана и близка.

Интересът на композитора към всестранно развитата личност на Микеланджело, останал в историята предимно със своите забележителни скулптури, и връзката между изкуствата може да се долови в един от разговорите му с Екатерина Дочева за вестник „Култура“ още през 2012 г. Там композиторът споделя:

„Давам си сметка колко самото концентриране в една звукова материя е сложно, защото все повече в последните години откривам за себе си как, когато пиша, се

чувствам по-скоро като застанал пред бяло платно или пред необработен мраморен къс, от който трябва да извайвам звуци. Оттук, концентрирането в отделния звук е изключително преживяване. Защото в момента, в който съзерцаваш този звук, ти трябва по различен начин да се вгълбиш, трябва да се оставиш той да те води – както мраморът води скулптора. Камъкът те избира. Звукът те избира, за да те насочи в някаква посока...¹

Всяка една част от творбата има свое заглавие, съответстващо на конкретен сонет, което придава програмен характер.

Първата пиеса от цикъла е озаглавена „*Sonetto LXXXIV Si come nella penna e nell'inchiostro*“/ „Тъй както в пергаментта и в перото“, което е заглавието на един от най-популярните сонети на Микеланджело, написан през 1534 г. и посветен на най-близкия му приятел Томазо деи Кавалиери.

Тази пиеса се състои от три основни дяла, които са обособени с различни темпови означения. Първият дял **Tempo Rubato. Moderato** създава усещане за медитативност. Встъпителният тон *sol* от голяма октава сякаш едва доловимо се заражда от тишината. Индикация за това е, че началният такт на пиесата започва именно с тишина – знак за пауза, което е важно да се забележи, предвид указанието на автора за Tempo Rubato, което дава на изпълнителя известна свобода. За изпълнителя това би следвало да покаже, че състоянието, което трябва да пресъздаде, се заражда още в небитието, преди първия звук. Към този остинатен за първия дял тон *sol* едва доловимо се добавя втория му обертон *re* от първа октава. Това оформя звуковата рамка на встъпителните тактове, която постепенно започва да се разширява, в началото с деликатното и едва забележимо добавяне на форшлаг *mi* към тона *re* преди отново тази дуодецима да зазвучи под знак за *fermata*. Тези начални тактове на композицията създават усещането за блуждаене между сън и реалност. Самият Арнаудов споделя в интервю за в.Дневник: „Композирам в състоянието между сън и действителност“.²

Важно за изпълнителя е да подходи с внимание към избора на контактното място на лъка със струните, така че да постигне необходимата прозрачна звучност. За тази цел за предпочитане е това зараждащо се начало да бъде изпълнено *sul tasto*, а

¹ Дочева, Екатерина. За звуковия мрамор, духовната алчност и колективния нарцисизъм. Разговор с Георги Арнаудов. – В: Култура, 15.06.2012, № 23

² Благова, Ана. Георги Арнаудов, композитор: „Композирам в състоянието между сън и действителност“. – В: Дневник, 12.11.2017.

постепенно с развитието на динамиката и мелодичната линия да се добавя плътност в звука и пълнота на обертоновата звучност посредством изнасяне на лъка по-близо до магарето.

ANJA LECHNER GEWIDMET

SONETTO LXXXIV

SI COME NELLA PENNA E NELL'INCHIOSTRO

TEMPO RUBATO. MODERATO ♩ = 74 GHEORGI ARNAOUDOV (1957)

SOLO CELLO



Динамичните указания добавят усещането за вълнообразно развитие и прибиране, сякаш на приливи и отливи. А цялостното развитие се случва, както с увеличаването на тоновия и интервалов диапазон и изкачването в регистъра, така и с диминуирането на нотните трайности и постепенното преминаване от триоли в квинтоли и секстоли, които отвеждат до кулминацията на целия дял. С оглед на точното прозвучаване на изписания остинатен тон *sol* виолончелистът би следвало да изпълни мелодията в тактове 7 и 8 на ре струна.

S.VLC.



