

СОНАТА ЗА ПИАНО № 3 ОТ ЛАЗАР НИКОЛОВ ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА ИНТЕРПРЕТАТОРА

Мила Михова

Въведение

Третата клавирна соната на Лазар Николов е композирана през 1956 година в началото на нов етап от творческата дейност на композитора: „И до днес най-малко изследван и най-затворен се очертава периодът от 1956 до 1962, който може да бъде определен като период на “строгото писане”¹. „Лабораторната функция“ на клавирните сонати много ясно се откроява в случая със Соната за пиано № 3. В нея принципите му на композиране, свързани със стремежа към излизане извън учебникарските схеми, идеята за развиващата вариация и непрекъснатостта на мисълта, както и индивидуалният подход към 12-тоновостта ² достигат нови нива на реализация.

След като намира своя самобитен музикален език в Първа соната, Лазар Николов не спира да го развива и да се стреми към неговото усъвършенстване. Подобно на прехода към нов език, постигнат в Концерта за

¹ **Петрова, Ангелина.** Композиторът Лазар Николов. София: Институт за изкуствознание – БАН, 2003, с. 74.

² По въпроса за 12-тоновостта в първите три сонати на Лазар Николов виж: **Михова, Мила.** Сонатите за пиано на Лазар Николов: обединяващо звено в творчеството на композитора и начална точка по пътя към "чистия стил". – В: *Докторантски четения 2024. Сборник с материали от научна среща на докторанти в Националната музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“ (16 – 17 май 2024).* Том 2. София: НМА „Проф. Панчо Владигеров“, 2024, с. 102 – 111.

струнен оркестър, процесите в Трета соната могат да бъдат разглеждани като своеобразен връх, който отваря хоризонт към нови търсения, видими по-късно в Четвърта соната. От тази гледна точка Трета соната отново е преход, но ако относно Концерта за струнен оркестър композиторът твърди, че е “нито начало, нито край” в неговото развитие³, то тази соната по-скоро би могла да се възприема едновременно като край и начало – едни творчески процеси достигат своя максимум, а други, още в зародиш, тепърва предстои да бъдат надградени.

В контекста на творческия път на Лазар Николов тази соната е началото на кратък период, в който композиторът е най-радикален по отношение на употребата на 12-тоновостта⁴, а в клавирното му сонатно творчество тя е завършек на търсенията, свързани с изграждането на индивидуален подход към 12-тоновата техника. В произведенията, написани след този период, композиторът не е толкова стриктен в методологичното изчерпване на 12-те тона. „По-нататък започнах да работя много по-свободно – взимах 8, 9, 10 тона от 12-те. Това, от една страна, дава подобен резултат, а от друга страна, методът, без да е толкова последователен, се запазва... горе-долу.“⁵

Едновременно с 12-тоновостта Лазар Николов разработва много по-смело и мотивната работа, свързана с принципа на развиващата вариация, който в по-късните опуси ще прерасне в идеята за метаморфозата. Композиторът неведнъж казва, че по време на композиране го води най-вече интуицията, но 12-тоновостта и мотивната работа предпоставят ясната логика на музикалната си мисъл. Както самият той твърди, „структурата е

³ Пак там, с. 48.

⁴ В този период влизат още Клавирният квинтет (1958-1959) и Втора симфония (1959-1962).

⁵ **Николов, Лазар.** Моят свят. София: ЛИЦЕ, 1998, с. 46

необходимостта“⁶ и би следвало в един от най-структурните му периоди – този, в който влиза Трета соната – да се обърне специално внимание на музикалната структура и именно тя да се използва като ключ към интерпретацията.

Развиващата вариация и метаморфозата – „единство в многообразието“

Лазар Николов говори много за един принцип, който стои в основата на творческите му търсения, а именно **„единство в многообразието“**. Обединяващият фактор, т.е. „единството“ се крие в музикалната мисъл на композитора и нейната „непрекъснатост“, както самият той се изразява, а многообразието се получава от фантазията на мисълта при варирането на музикалните елементи: „Много важно за мен е следното: колкото по-голямо разнообразие има в творбата, а то значи и единство в многообразието, толкова по-богата е композицията. **Музикалната мисъл съществува в целостта на творбата.** Тя е от първия до последния тон, в цялата логика на композицията. И най-важното тук според мен си остава принципът на „единство в многообразието“⁷.

Ключът за постигане на това единство в многообразието е майсторската работа при варирането на зададен мотив, на първоначалната идея. Ще насоча фокуса на анализа към мотивната работа в сонатата и към начина, по който Лазар Николов използва принципа на развиващата се вариация при разработването на мотивите, като ще се уповавам на систематизацията, която

⁶ Пак там, с. 44

⁷ Петрова, Ангелина. Цит. съч, с. 205; Николов, Лазар, цит. съч., с. 43.

Арнолд Шьонберг предлага в главата „Мотивът“ на книгата си „Основи на музикалната композиция“.

Шьонберг определя изключително просто и ясно какво се цели с варирането на мотив: „Мотивът се появява постоянно в едно произведение: той се повтаря. Повторението само по себе си често води до монотонност. Монотонността може да бъде преодоляна само чрез вариация“⁸. Това определение е в абсолютен синхрон с намеренията на Лазар Николов и доказателство, че принципът на развиващата се вариация е бягството от еднообразието и едновременно с това – средство за обединяване на формата. Същият принцип е в основата и на още една много важна част от музиката на Лазар Николов, а именно **идеята за метаморфозата**. „Във всяко едно по-голямо творчество трябва да има някаква водеща идея. В моето творчество, което, общо взето вече има една доста продължителна еволюция, тази идея за развиващата се вариация, а по-късно и за метаморфозата се е наложила. Това дойде най-вече от необходимостта да променя звуковата картина.“ В допълнение към този цитат Ангелина Петрова уточнява: „Метаморфозата за него е нещо повече от подход за формиране на музикалните структури“⁹, а аз бих добавила, че метаморфозата може да се осъществи единствено на базата на развиващата се вариация, но тя е втора стъпка, следствие, което е обвързано по-скоро със субстанцията, отколкото със структурата.

⁸ Schoenberg, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber & Faber, 1970, p. 15.

⁹ Петрова, Ангелина. Цит. съч., с. 204 – 205.

Първа част на сонатата – монотематична фантазия и сонатност

В първата част (*Moderato – Allegro – Allegro moderato – Moderato*) Лазар Николов постига едно по-свободно третиране на формата, което излиза от границите на двутемното сонатно алегро. Точно по този повод композиторът споделя: „Впрочем и до днес се люшкам между експозицията с двете теми и по-свободното третиране на сонатната форма. Плод на това ми желание да се освободя от робуването на двете теми е първата част на Третата ми соната. Замислих я като фантазия и я нарекох така. Тази фантазия е монотематична. Поради квинтовия строеж на темата самата тема е все още тонално ориентирана. Освен главната тема във фантазията има подтеми и мотиви, които нямат първостепенно значение“¹⁰. Драгомир Йосифов също споделя интересно изказване на композитора в тази връзка: „Лазар казваше, че съзнателно работел за освобождаване от схемите, за “сонатност без (форма на) соната”“¹¹.

За мен като изпълнител липсата на сонатна форма в първата част на сонатата се оказва проблем, тъй като по навик търсех двете теми. Без да знам все още, че сонатата е замислена като монотематична, набелязах две теми, които определих като контрастни и започнах да търся различните състояния¹² в тях. Набелязах твърде много състояния, което само по себе си

¹⁰ Куюмджиев, Юлиан (съст.). Лазар Николов. Страници от архива. Пловдив: Коала прес, 2017, с. 64.

¹¹ Йосифов, Драгомир. Анотация към: *Девет клавирни сонати. 100 години Лазар Николов (2 CD)*. БНР, 2023.

¹² Понятието „състояние“ е въведено от мен като термин, който изразява семантиката на една тематична зона и „замества“ класическия термин „тема“, неприложим към разгръщането на музикалната мисъл на Лазар Николов. В анализите на сонатите се работи с три типа състояния: *единно състояние* (върху един мотив), *конфликтно състояние* (върху контрастни мотиви) и *сложно състояние* (върху допълващи се по хоризонтал и вертикал мотиви).

ме разколеба, а и липсваше обединяващият ги фактор. Усещах, че изпълнението ми не е убедително и осъзнавах, че е необходимо по-внимателно анализиране на текста. Откритието на цитат, в който самият композитор определя частта като монотематична фантазия, ми подсказа, че трябва и аз да се отърся от закодирания в мен инстинкт да търся двутемно сонатно алегро и да намеря друг подход към текста, който да ми помогне при изграждането на драматургията и осъществяването на органична интерпретация, подчертаваща логиката на композицията. Изходна точка в процеса на търсене е второто изказване на композитора, споделено от Драгомир Йосифов, в което се споменава за “сонатност без (форма на) соната”. Тоест въпросът е какви процеси съществуват в тази първа част, които я доближават до идеята за сонатност. Един основен формообразуващ принцип е разработката и той е тясно свързан с изграждането на сонатната форма. Томи Кърклияски предлага следното разбиране за това какво представлява методът разработка: „формообразуващият принцип и метод разработка последователно разчленява и деконструира съществуващи общи структурни тематични модели във формата, достигайки до мотивно равнище – до т.нар. мотивен процес или мотивна разработка“¹³. Това, което стои в основата на формата на сонатата и помага за нейното осмисляне, са мотивите. Ще се позова на още един цитат от Томи Кърклияски: „Мотивът представлява структурна граница на възникване на музикална мисъл – онова минимално необходимо, материално-веществено структурно ядро, което е в състояние да носи относително обособен музикален смисъл и съдържателност. Такова ядро следва да бъде фундамент за последващи

¹³ Кърклияски, Томи. Музикален анализ. Лекционен курс с упражнения. Част първа. София: Хайни, 2022, с. 257.

структурни и мисловни процеси в музикалната форма. Поради тази причина е необходимо да бъде отличаващо се от други моменти, характерно, специфично, да бъде разпознато като източник на модели за формообразуване, като неоспорима основа за логическа организация на процесите в нея¹⁴. Затова е важно да се разгледат мотивите в частта, тяхното вариране и тяхното осмисляне в полза на интерпретацията.

Тематичната зона в първа част като сложно състояние

Лазар Николов говори за монотематичност в сонатата, но посочената от него „тема“ не е достатъчна, за да изгради цялата форма на първата част. Четирите низходящи квинти в началото на сонатата трудно могат и да бъдат чути като тема – тяхната роля е в създаването на усещане за настройване, едно неутрално начало, което дава свобода на фантазията. Но в това начално построение прави впечатление и *специфичният ритъм*, по който то ще се разпознава в хода на музикалното развитие.

Поради значението, което Лазар Николов отрежда на тази (по неговите думи) „тема“ от низходящи квинти в първите два такта, ще приемем това построение като *ядро на тематичната зона* и за него ще бъде употребяван този терминологичен израз извън номерацията, под която ще се означат останалите мотиви.

При внимателен поглед се забелязва, че първите осем такта на частта съдържат важни градивни елементи или по-точно казано – ключови за изграждането на формата *мотиви*. За по-удобното им проследяване в хода на анализа ще ги символизирам с буквата “М” и номерация към нея, която отговаря на хода на тяхното появяване (например М1, М2, М3 и т.н.).

¹⁴ Пак там, с. 351.

Пример 1. Лазар Николов. Соната за пиано № 3, Първа част, т. 1 – 8

Първият мотив (M1), на който ще обърна специално внимание, е лежащата октава в баса, която дава началото на сонатата и която запазва функцията си на стабилна начална точка в много от важните събития в частта. Обикновено се счита, че един тон не е мотив, че са необходими поне два тона или, ако височината на тона не се променя, то трябва да има някакъв разпознаваем ритмичен модел. В конкретния случай бъдещите процеси в частта, свързани с тази октава – вариране и метаморфозирание, ми дават основанието да я изтълкувам като мотив. Октавата в началото не е просто лежащ бас, над който стъпва ядрото – тя има функция на отделен глас със собствен тембър и самостоятелно развитие. На въпроса „В процеса на композирането какво стои на първи план, хармонията или полифонията?“, отправен от композитора Жано Хайнен към Лазар Николов, той отговаря „и

двете заедно“, като прави уточнението, че върху полифонията като принцип се изгражда голяма част от музиката му¹⁵.

Обособяването на октавата като отделен глас ще се затвърди и ще оправдае подобно интерпретаторско решение за разграничаването ѝ от елементите в другите гласове чрез употребената техника на сложен контрапункт при първото вариране на мотивите. Категоричността, с която този мотив заявява своето присъствие, е видима в хода на частта и определянето на характер, който да е свързан с конкретна звучност и движение, е ключово за бъдещата му разпознаваемост.

Вторият мотив (**M2**) представлява токатно¹⁶ движение върху един тон – често употребяван от Лазар Николов музикален модел¹⁷. За финала на Трета соната Лазар Николов твърди следното “Характерно за тази част е нейното изграждане, което се осъществява, чрез постоянното постепенно намаляване на нотните стойности”¹⁸. Подобно намаляване на нотните стойности се наблюдава и на микроново при **M2**. Както в третата част, така и тук това композиционно решение отговаря на натрупването на интензитет в музиката. Но тъй като във формата на първа част процесите първоначално се динамизират, а след това се успокояват, същото се наблюдава и при развитието на този мотив. Първоначално нотните стойности намаляват, след което отново се увеличават и накрая отново намаляват.

Следващият мотив – **M3** – е съставен от ритмичната група осмина – четвъртина (в ямбична стъпка) и две осмини (в хореична стъпка), като освен

¹⁵ Николов, Лазар. Цит. съч., с. 81.

¹⁶ Токатният модел произхожда от италианската дума *toccare*, която означава „докосвам“.

¹⁷ Токатният модел има важна роля и в Четвърта соната.

¹⁸ Куюнджиев, Юлиан, съст. Лазар Николов. Страници от архива. Пловдив: Коала прес, 2017, с. 64.