Това добавя допълнителен колорит и усещане за приглушеност в звука, за възходящ плавен стремеж. Тонът *фа диез* тук внася чиста и кристална мажорна звучност, последвана обаче от устремено низходящо движение, в което се прокрадва *си бемол* и сякаш загатва за тайнствено минорно отвеждане до основните *сол* и *ре*, този път сближени в интервал квинта. Следва втори опит за изкачване в познатия вече мотив, но този път в динамика *f*, който отново още по-категорично и устремено (чрез децимола в края на такт 11 и синкоп в началото на такт 12) се „приземява“ в същия интервал квинта.

Основните проблеми пред интерпретатора в началния дял на този сонет са свързани с постигането на необходимото състояние, което изисква изключителен контрол на звука и баланс в разграничаването на звуковите нюанси и тембри на различните струни *сол* и *ре* спрямо смисъла на нотния текст. Усещането за обем на звука и естественото прозвучаване на обертоновете в тази изключително изчистена и кристална фактура се постига именно с внимателно осмислен и приложен похват в лъководенето, както и с безупречна интонация и артикулация в техниката на лявата ръка. Изпълнителят трябва да е внимателен с употребата на вибраторо като изразно средство, като го използва умерено и не прекалява с неговата амплитуда и активност, за да не наруши звуковия и интонационен баланс, произлизащ от почти непрекъснатото използване на *сол* празна струна. Постепенното изграждане изисква от интерпретатора също така и усет за пространственост и пропорция, които впрочем са необходими за изграждането на цялата пиеса, а и на целия цикъл.

Въпреки че Арнаудов изписва съвсем акуратно размерите и ритмиката в нотния текст, усещането за импровизационност е постигнато чрез честа смяна на размерите, множество лигатури, фермати и специфични ритмически фигури – триоли, квинтоли, секстоли и децимола. По този начин композиторът залага в музиката си атмосфера на безвреме и безтегловност, а вдъхновяващата задача на интерпретатора е да я улови и пресъздаде за публиката.

Началната звукова рамка на втория дял **Moderato** отново е дуодецимата *сол-ре*, но характерът е коренно различен. Контрастът се изразява в това, че основната динамика вече е *f*, а мелодичната линия в квинтоли и секстоли с импровизационен характер от първия дял, тук вече се появява под формата на силно акцентирани групи от шестнайсетини и подчертани осмини, които отвеждат до кварта, втората от която

увеличена (тритонус). Тя нарушава досегашната хармония и загатва зараждането на проблем. Пренасяме се в една доста по-реална картина, изискваща много по-директен подход към звука. Като интерпретатор още в първия момент на запознаване с композицията направих паралел между отривистите акценти в нотния текст и отривистите движения, с които длетото на Микеланджело извайва скулптурите му. Особено доловима е тази асоциация в появяващите се съзвучия и акорди в *sfz*. Предиизвикателство за изпълнителя е да предаде точно щриховото разнообразие в този дял, което включва множество акценти, тенути, тонове в стакато, последования в легато и то раздадени различно в отделните гласове. От изпълнителя се изисква безупречно владееене на богата палитра от щрихи, сред които *marcato*, *staccato*, късо *détaché*, *pizzicato* в лява ръка (*L.H. pizz.*) и др. Това разнообразие прави музиката изключително жива и динамична, напомня много за речта, както и за самата графика на изписването ѝ, което е съвсем логичен паралел предвид вдъхновението, което Арнаудов черпи от Микеланджеловите сонети.

За добрата интерпретация е нужно изпълнителят да обърне специално внимание на артикулацията и разграничаването на отделните щрихи в различните гласове и тяхната функция. Постепенното изграждане се подсилва освен с динамическите означения за усилване на звука, също и с темповото означение **Meno Mosso**, което изисква неголямо, но все пак смислено „затягане“ на темпото, което допълнително подсилва усещането за по-голям пространствен мащаб. Важно за изпълнителя е да вземе осъзнати решения как точно да разпредели своята енергия, за да съумее наистина

да изгради драматургично този дял и започвайки в една вече силна динамика и да отведе музиката до кулминационния епизод, който достига динамика *ff*. За постигането на това развитие и кулминация спомага и постепенното установяване на четириременен размер с акцентирание на всяко време в рамките на три такта. (Тактове 28, 29 и 30).