ритъмът е важна и секундовата интонация. Този мотив се появява само три пъти в първата част, но и трите са от ключово значение. Интересно е също, че мотивът от осмина и четвъртина е важен компонент в тематичната зона на втора част. Този ритмичен модел *кратка – дълга нотна стойност*, подобно на токатния изпъква като водещ в творчеството на Лазар Николов¹⁹.

Последният мотив **M4** се появява в такт 8 и прави веднага впечатление чисто визуално – интервал нона, разпределен между редуващите се две ръце. Много е лесно да се разпознае на различните места в сонатата, но това съвсем не е достатъчно – необходимо е да се осмисли функцията му с цел изграждане на драматургията.

Интерпретационен подход към мотивите на тематичната зона

Заедно с разграничаването на мотивите ще предложи практически насоки за тяхното изсвирване. Идеите са базирани на собствените ми търсения за осъществяването на ясна чуваемост и проследимост в процеса на изпълнение.

Много е важно от самото начало изпълнението да прикове вниманието на слушателите и затова **M1** е нагърбен с тази нелека задача. Лаконичното начало води до необходимостта от по-специална подготовка преди засвирване. Динамиката е тиха, регистърът нисък, а звукът наподобява загадъчен подземен зов. Изпълнителят трябва да е убеден, че владее времето и може да го разтегли до безкрай. Ще дам едно техническо предложение как това би могло да се осъществи, като се базирам на личните си експерименти. С бавно издишване лявата ръка се вдига плавно и при добър контрол се поставя на клавишите точно в края на издишването. След това, естествено,

¹⁹ Четвърта соната е изградена почти изцяло на микро и макро ниво на базата на мотив, който е на същия принцип – шестнайсетина и осмина с точка.

започва много бавно вдишване, което концентрира енергията на изпълнителя и отново в най-горната точка, при насищане на дробовете с въздух, се поставя октавата с лек импулс, но със залепени за клавишите пръсти, като импулсът идва от китката (кратко и бързо движение на китката в посока нагоре). Подобно туше помага за по-продължително звучене на тона без необходима сила в първоначалния импулс. Ако лявата ръка е на клавишите почти през цялото време, а дясната, с която ще продължи в последствие темата, е пусната без индикация, че ще засвири, това създава допълнително изостряне на напрежението и впечатление, че октавата ще звучи вечно. Изпълнителят трябва да слуша особено внимателно възпроизведения звук, да го проследява паралелно по време на звученето на останалите гласове и да търси същия звук при повтарянето на октавата. Повторното ѝ озвучаване е акустически необходимо поради спецификата на инструмента и невъзможността да се поддържа постоянен звук, тоест повторенията са нужни, за да звучи до края на изложението на основните мотиви. Този интерпретационен подход има театрален и чисто визуален ефект, както и психологическа страна –подготовката преди засвирване се внедрява от интерпретатора в музикалното време.

Специалното внимание, което композиторът обръща на ядрото на тематичната зона (наречено от Лазар Николов „тема“), е предпоставка да се потърси специален тембър, който да го отдели осезаемо от останалите елементи и да го постави звуково на едно по-различно равнище. Няма много указания, засягащи динамиката на звука в първите няколко такта. Единственият изписан динамичен знак в началото на сонатата е *p*. Ако този знак се възприеме като обобщение за желаната от композитора тиха динамика, то това дава възможност за тънки нюанси в общата динамична

картина. В тази връзка употребата на ляв педал е средството на пианиста-изпълнител, което може да даде желания ефект. В дисертацията си д-р Георги Бойкин обръща специално внимание на употребата на левия педал и дава интересни решения. „В процеса на изпълнение на една фраза е възможно прецизното моделиране на употребата на левия педал според функцията, която отделни тонове имат в нея. Тази техника е наречена „хирургически прецизен ляв педал“ от американския пианист Фредерик Чю в серия от лекции, в които са представени в детайли рядко използвани начини на употреба на трите педала на пианото. В хода на една от тях става ясно, че прецизността в употребата на левия педал е в две измерения – в степента на натиск на педала и в точното поставяне или освобождаване на определени тонове.”²⁰ Във връзка със степента на натиск на левия педал Георги Бойкин разделя хода му на четири равни части²¹. Левият педал има качеството мигновено да променя тембъра, но най-често пианистите го използват като го натискат напълно, което свежда възможностите до 2 варианта – изпълнение без ляв педал и изпълнение с ляв педал. При разделянето на левия педал на четири равни части възможностите се увеличават до 5 – 1/4, 2/4, 3/4, 4/4 и петата възможност е за изпълнение без ляв педал. Тъй като всяко пиано има различно качество на звука, това променя и звуковия ефект при употребата на ляв педал. Съзнателното му степенуване е допълнително обогатяване на средствата на изпълнителя.

²⁰ **Бойкин, Георги.** Полифоничната фактура като интерпретационен проблем в клавирните сонати на Прокофиев. Дисертация, ръкопис. София: НМА „Проф. Панчо Владигеров“, 2021, с. 164.

²¹ Това разделяне има за цел да разшири възможностите на употреба на левия педал. С всяка степен на натиск се получава нов нюанс, който е резултат от различните места, на които чукчетата удрят филца.

За слуховото разграничаване на **M2** е подходящо той да се изсвири без употребата на десен педал и в стакатен щрих, което ще подчертае чистотата и яснотата на звука, както и перкусионния характер на този мотив.

Интересна е разликата в изписването на употребения легатен щрих при провежданията на **M3**. В третия такт, където мотивът се появява за първи път, композиторът обединява субмотивите в цяло легато, което продължава и в следващия такт, а в останалите случаи обединява нотите две по две в легато (вж. т. 7 от *Пример 1*). Причината за тази разлика се крие в мястото, на което е първоначалното явяване на **M3**. Обединяването в легато е необходимо, за да не се накъса линията на низходящите квинти. Следователно можем да го възприемем като фразировъчно легато, което диференцира границите на повторното варирано провеждане на ядрото. Употребата на легато две по две подсказва облягане на първия тон и отпускане на втория, което води до характерната стъпка тежък –лек тон (метаморфоза на първото провеждане чрез промяна на стъпката от ямбична в хореична). Ако под фразировъчното легато (тактове 3 – 4) се поставят още две по-малки, обединяващи четирите тона на мотива два по два, по модела, зададен от композитора при останалите появи на **M3**, няма да се наруши целостта на ядрото: „тежкия“ тон „ми“ (от втория хореичен субмотив) ще съвпадне с първия тон на ядрото и така ще се подчертае началото на варираното му провеждане, като чрез силата на звука ще се разграничи „основният“ от „чуждия“ тон.

„Лъжливата втора тема“ като вариране на „сложното състояние“ на тематичната зона

Дотук бяха разгледани основните мотиви, изложени в първите 8 такта на сонатата, които според мен биха могли да се възприемат като *тематична*

зона. Това, което прави Лазар Николов оттук нататък, е да ги подложи на вариране. Тук ще се позова на още един цитат на Шьонберг отново от главата „Мотивът“ в книгата му „Основи на музикалната композиция“, който да служи като компас при ориентирането във вариационните процеси на мотивите от първа част на Трета соната: „Вариацията означава промяна. Но промяната на всяка характеристика създава нещо чуждо. Това разрушава основната форма на мотива. Съответно, вариацията изисква да се променят някои от второстепенните характеристики, а по-важните да се запазят. Запазването на ритъма създава свързаност (въпреки, че монотонността не може да бъде избегната без леки промени). За останалата част определянето на това кои характеристики са по-важни зависи от композиционната цел. Чрез съществени промени може да се създаде разнообразие от форми на мотива, адаптирани към всяка формална функция”²².

Сега искам да се върна малко назад и да концентрирам вниманието върху споменатия по-горе проблем, свързан с първоначално набелязаната от мен „лъжлива“ втора тема. При по-внимателно вглеждане в текста установих, че там не се случва нищо ново, а мотивите от тематичната зона са повторени отново и то в същия ред, в който са се появили в началото, но този път са варирани. Всъщност се наблюдава нещо много интересно: формата е монотематична и е базирана на едно *сложно състояние*, което обединява ядрото и четирите основни мотива. Тези мотиви, както и самото ядро, действат активно в цялата част, а някои от тях дори се забелязват в драматургично важни моменти в другите части. Мястото, на което се получава нещо като “лъжлива” втора тема, е всъщност първият момент след началото, в който четирите мотива си кореспондират в непосредствена

²² Schoenberg, Arnold. Op. cit.

близост. Единственото, което липсва, е ядрото и точно това „отсъствие“, както и сложните вариациите върху мотивите стоят в основата на първоначалното подвеждане.

Пример 2. Лазар Николов. Соната за пиано № 3, Първа част, т. 33-42

Allegro moderato

M1 вариация
ff → *pp*

M2 вариация

M3 вариация

poco a poco cresc.

sf sf sf ff

M4 вариация

Smo

Вариране на мотивите

Първата вариация е върху **M1**, който е запазил функцията си на лежащ в лигатура тон, даващ началото на активни процеси в другите гласове.

Вариацията е осъществена с обръщането на октавата в прима (**звучащият един тон може да се възприеме като интервал прима**). Варирането на мотива предполага нов подход към неговото изсвирване. Първоначалната поява на мотива е означена от композитора с динамика *ff* (т. 33 – *Пример 2*), като веднага след това за останалите гласове е зададена динамика *pp*. Смятам, че ако се запази инерцията и атаката от първоначалното изсвирване на вариацията мотив и се приложи при останалите му повторения, се получава силна темброва връзка между тях.

Токатният модел на **M2** е разтеглен във времето и прелива във вариация на **M3**, която се заиграва със секундовата интонация и съотношението кратка-дълга. *Секundовата интонация* на **M2** има колеблив характер, но с натрупването на напрежение чрез взаимодействието на тези три мотива тя отново се връща в първоначалното си движение върху един тон, което допринася за по-решителния характер. **Това преливане от един мотив в друг в рамките на едно изграждане може да се приеме като един от примерите за метаморфоза в музиката на Лазар Николов.**

Наблюдава се полифоничен подход при излагането на варираните мотиви. Композиторът е използвал техниката на сложния контрапункт и е оползотворил всичките ѝ възможности. При размяната на местата на мотивите **M1** (от баса в сопрана), **M2** и **M3** (от сопрана в баса) е осъществен превратен и хоризонтално подвижен контрапункт.

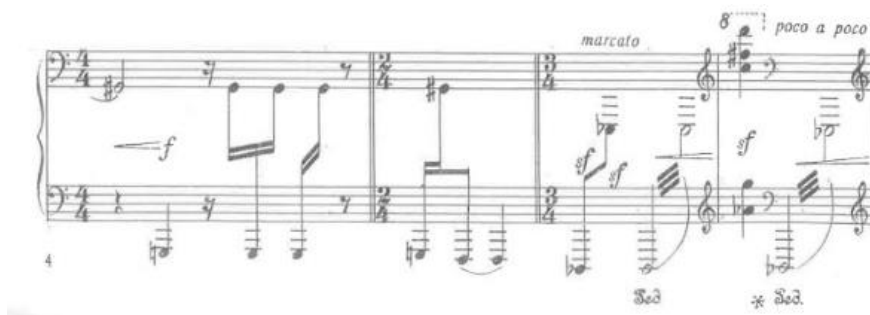
Последният мотив – **M4** – не е подложен на съществена промяна и функцията му на преход е запазена. Но този мотив заслужава по-специално внимание. Вече споменах, че той има важно структурно значение с рамкиращата си функция. Ако възприемем условно първите 8 такта като тематична зона поради активното излагане на основополагащите мотиви, то

мотивът в последния такт стои на границата между края на тематичната зона и краткия, но динамичен преход към обрнатото повторно изложение на темата. Преди този момент има известна статика, внимателно опипване на територията. Усецането е породено от лежащия бас, неутралния характер на темата, както и умереното темпо *Moderato*, зададено от композитора. Именно с появата на новия мотив авторът дава и нова насока – *rosso a rosso animato*. Следва кратко динамизиране и сгъстяване на фактурата, което играе ролята на преход. Това е първият технически предизвикателен момент в сонатата и затова изпълнителят трябва да е внимателен със забързването на темпото.

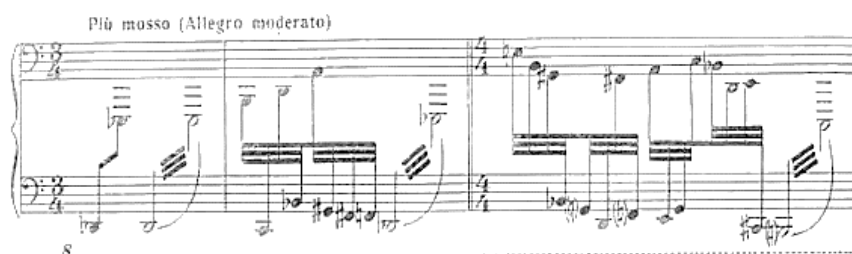
Втората поява на М4 отново свързва края на един дял с прехода към нов. Самият преход тук води до една своеобразна метаморфоза на **М4**. В случая си служи с метаморфоза, а не вариация на **М4**, защото, както споменах, *метаморфозата се отнася по-скоро до субстанцията, отколкото до структурата*. Структурно няма много силна връзка между двете явления, но това, което ги свързва, е сходното натрупване на енергия чрез сгъстяване на времето, а визуалната прилика, породена от еднаквото разпределение на двата тона между двете ръце, подсказва връзката. Тази метаморфоза на **М4** се явява още веднъж като преход към кулминационния дял на частта. Изпълнителят трябва да обърне специално внимание на двете появи на метаморфозирания **М4** и да ги съпостави (*Примери 3.1 и 3.2*). В първия случай има много указания за динамиката и характера (*sf, marcato, cresc*), които подсказват, че е необходимо много бързо изграждане до *ff*, за да се получи ярък ефект при внезапното *pp* на второ време от новия дял *Allegro moderato*. Във втория случай обаче няма зададена динамика, но тъй като този преход води към дълга и технически предизвикателна кулминация, е добре да

се наблегне на наелектризиращото усещане, което тремолото и трийсетивторините създават, без излишно да се нараства в звука. За тази цел е много по-подходящо тактовете с трийсетивторини да се педализират максимално дискретно и да се свирят стакато за най-оптимална артикулация в ниския регистър.