Музикален фрагмент, съдържащ тактове 27, 29 и 31. Музиката е записана в басовия регистър на един глас. В такта 27 е обозначено *crescendo.....* и *ff*. В такта 31 е обозначено *sempre, ff*. Фрагментът показва ритмично усложняване и нарастване на динамиката.

Тук чисто графично изглежда, че двата гласа се обединяват, но полифоничното звучене се запазва. Ясно може да се открият силно акцентиран и „безмилостен“ бас и мелодична линия във високия глас, която мъчително, но устремено се изкачва във все по-висок регистър.

Музикален фрагмент, съдържащ тактове 33, 35, 37, 39 и 41. Музиката е записана в басовия регистър на един глас. В такта 39 е обозначено *rit.* и в такта 41 е обозначено *rit.....*. Фрагментът показва ритмично усложняване и нарастване на динамиката.

Постигането на разграничението на отделните гласове включва специфичен за всяка струна и мелодична линия подход към звукоизвличането, използването на различна скорост и количество лък, така че от ниските струни да се изтръгне плътният и остинатен басов тембър, а тревожно устремената мелодична линия във високия регистър да бъде излята с помощта на широко и енергично *détaché*, показвайки един от

най-бляскавите и пълнозвучни регистри на виолончелото. Постепенното оттегляне на напрежението, случващо се чрез многократното повторение на умалената кварта *fa diez-si bemol* в *diminuendo* и последвалата мелодична линия с речитативен характер, отбелязан от автора с *Molto rubato*, отвеждат към финалния дял **Poco Meno Mosso** – своеобразен епilog, в който отново се прокрадва съзерцателният звуков мотив от първия дял, носещ спокойствие, който постепенно отвежда отново до състояние на просъница и медитативност.

The image shows a musical score for cello, measures 43 to 51. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 43 starts with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *molto rubato*. The music consists of a series of eighth notes, mostly in the lower register. Measure 45 introduces a new tempo marking, **Poco Meno Mosso**, with a metronome marking of $\text{♩} = 64$. The music continues with a mix of eighth and sixteenth notes. Measure 48 shows a change in dynamics and tempo, with a new tempo marking of *ca. ~ 4'23"*. The score ends with a double bar line and a final dynamic marking of *f*.

Втората част от цикъла е озаглавена “**Sonetto XLI Spirto ben nato, in cu’ si spreschia e vede**“ / „О, дух призван, в ръцете ти чудесни“. В този сонет се чувства отчетливо влиянието на Данте и Петрарка и той е писан вероятно през 1529 г., вдъхновен от неизвестна жена. Сонетът възпява Платоновата идея за красотата, произлизаща от божествен създател, като тя се третира чрез идеята за огледалото. Красотата на любимия се обяснява като отражение на природата, която от своя страна е отражение на небето.

Във втората пиеса от цикъла на Арнаудов отново могат да се различат три основни дяла – встъпителен дял **Poco Andante**, среден кулминационен дял **Poco Più Mosso** и финален дял **Poco Andante**. Тук обаче не се усеща особен контраст по отношение на характера, а по-скоро можем да проследим едно постепенно и непрестанно разгръщане чрез развитие в динамиката, насищане на звуковата маса и увеличаване на мащаба. Финалът остава по-скоро отворен поради липсата на успокояване и оттегляне на основната динамика *f*.