Пример 3.1 и 3.2 . Сравнение на метаморфозите на М4



пример 3.1



пример 3.2

Още една много съществена метаморфоза се открива в разработъчния дял. Става въпрос за *обединяване на отличителните черти на два основни гравивни елемента* на частта – **М1** и **ядрото**. Връзката между тях съществува още от самото начало и прераства в тяхното сливане в разработъчния дял на частта.

Заклучителният дял сякаш затваря кръга от процесите, протекли на базата на разгледаните основни мотиви, като ги възвръща във вид, много близък до първоначалния. Единственият мотив, който вече е изчерпан и не се връща, е **M2**. За разлика от началото тук може да се подходи по два полярни начина по отношение на интерпретацията. Кулминацията на частта е непосредствено преди заключението и двете явления могат *или да се свържат енергийно, или да се отделят демонстративно*. В първия случай октавата в началото на заключението трябва да дойде като следствие от акордовата кулминация и бравурния такт *brillante*, след което да се задържи интензитетът в звука за известно време до означението *rosso a poco dim*, което съвпада с началото на разпадането на мотивите и довеждането им до пълно разтваряне във времепространството. Вторият вариант е заключението да дойде с внезапна цезура и да възвърне буквално характера от началото. Това би могло да създаде много интересен парализиращ и приковаващ вниманието ефект, но след това трябва много внимателно да се осъществи постепенното разграждане, за да се избегне евентуалната статика след първоначалния ступор. Избирането на темпо и в двете интерпретации на края е ключово. В първия случай е по-подходящо да се вземе по-задържано темпо, за да има време звукът да се разположи. А статиката във втория случай може да се предотврати чрез едно по-умерено темпо, не прекалено бързо, но не и твърде бавно, за да се даде възможност на музиката да изтече естествено.

Втора част на сонатата (Adagio) – една свободна инвенция

Втората част на сонатата е бавна и „контрастира със спокойната си атмосфера на буреносните и динамичните първа и трета част“²³. Лазар Николов отново постига свободно третиране на формата. Частта

²³ ЦДА ф. 1516, оп. 1 а.е. 135 с. 30

представлява органично и непрекъснато развитие на мисълта от първия до последния тон, реализирано чрез полифонична фактура от преплитаци се и взаимодействащи си три основни линии. По думите на композитора втората част е „изградена от диалог между няколко гласа“²⁴. Формата ѝ ще определя като *свободна инвенция*, която стъпва върху тематичната зона, разположена в първите шест такт. В рамките на частта тя се излага варирано още три пъти, което прави общия брой на изложенията – четири. Те са разделени от преходи, чието развитие лежи почти изцяло върху разработването на един мотив.

Тематичната зона е съставена от две самостоятелно развиващи се линии и за разлика от тази в първата част, която е по-фрагментарна и работи на мотивно ниво, тук се разпознава един единствен характерен мотив, който е от огромно значение за изграждането на частта и се намира в началото на втората линия (*Пример 4.1*). Всъщност този мотив не е нов, но това, което завоалира неговия истински произход, е фактът, че той не е пълен. Ако **М3** от първа част се раздели на два субмотива (а и б), първият субмотив (а) се припокрива в ритмическо и интонационно отношение с началото на втората линия:

Пример 4.1 и 4.2 . Сравнение на ядрото от втора част с М3



пример 4.1

пример 4.2

²⁴ ЦДА ф. 1516, оп. 1 а.е. 135 с. 30

В случая този мотив е част от дълга линия и единственото, характеризиращо го като самостоятелна единица, е връзката му с **МЗ**, което означава, че при изпълнение началото на линията не бива да се отделя самоцелно, за да се извади мотивът, а да се мисли обединено и в дължина, което води до промяна във фразировката спрямо тази на **МЗ** от първа част. Необходимо е първият тон да е по-лек, а вторият по-подчертан, за да се създаде впечатлението за продължаване на звука. В хода на тематичното изложение този мотив се наблюдава на няколко места, като стъпката (подобно на **МЗ**) варира – осмината зазвучава в началото на съответното метрично време или дял, въпреки че се запазва идеята за кратка – дълга тонова трайност. В края на тематичната зона (такт 6) новата вариация дава заявка за динамизирането на процесите в прехода към второто изложение. Интересна е интонационната рамка, която тази вариация на мотива осъществява (*Пример 5*).

Пример 5. Лазар Николов – Соната за пиано № 3, втора част, т. 1-

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Adagio' and 'p'. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A box labeled 'ми фа#' highlights a specific interval in the bass line. The second system shows a variation of the motif, with a similar melodic line and bass line. A box labeled 'ми фа#' highlights the same interval in the bass line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Принципът на рамкиране е заложен на микро ниво в тематичната зона и проявен на макро ниво в частта – тя завършва с последното изложение на тематичната зона, което е и най-близко като облик до първоначалното.

Необходимо е самостоятелното развитие на двете линии да се усети и в интерпретацията чрез подчертаване на движението им с помощта на фразировката. Това е подсказано и от фразировъчното легато, и от динамичните указания, с които композиторът е очертал началото и края на двете основни фрази, съставлящи тематичната зона. В първите четири такта се разкрива първата фраза, а в останалите два – втората. Както се вижда и в нотния текст, отзвучаването на втората линия в края на първата фраза е застъпено от началото на втората фраза на първата линия. В *Примери 6.1 и 6.2* предлагам два варианта на фразировка, като на базата на зададеното от композитора са включени някои допълнителни динамични нюанси, които да помогнат при мисловното отделяне и проследяване на двата едновременно течащи звукови потока. В *Пример 6.1* най-високата точка, в динамично отношение, на първата линия е сол дизез от втора октава, този тон съвпада с края на фразировъчното легато. При втората линия динамичният връх на фразата идва малко по-късно заедно с до дизез от голяма октава, който отново е в края на фразировъчното легато. В случая предлагам сол от първа октава в началото на втората фраза на първата линия да се изсвири с леко облягане поради две причини – да звучи дългият тон по-продължително и да се чуе ясно началото на новата фраза. В *Пример 6.2* предлагам едно по-динамично провеждане на тематичната зона, като основната промяна е в амплитудата на звука и във фразировката на първата линия. Най-високият тон на фразата се третира като връхна точка.

Пример 6.1. и 6.2 – сравнение на две предложения за фразирание

пример 6.1

пример 6.2

Варираните изложения на тематичната зона

При второто изложение на тематичната зона двете линии са в инверсия и се появява нова трета линия във втория глас (Пример 7). В динамично

отношение също може да се каже, че музиката е в “инверсия”, най-вече първата фраза. В първото изложение двата гласа са в близко разположение и в тиха динамика, а интерваловите ходове впоследствие постепенно ги отдалечават, което (както се видя от примерите за фразировка) и в двата случая резултира в нарастване на силата на звука.

Поради инверсията на второто изложение то контрастира по всички тези параметри. В началото двете линии от първото изложение, които са в двата крайни гласа (респективно в първи и в трети глас), са в силна динамика и ги разделят три октави. Постепенно както пространството между гласовете, така и динамиката намаляват. Тъй като третата линия се появява предполагаемо поради необходимостта от още един звуков пласт, който да запълни създалото се широко пространство между двете основни линии, важно е да се обърне специално внимание как да прозвучи той максимално дълго. На места поради голямото разстояние между първи и втори глас, с които е ангажирана дясна ръка, е физически невъзможно тоновете да се задържат едновременно и е необходимо някой от тях да се пусне. Този проблем е най-ясно изразен в първия и втория такт от второто изложение, където разстоянието между гласовете е най-голямо. В случая, ако се разчита на десния педал, има опасност да се получи много мъглява звучност, тъй като тонът в средния глас трябва да се държи дълго. Затова предлагам да се обмисли употребата на средния педал. Ако фа бекар от малка октава в средния глас се хване със среден педал, ще може клавишът да се пусне веднага, но тонът да остане да звучи, докато се педализира с десния педал в съответствие с другите два гласа.

Пример 7. Лазар Николов – Соната за пиано № 3, втора част, т. 17-23

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a green highlight under the first two measures of the treble staff. Dynamics markings 'f' and 'p' are present. The second system also consists of two staves with a green highlight under the first two measures of the treble staff. Dynamics markings 'mf' and 'cresc.' are present. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Третото изложение е в кулминационния момент на частта, на който ще се обърне специално внимание по-нататък в анализа. Тук Лазар Николов приобщава и техниката на сложния превратен контрапункт: в първата фраза местата на втората и третата линия са разменени – втората линия отива от третия във втория глас, а третата – от втория в третия, след което в новата фраза отново има разместване – втората линия се връща в третия глас, а третата във втория (сравни *Примери 7 и 8*)

Пример 8. Лазар Николов – Соната за пиано № 3, втора част, т. 55-61

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. It features a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics markings include *ff* (fortissimo), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano). The lower staff starts with a bass clef and a 4/4 time signature, containing a more rhythmic accompaniment. The second system also has two staves. The upper staff continues the melodic line with dynamics *mf* (mezzo-forte) and *cresc.* (crescendo). The lower staff provides the accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score is annotated with colored highlights: a pink box at the top of the first system, a blue box under the first staff of the first system, a green box under the second staff of the first system, a blue box under the first staff of the second system, and a green box under the second staff of the second system.

Поради преместването на втората основна линия в друг глас на границата между двете фрази, лигатурата през тактова черта отпада и фразировката се променя. Това е подсказано и от самия Лазар Николов, който слага фразировъчното легато по-рано (за сравнение – *пример 6.1 – т. 5*, *пример 7 – т. 21* и *пример 8 – т. 59*). Уеднаквяване на началата на линиите и паралелизирането на движенията им дава заявката за една вертикализация на процесите, която ще се реализира напълно малко след това в кулминационния момент на частта.

След всяко изложение тематичната зона е съпроводена от кратко допълнение, което не е част от прехода, а играе ролята на своеобразно каденциране, което затвърждава края на музикалната мисъл. Всяко допълнение отговаря на характера на предхождащата го тема. Допълненията

след второто и третото изложение на темата са по-дълги и динамични, а допълнението към четвъртото и последно изложение закрива частта.

Преходите

Двата прехода в частта (между първо и второ и между второ и трето изложение) са осъществени на основата на вариационни процеси върху **M3/a** (*Пример 4.1*). В първия преход се забелязва, че заедно с натрупването на енергия и звук се активират и вариациите на **M3/a**, а при задържането на звука и постепенното успокояване те отсъстват. Това се дължи на факта, че повечето от вариациите са осъществени чрез диминуция и верижно натрупване на мотива. Допълнителното съкращение на кратката нотна стойност осмина допринася за по-импулсивния и забързан ход на музиката (*Пример 9*).

Пример 9. Лазар Николов – Соната за пиано № 3, втора част, т. 8-16

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The score is divided into three measures. The first measure is in 4/4 time, the second in 2/4, and the third in 3/4. The third measure is marked 'преход' (transition) and contains a melodic line with red arrows pointing to specific notes, labeled 'вариации върху (натрупване)' (variations on top (crescendo)). The bass line in the third measure also has red arrows pointing to notes. The overall mood is dynamic and rhythmic.

край на вариациите
(задържане и успоряване)

f *p*

delicato *poco*

вариации върху
(натрупване)

a poco cresc.

Вторият преход е по-динамичен и по-дълъг от първия. За да организирам музиката във времето и да преодолее голямото разстояние между второто и третото изложение, което е пречка в слуховото възприятие на връзката между двата варианта на темата, съм разделила прехода на три фрази и кулминация. Изходна точка на всяка фраза е **МЗ** – познатият мотив, който вече разделих на два субмотива (*Пример 4.2*), чиито места в случая са разменени:

Пример 10, т. 29



В началото на първите две фрази вариантът на мотива е повторен буквално, а в началото на третата фраза е вариран в ритмично отношение, като е запазен интонационният профил на възходящата секунда. Всяка следваща фраза е по-динамична и продължителна от предишната, а третата отвежда в кулминацията на прехода, където се чува мотив със силно интонационно сходство с ядрото от първа част – низходящи чисти квартали:

Пример 11, т. 49



Кулминацията

Интересни са събитията в кулминационния дял на частта. Той е съчетание от кулминации на три нива, осъществени в три вълни. Първо се стига до *кулминацията на втория преход*, след което се осъществява *кулминационното тематично провеждане* и най-накрая *допълнението* към него играе ролята на *кулминация на частта*, където се осъществява рязка смяна във фактурата – синтез на гласовете по вертикал. Кулминацията

представлява мощни четиризвучия, разпределени между двете ръце. Тъй като акордите са в много широко разположение и на места се налага разлагане в лявата ръка, бих предложила следния подход: басът се изсвирва на метричното време заедно с интервала в дясна ръка, след което върху натрупалия се звук се добавя вторият тон от интервала в лява ръка. Така още от самото начало се създава звуковото усещане за мащаб, а със закъсняването на втория тон в лява ръка се преодолява естественото отзвучаване на звука, тъй като вторичният импулс го удължава и задържа напрежението.

Както вече споменах, частта завършва с рамка – последното тематично изложение има най-много сходства с първото. Линиите отново са две, интерваловите съотношения са запазени, както и интонационната рамка в края на темата.

Пример 12. Лазар Николов – Соната за пиано № 3, втора част, заключение, т. 66-71

The image displays a musical score for the conclusion of the second movement of Lazar Nikolov's Sonata for Piano No. 3. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system begins with a piano dynamic marking 'sub.p' and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A box labeled 'ре ми' (re mi) highlights a specific interval in the bass line. The second system continues the piece, marked with 'cresc.' (crescendo) and includes another 'ре ми' box. The score uses various time signatures and includes dynamic and performance markings.