Първият дял **Poco Andante** ни въвежда в една изчистена сонорна картина, посредством зараждането на звуков мотив, формиран между тоновете *ре* и *ла* от малка октава, образуващи интервала чиста квинта. Това са и първите две празни струни на виолончелото, което подтиква изпълнителя да изпълни мотива по най-простия и естествен начин, пресъздавайки чистотата на натуралната обертонова звучност. Първоначално интервалът прозвучава последователно и мелодично. Постепенно към този мотив се добавя едва доловимо тонът *си*, а квинтата прозвучава хармонично в последното време на такт 2. В последвалия трети вариант на основния мотив той се изкачва в *crescendo* като в такт 4 достига в развитието си до тона *до диез*, който автора подчертава с акцент и по този начин утвърждава като основна тоналност *ре мажор*. Това не е случайно, понеже тази тоналност още от античността се свързва със светлина, чистота и красота, а това е и което възхвалява Микеланджело в този свой сонет.

SONETTO XLI

SPIRTO BEN NATO, IN CU' SI SPECCHIA E VEDE

Poco Andante ♩ = 68

svlc. *p* *p* *pp* *mp*

В следващите тактове мотивът се развива, като се изкачва по основните степени достигайки до *ла* на първа октава и оформяйки интонационна рамка на дуодецима с основния тон *ре* от малка октава. Обертоновата звучност тук следва да се подсили чрез използването на естествените октавови флажолети на виолончелото, което авторът е подсказал изрично в такт 9, но аз бих предложила като инструментален похват още при първото прозвучаване на тона *ла* от първа октава в такт 8 да се използва въпросният октавов флажолет. Постепенно с вълнообразни движения в динамиката, звуковата амплитуда се стеснява първо, подчертавайки с *fermata* ундецимата *ре-сол* в такт 10, а след това малката децима *ре-фа*.

7

9

12

14

mp

p

Това е първият интервал, който нарушава мажорната звучност и внася минорна нотка, която се засилва от колебливото повторение на последвалите триолови движения, които редуват последователно и неспокойно тона *фа* и тона *ми* в мелодията. В следващите два такта този интервал се утвърждава с *crescendo* и настойчиво повторение в триолови ритмични групи, докато отново застине под *fermata* и изчезне чрез *diminuendo*.

16

19

21

23

26

p

f

В последвалия епизод откриващият звуков мотив се проявява отново, като чрез принцип на вариране се развива вече по-сбито в обстановката на друго оразмеряване и диминуирани метрични фигури. Композиторът използва добре познатите ни от първата

пиеса квинтоли и секстоли, които се проявяват все по-често и във все по-висок регистър, наслагвайки нови и нови интонации и разширявайки тоновия диапазон. Това спомага за натрупване на звукова маса и обем и отвежда до кулминацията на този дял в такт 23, където се достига до динамика *f*.

В наслагването на бравурните и устремени секстолови гамовидни пасажки към прозвучалия вече *do diez* се добавят тоновете *фа diez* и *сол diez*, което поставя изпълнителя в звуковата образност на тоналността ла мажор, която носи доминантова функция спрямо основната тоника *ре* и съответно повече напрежение. Неколкократното провеждане на тези пасажки, както и на квинтовия мотив, тук в низходящо движение и акцентиран от автора, създават усещането за редуване между стремеж и пропадане, което от своя страна води до чувство за напрегнатост и несигурност, което се развива в последвалия среден дял **Poco più Mosso**.

Той започва колебливо и плахо, сякаш отдалеч, като басовият тон във всеки такт се променя от *ре* в *до*, което сменя хармоничната среда и подсилва усещането за несигурност. Тази тантрична повторемост се развива динамически, като постепенно чрез интонационните движения в сопрана започва да се откроява и трети глас в средния регистър.

The image shows a musical score for three staves, measures 28-34. The top staff is marked 'Poco Più Mosso' and 'mp'. The middle staff is marked 'simile' and 'mf'. The bottom staff has no specific markings. The music features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes.

Това ни отвежда до кулминацията, в която басът „пада“ октава по-ниско (в най-ниския регистър на виолончелото), а сопранът се е изкачил до тона *ла на първа октава*, като това разграничаване създава по-голям пространствен мащаб. Това е един от най-преизвикателните епизоди за изпълнителя, защото за да се предаде полифоничната

идея на композитора, към всеки един от гласовете трябва да се подходи индивидуално. Авторът е спомогнал за това, като е подчертал драматизма и дълбочината на басовия глас с акценти, а сопранът е означен с *tenuto* под *legato*. За разграничаването на третия глас – остинатния тон *ла от малка октава* в такт 35- индикация е това, че той не е приобщен към *legato* с нито една от двете открояващи се мелодични линии, а е самостоятелно подчертан с *tenuto*.