Трета част на сонатата (Allegretto) - виртуозен финал

Третата част е най-бравурна и предизвикателна в технично отношение. Лазар Николов твърди, че „характерно за тази част е нейното изграждане, което се осъществява чрез постоянното постепенно намаляване на нотните стойности“.²⁵ Това я превръща във виртуозен финал на сонатата, който изисква от изпълнителя силна концентрация и издръжливост. Тази част е пример за характерната за Лазар Николов бляскава техничност, която обаче не бива да се превръща в самоцел: „Виртуозност беше сред почитаните от него думи. Схващаше я обаче повече като трансцендентален порив, като отвъдна смелост, а не просто като висша степен на *techne*“²⁶. Тези думи на Драгомир Йосифов трябва да отекват в съзнанието на изпълнителя при всеки етап от работата върху частта.

Още със самото разчитане на финала е необходим един по-мощен поглед, с помощта на който да се очертаят дълги епизоди, а събитията в тях да се осмислят като един непрекъсващ процес. За тази цел е изпълнителят трябва да има ясна концепция и усещане за музикалната форма. Тази част носи характеристиките на сонатно алегро като налице са експозиционния дял и репризата, но няма ясно обособена разработка²⁷.

Лазар Николов е изключително последователен в оформянето на облика на Третата си соната – подобно на първата част, в третата той отново говори за монотематизъм, но в тематичните зони и на двете части (първа и трета) освен тематично ядро има характерни мотиви, които стоят в основата на

²⁵ **Куюмджиев, Юлиан**, съст. Лазар Николов. Страници от архива. Пловдив: Коала прес, 2017, с. 64.

²⁶ **Йосифов, Драгомир**. За Лазар Николов. – В: *Култура*, Брой 9 (2669), 10 март 2006.

²⁷ По-късно Лазар Николов ще ползва сонатна форма без разработка и в своята Соната за пиано № 4, в която много заложените идеи ще намерят своето продължение.

изграждането. Докато в първа част те са в непосредствена близост до ядрото и заедно с него дават облика на едно *сложно състояние* – **СС1**, в тази част има два характерни мотива, които са ядра на новите състояния – **С2** и **С3**. Те имат сходен характер, тъй като носят усещането за скерцозност, но за да се получи звуково разнообразие в частта е важно да се намери различен образ и съответен подход към звуковото му илюстриране.

Състоянията в част трета

Първо ще обърна внимание на мотива-тематично ядро на **С2** (*Пример 13*), който дава началото на частта. Той има комплексен характер и това проличава веднага от означенията в щриха, които очертават основните компоненти: активна пауза (1), синкопираност (2), шестнайсетинова пулсация (3), отделни самостоятелни тонове с поантилистичен характер и щрих стакато (4).

Пример 13. Лазар Николов – Соната за пиано № 3, трета част, т. 1

The image shows a musical score for the first four measures of the third movement of Sonata for Piano No. 3 by Lazar Nikolov. The score is in 4/4 time, marked Allegretto. The first measure (1) is a whole rest. The second measure (2) starts with a piano (p) dynamic and a 'leggiero' marking, featuring a syncopated rhythm. The third (3) and fourth (4) measures continue the melodic line with slurs and accents. The notes are highlighted in green.

Моето лично усещане е, че закачливостта на първия мотив е деликатна и не трябва да се натрапва. За тази цел е много важно какво темпо ще се избере в началото. Две са индикациите, че то не бива да е прекалено бързо – първата е самото темпово означение Allegretto²⁸, а втората е намаляването на нотните стойности, което тепърва предстои. За да бъде възможно за изсвирване частта и да се усети това постепенно съгъстяване на фактурата, темпото трябва да е оживено, но не прекалено бързо.

²⁸ Allegretto (аллегретто) бързичко, бодро, малко по-бавно от allegro

Първата тематична зона е пример за *единно състояние* – C2, което е реализирано чрез развиваща вариация върху отделните компоненти (субмотивите) на ядрото чрез придържане не към интерваловия им профил, а към техния ритъм и щрихи.

Мотивът-ядро на C3 се появява в т. 21²⁹ и е основан на принципа „кратка-дълга“ нотна стойност, но с „прорастване“ на „краткия момент“ до четири трисетивторини.

Пример 14. Лазар Николов – Соната за пиано № 3, трета част, т. 20-27

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system shows measures 20-22, with a green highlight labeled 'C2' covering the first two measures and a pink highlight labeled 'C3' covering the next two measures. The second system shows measures 23-25, with a pink highlight labeled 'C3' covering the first measure and a green highlight labeled 'C2' covering the next two measures. The third system shows measures 26-27, with a pink highlight labeled 'C3' covering the first measure and a green highlight labeled 'C2' covering the next three measures. Dynamics markings include 'p' (piano) and 'f' (forte). A 'sub' (sub-octave) marking is present in the first system. The score is in 4/4 time and features a mix of treble and bass clefs.

Новият мотив е по-рязък, нетърпелив и импулсивен, но в шеговит тон. За да се получи това усещане, е важно да се вземе под внимание динамичното означение, което много педантично е изписано под почти всяко

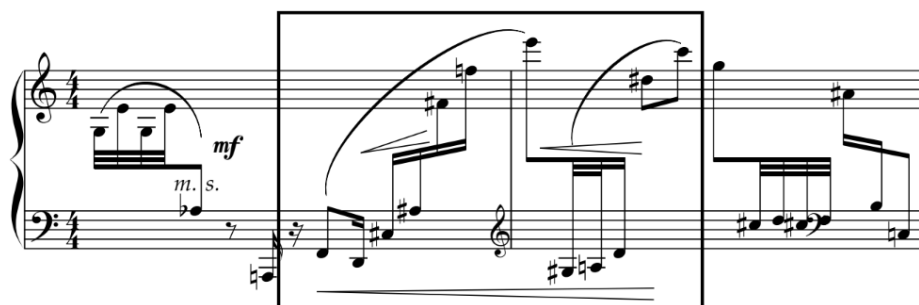
²⁹ В изданието на Наука и изкуство от 1970 г. с редактор Пенка Кадиева е допусната ритмическа грешка при провеждането на мотива в т. 21 и т. 22 – на втората половина от трето време трябва да бъдат изписани четири трисетивторини, а не шестнайсетини.

провеждане на мотива, да се започне с плавна атака от клавиша без акцент и да се артикулират кратките трайности.