За да се постигне диференциране в гласоводенето виолончелистът трябва да избере точните щрихи, с които да изпълни епизода. Аз лично използвам авторските означения, като от такт 29-32 във все още тиха динамика изпълнявам всяка триолова група под едно *legato*. При появата на акцентите и с покачването на динамиката в такт 33 изпълнявам авторското указание и разделям третия тон от групата, изпълнявайки го в посока на лъка нагоре. Подходящите щрихи са от изключително значение за коректната интерпретация и за постигането на търсената полифонична звучност. Епизодът поставя чисто техническия проблем пред изпълнителя поради постоянните смени на струни, както и поради нуждата от изпълнение на два тона в една посока на лъка през струна. За акуратното презсъздаване на звуковата картина обаче спомага естественото отзвучаване на празните струни на инструмента.



Тук отново си проличава колко детайлно Арнаудов е запознат със спецификите на виолончелото, защото тази кулминация е подсилена от естествения обем на звука и е обогатена от натуралната обертонова звучност на инструмента. За интерпретатора е важно да ѝ се довери, без да се опитва да я нарушава. Това ще постигне, търсейки най-плътното облягане в динамиката при басовата мелодична линия и балансирайки

останалите гласове спрямо нея. Важен момент е и запазването на контрола над звука и щриховото разнообразие в такт 43, когато се появява динамика *sub p*. Този рязък контраст приковава вниманието на слушателя и подсказва последвалото регистрово сближаване на гласовете, тяхното успокояване и възвръщане в първоначалния интервал квинта.

С ауфтакт и призивен октавов скок в динамика *f* обаче композиторът отвежда към последния дял на пиесата **Poco andante**, който отново си импонира с характера на текста на съответния Микеланджелов сонет. Този финален терцет от поетичния текст повдига въпроса за преходността и подготвя слушателя за драматизма на последната от трите пиеси на цикъла.

The image shows a musical score for a cello piece, measures 48-55. The score is in bass clef with a 3/4 time signature. It features a dynamic marking of 'f' and includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. The piece is marked 'Poco Andante'.

В този дял мелодията стремително се изкачва в един от най-бляскавите регистри на виолончелото, като в такт 51 достига най-високия тон в целия цикъл *ре на втора октава*, изнесен чрез призивността на квартовия ход *ла-ре*. Редуването на възходящи квартови, квинтови и октавови ходове и последвалите ги устремени низходящи гамовидни пасажи от септоли, ундецимола и терцдецимоли създават звуковата образност на неспокойно търсене и безсилие пред това, което не зависи от нас. Повтаряемостта и импровизационният характер подсилват идеята за монологичност и насочват асоциативната мисъл на изпълнителя към усещането за въпрос, от чиито отговор отчаяно се нуждаем, но няма как да получим.

Финалът напомня речитатив, който ритмически наподобява основния мотив от началния дял на пиесата, тук обаче като основен тон на мелодията се утвърждава *la* от първа октава, който в съчетание с баса оформя звуковата рамка на дуодецима. За разлика от финала на първата пиеса от цикъла обаче, тук авторът не променя динамическите означения и основната динамика остава *f*. Този финал оставя у слушателя усещането за „отворен край“ и незавършеност, което от своя страна играе ролята на мост към драматургическото развитие в третата пиеса от цикъла.

Заглавието на третата част на цикъла е *“Sonetto CCLXXIV Deh fammiti vedere in ogni loco!”* / *“Да те съзре във всичко иска взорът!”*.

Третата част от цикъла на Арнаудов е структурирана по същия начин, като оригиналният поетичен текст. Състои се от **Quatrain I** (Първо четиристишие/куплет) с темпово означение Moderato, **Quatrain II** (Второ четиристишие/куплет) и **Sestet** (последни два терцета/сикстина). Цялостното усещане, което носи този сонет е за молитвеност и съкровен разговор с Бога. Това си проличава още в началните тактове – в лаконичната тема и пестеливостта, както в хармоничен, така и в мелодичен план.

Темата започва след изписана пауза, което отново ни въвежда в състояние, зародило се преди изпълнението на нотния текст. Този похват е знак и за изключителното значение на диханието в музиката на Арнаудов. Първият и вторият такт могат да се тълкуват като въпрос и отговор – първият завършващ с лежаща квинта, а вторият с кварта. В такт 3 темата е варирана ритмически, като паузата е съкратена и създава усещане за по-голямо нетърпение и задъханост, което се подсилва и от ритмичната фигура синкоп, както и от добавените акценти, които уточняват агогиката на фразата, а „отговорът“ този път е в *crescendo* и отвежда към интервала голяма секста *re-si*. В последвалите варианти на мотива постепенно се наслаждава и динамиката, като вълнообразното ѝ развитие, носи усещането за копнеж, но и за несигурност и колебание. Изписаните от автора знаци за *tenuto* и акценти подсилват усещането за произнасяне на думи и срички, познати ни от мерената реч. Те могат да се подчертаят както чрез щриховата техника на дясна ръка, така и чрез премереното използване на вибрато, по-скоро с малка амплитуда и умерена скорост, така че да не нарушава естествената реверберация на струните и обертоновете, възникващи от празните струни.

„Ключови думи за анализа на музиката на композитора са възвръщане и развиване. Подходът му е сходен с подхода при словесния текст, с „нарочното повтаряне на едно и също, както постъпваме, когато говорим с натрупвана промяна в значението на една и съща дума“³

SONETTO CCLXXIV
DEH FAMMITI VEDERE, IN OGNI LOCO!

QUATRAIN I
MODERATO ♩ = 78



Усещането за повтаряемост обаче в никакъв случай не носи такова за квадратност. То е избегнато умело чрез често сменящите се размери 6/4, 7/4, 5/4, 4/4, които обединяват целия дял в една обща метрична пулсация, без да носят чувство за тежнениа към точно определено метрично време, което обединява и издължава музикалната мисъл и я прави гъвкава. Тя сякаш се излива спонтанно, което напомня и изобразява чувството при молитва.

В следващия епизод секундовият ход *ла-си* от такт 5 е разработен като мотив на копнеж, примесен с известна носталгия. Той е изнесен октава по-високо в един от най-пеещите и бляскави регистри на виолончелото. Това е един от най-деликатните епизоди в пиесата, които изискват изключителен контрол от изпълнителя, поради остинатния акомпанимент в *pizzicato*, изпълнен с лява ръка. Трудността в изпълнението произлиза от това, че функцията на двата гласа следва да се разграничи и докато виолончелистът извайва основната мелодия с нужния мистичен звуков колорит много свързано и

³ Вълчинова-Чендова, Елисавета. Концептът „Нова звукова сетивност“ – творчески проекции: Димитър Христов, Владимир Панчев, Георги Арнаудов по Богданов, Богдан. Текст, говорене и разбиране. Есета. Пловдив: Жанет 45, 2014, с. 224.

пеещо, той трябва да използва техника на *pizzicato* с лява ръка, което само по себе си да следва вълнообразно динамическо развитие и прибиране, като това не бива да „смуцава“ цялостното състояние на застиналост. За да се постигне това майсторски е необходимо да се избере оптимална индивидуална апликатура, като моето предложение е *pizz.* да се изпълнява предимно с първи пръст на лява ръка, а в случаите, когато това е невъзможно, той да се замени с втори пръст. По този начин освен да се изсвири точно ритмически, този акомпанимент може най-добре да се балансира динамически, така че да се усеща по-скоро като коментар, без да нарушава „изливането“ на основния водещ глас.