Наблюдава се нещо много интересно при появата на новото състояние **С3** – то не измества **С2**, а още от самото начало осъществява диалог: двете състояния разговарят и се редуват активно до прехода към репризата. При пребиваването в състоянията, както в началото, когато то е само едно, така и в последствие при тяхното едновременно битие, **важна роля за изграждането на фразата и драматургията играят паузите и интонационният ход на мотивите**. Наличието на много паузи, както и фрагментираната линия, следствие от редуването на мотивите на двете състояния, което не бива да бъде самоцелно, а да създава впечатлението за разговор, носи опасността от накъсване на звуковия поток и в случая подходът към паузите, както и изборът на „обща тема за разговор“, изразен в усещането за посока, са от ключово значение. Затова предлагам паузите да бъдат третираны като част от линията, да се мислят активно и да се задържа енергийното ниво в тях, а за репликите на всяко състояние да се намери различен цвят и характер, като обединяващият фактор да е посоката на движение подсказана от интонационния ход – например, когато има натрупване на кратки мотиви, които са в обща възходяща посока, тогава има повече интензитет и съответно при наслагването на мотиви с обща низходяща посока интензитетът спада. Не всяко изкачване води до връхна точка или кулминация и не всеки спад трябва да има край или спирка. Играта с интонационната посока на мотивите е свързана с гъвкавостта в движението и оживяването на звука, а не с дъховете в музиката. Динамичните означения на възходящите мотиви респективно в края на т. 42 и началото на т. 43, зададени от самия композитор, са много добър пример за това как може да се

фразират кратки мотиви със самостоятелен живот и обща посока - дългото легато освен индикация за нарастването в звука е и обединяващ фактор (Пример 15). В Примери 16 и 17 давам предложения къде може да се приложи този принцип на многопластова употреба на динамични указания и на други места.

Пример 15. Лазар Николов – Соната за пиано № 3, трета част, т. 42-43



The image shows a musical score for piano in 4/4 time. The first system includes a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking of *mf*. The second system is enclosed in a rectangular box and features a long, sweeping melodic line with a dynamic marking of *m. s.* (mezzo-soprano).

Пример 16. Лазар Николов – Соната за пиано № 3, трета част, т. 10-15



The image shows two systems of musical notation for piano in 3/4 time. The first system includes a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking of *f*. The second system includes a treble clef, a key signature of one flat, and dynamic markings of *dim.* and *p*.

Пример 17. Лазар Николов – Соната за пиано № 3, трета част, т. 32-35



Диалог вместо разработка

В Трета соната Лазар Николов „изпробва“ модел, който ще се осъществи в по-голям мащаб в Четвърта. В случая с третата част разработъчният принцип е осъществен чрез активния диалог на двете състояния, но тъй като той започва с появата на **С3**, което размива границата между експозиция и разработка.

Преди явяването на репризата композиторът създава преход (т. 57 – 63). В този вихрен откъс фактурата е изключително усложнена, тъй като превес взема **С3** със своята спонтанност и оставя музиката „без дъх“. Поради виртуозния характер и липсата на цезури, това място е едно от най-предизвикателните в частта и единственият вариант за неговото овладяване е да се научат определени фрагменти наизуст. Тоновият диапазон, с който

композиторът работи е изключително широк и в бързото темпо някои скокове са невъзможни за изсвирване, ако текстът не е предварително наизустен.

Пример 18. Лазар Николов – Соната за пиано № 3, трета част, т. 64-65

The image shows a musical score for piano and treble clef. The piano part starts with a forte (*ff*) dynamic. The treble clef part has a *p subito* dynamic marking and a *crescendo* marking. A green highlight covers a section of the piano part, with the text "marcato (la melodia) C2 в аугментация" written below it. A dashed line with "8^{ma}" above it indicates a measure rest.

В началото на репризата (т. 64) темата е проведена два пъти, като първото провеждане е в аугментация и дава началото на последния дял. По-нататък се забелязва вертикализация на процесите, елементите на **C2** са реализирани чрез акордова фактура, докато **C3** запазва своята хомофонност.

В края на репризата Лазар Николов за първи път пише *fff* в т. 82 и 86, а с финалния акорд динамиката достига до *ffff*. Заедно с намаляването на нотните стойности и усещането за постепенно ускоряване на движението трябва да се осъществи и постепенното усещане за увеличаване на звука.

Следва финалният спринт. Интересни са процесите в последните няколко такта на финала. Лазар Николов споделя, че „в края на трета част се

вплита и темата на фантазията, на първа част³⁰. Но аз бих добавила следното – осъществен е синтез не само на двете ядра, но и на основния мотив от втора част. Изпълнителят има задачата да вложи цялата си енергия в това комплексно и въздействащо обединение.

Пример 19. Лазар Николов – Соната за пиано № 3, трета част, т. 88-89

The image displays a musical score for Example 19, consisting of two systems of piano and vocal staves. The first system shows the piano accompaniment in the upper staff and the vocal line in the lower staff. The piano part features a melodic line with a 'marcato (la melodia)' marking. The vocal line has a 'tematicno ядро 3ч.' (thematic core 3rd part) highlighted in green. The second system continues the piano accompaniment and vocal line. The piano part has a 'tematicno ядро 1ч.' (thematic core 1st part) highlighted in green. The vocal line has a 'главен мотив 2ч.' (main motif 2nd part) highlighted in blue. The score includes dynamic markings like '8^{ma}' and various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Много важен за изграждането на цялата соната е принципът на рамкиране. Лазар Николов го използва във всички части, а в третата част той рамкира на няколко нива. Освен че ядрото на **C2** очертава границите на финала, а появата на ядрото от първа част рамкира цялата соната, има и още

³⁰ Куюнджиев, Юлиан, съст. Лазар Николов. Страници от архива. Пловдив: Коала прес, 2017, с. 64.

една рамка, която напълно затваря формата – сонатата започва с октава и приключва с октава.

Заклучение

Третата соната за пиано на Лазар Николов е ярък пример за творческото му майсторство и новаторство, като отразява дълбокото му вникване в музикалната структура и изразителността на 12-тоновата техника. Анализът на сонатата подчертава нейната сложност както в композиционно, така и в интерпретационно отношение. Чрез богатството на вариациите, мотивната работа и концепцията за „единство в многообразието“, Николов разкрива нови хоризонти за развитието на музикалната мисъл. Макар и част от така наречения “строг период” в творчеството на композитора, наличието на думата “строг” не бива да възпрепятства свободата на фантазията при интерпретационните търсения на всеки пианист, решил да се запознае със сонатата. Ще завърша с един цитат на пианистката Стела Димитрова-Майсторова, който се отнася до работата ѝ с музиката на Лазар Николов. Нейните интерпретаторски прочити на сонатите на композитора са ценени високо от самия него - “Работих съвестно и създавах своята истина за произведението. Вложих много любов, експериментирах дълго със сглобяването на отделните части на формата, позволих си някои дребни промени, засягащи динамика, цезури, по-рядко темпа (разбира се, със съгласието на автора), стремях се да разкрия драматургията, търсих състояния, силно емоционално въздействие”³¹. Ако към тези пътеводни думи се прибави и задълбоченото запознаване със строгостта на структурата на

³¹ Николов, Лазар. Разказ за преживяното. Ред. Юлиан Куюмджиев. София: НМА, 2022, с. 187.

произведението, необходима, за да ориентира и посочи къде са границите на изпълнителската свобода, се получава една формула за интерпретационен подход, обединяваща двете движещи сили на творческата мисъл на композитора – строгост и свобода, възприемани като свобода и непрекъснатост на мисълта в рамките и дисциплината на композиционните техники.