The image shows a musical score for a bass clef instrument, likely a double bass, covering measures 9 through 13. The score is divided into three systems. The first system (measures 9-10) is in 7/4 time, followed by a double bar line and a change to 6/4 time for measures 10-11. The second system (measures 11-12) continues in 6/4 time. The third system (measures 12-13) changes to common time (C) for measure 12 and back to 6/4 for measure 13. The music consists of a steady eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano). Slurs and hairpins are used to indicate phrasing and dynamics. The notes are primarily on the lower strings (C, E, G, B).

От своя страна за това спокойно и унесено прозвучаване на мелодията е необходимо да се избере апликатура, която да изисква минимално движение и по възможност да се избегнат честите смени на позиции, като преходите се сведат до минимум. По този начин тактове 9,10 и 11 следва да се изпълнят в палцова позиция, което от своя страна създава неудобство, понеже палецът не може да се облекне на двете струни ла и ре, както в методиката е прието за най-удобно, защото така би попречил на акомпанимента от ре празна струна. Аз лично избирам да приложа това изключение с цел да запазя художествената идея и състоянието на застиналост и отнесеност в сонорната картина, ограничавайки максимално движенията в лява ръка.

В последвалия дял **Quatrain II** мотивът се разкрива и разгръща вече в динамика *f* и по ла струна, което подсилва драматизма чрез натрупването на звукова маса и подсилването ѝ с отривисто *pizzicato* в лява ръка, което добавя трети глас. Така се образува акорд, като в крайните му гласове се появява характерната оплаквателна

секунда, тук разположена през две октави, което допълнително създава обем и по-голям мащаб.

Тук изпълнителят следва да използва безупречно изградена техника в двоен гриф, както и да съумее да я приложи при изпълнението на терцовите и квартови съзвучия в такт 18, 20, 21 и 22. Все повече и все по-настойчиво се изкачва мелодията, достигайки до *re* на втора октава, преди отново да се разколебае и оттегли в познатото вече състояние на съзерцателност и да достигне до следващия епизод, решен от композитора в основен щрих *pizzicato*.

Това е може би най-съкровеният епизод в целия цикъл, който е и в най-тиха динамика и според интерпретаторския ми прочит, бих го определила като кулминация на този сонет. В този куплет от текста на сонета Микеланджело директно се обръща

към Бога в съкровен и личен монолог, отправящ призив за помощ и вдъхновение. Звуковата картина, с която изпълнителят следва да презсъздаде подобна сцена е наистина специална, точно поради необходимостта от истинска интимност, а техниката на *pizzicato* в динамика *ppp* приковава вниманието на слушателя и го потапя в света на метафизичното. Важно при прочита е изпълнителят да разграничи двата гласа като използва за всеки един от тях съответната струна – високият да прозвучи изцяло на ла струна, а за ниския акомпаниращ глас изцяло да се използва ре струна. Това налага и прилагането на естествените октавови флажолети, което от своя страна спомага за постигане реверберацията, която е нужна за възможно най-дългото задържане на звука в двугласите, особено когато те са изписани под *fermata* в тактове 28, 30, 32 и 33.

Последвалия дял **Sestet** нарушава това състояние чрез яростно встъпване на следващия мотив – устремен ауфтакт и акорд, отново подсилен с *pizzicato* в лява ръка. В този акорд авторът въвежда тона *ми бемол*, като редувайки получаващата се малка секунда (*ми бемол – ре*) в акцентирани осмини внася напрежение и усещане за дисхармония и смут. Този интервал прераства в септима, подсилена от басовия регистър с празни струни до и сол, изобразявайки изблик на неудовлетвореност и гняв, последван от мощна поредица от низходящи *pizzicati*, завършващи със *sfz*.

Този напрегнат акорд се повтаря все по-настойчиво и е последван от два акорда в такт 40, които разгръщат тази неустойчивост и чрез скок в регистъра, който може да се възприеме като своеобразен вик. В ролята си на интерпретатор тук отново бих направила паралел с поетичния текст на последните два терцета, които са предизвикани от авторовите лични човешки терзания и в които молитвата на Микеланджело прераства в обвинение към Бога, изпълнено с гняв и дори ярост. Появяващия се

ауфтакт към вече познатия акорд в такт 39 носи умолителен характер и затвърждава картината на отчаяние и страдание.

Той прераства в оплаквателно излияние, в което авторът използва предимно триолови движения и минорни интонации, мъчително стелещи се и изобразяващи последнит вопли и въздишки, оттеглящи се постепенно и разпадащи се във все по-кратки звукови мотиви и модели, редуващи се с все по-дълги паузи и дихания. Те се проявяват във все по-тиха динамика, а звучността е все по-аморфна, докато накрая едва доловимо се разпада в тишината.

POCO MENO MOSSO ♩ = 74

45 Pizz. Arco V Pizz.

48 Arco Pizz. Arco p

51 p

MOLTO MENO MOSSO ♩ = 66

54 pp ppp

58 pp pppp

Този сонет на Микеланджело е писан в последния период от живота му, когато мислите, свързани със смисъла на живота на твореца, прерастват в подлагане под въпрос на човешкото съществуване и тленността на всичко, което ни заобикаля.

„Живеещ в един свят, който се оказва все по-различен от неговия, все по-чужд и враждебен, в поезията на Микеланджело все по-сгъстено зазвучават драматични и трагични интонации, в нея все по-дълбоко прониква чувството за загубената хармония, все по-определено тя се явява плод на необходимостта да се компенсира с едно усилие в областта на духовното, онуй съзвучно съществуване със света, което му е отнето безвъзвратно.“⁴

Георги Арнаудов съвсем успешно и достъпно, както за изпълнителя, така и за слушателя успява да пресъздаде и „облече в музика“ мислите и чувствата на великия ренесансов артист.

⁴ Петров, Драгомир – предисловие към „Микеланджело Буонароти Лирика“, издателство Народна култура, 1970

Цикълът „Три сонета по Микеланджело“ е най-новата творба за соло виолончело от Георги Арнаудов и е ярък пример за стила на композитора от последните години и неговата ре-интерпретация на звука. Основните характеристики на цикъла са именно възвръщането към изчистената звучност на античността, простотата на формите и усещането за медитативност, вгълбеност и тантричност. Творбата заема достойно място сред българските, а и световните произведения в репертоара за соло виолончело, като за първи път засяга поетиката на ренесансовия творец Микеланджело Буонароти. Анализирайки структурата и символиката на числото три, заложената във всички ключови елементи на цикъла, в произведението може да се забележи т.нар. **формообразуващ принцип на триединство**. Освен с интонационното родство на звуковите модели, характерните интервали и инструменталните похвати, които разкриват нейното микрообединение, творбата впечатлява и с обща смислова и художествена идея – макросинтез. Основен интерпретационен проблем и артистична задача пред виолончелиста е да осмисли драматургичната и емоционална дълбочина на произведението и да намери точен подход и израз на неговото специфично художествено времепространство. Изпълнителските проблеми са разнообразни – специфичния подход към звука, разграничаване на звукоизвличането при използването на различни шрихи, диференцирано темброво оцветяване на отделните гласове, усет за метроритмика и импровизация, процесуалност и драматургично осмисляне на тишината, усещане за пространственост. Всичко това поставя множество предизвикателства пред изпълнителя и го провокира към интензивност в интерпретацията и развихряне на творческото му въображение.

Цитирани източници:

Благова, Ана. Георги Арнаудов, композитор: „Композирам в състоянието между сън и действителност“. – В: Дневник, 12.11.2017

Вълчинова- Ченова, Елисавета. Концептът „Нова звукова сетивност“ – творчески проекти: Димитър Христов, Владимир Панчев, Георги Арнаудов по Богданов, Богдан. Текст, говорене и разбиране. Есета. Пловдив: Жанет 45, 2014, с. 224.

Дочева, Екатерина. За звуковия мрамор, духовната алчност и колективния нарцисизъм. Разговор с Георги Арнаудов. – В: Култура, 15.06.2012, № 23

Петров, Драгомир. Микеланджело Буонароти Лирика, Народна култура, 1970