

**НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ  
ДЕПАРТАМЕНТ „МУЗИКА”**

**РОСИЦА ИВАНОВА БОЯДЖИЕВА-ВЪЛЕВА**

**Дуетът флейта-туба:  
ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ ВЪЗМОЖНОСТИ И  
РЕПЕРТОАР**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**на дисертационен труд  
за присъждане на образователна и научна степен „доктор“**

Научен ръководител: проф. Елисавета Вълчинова-Чендова,  
д.н.

*София, 2016*

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на заседание на Департамент „Музика“ – НБУ, състояло се на 17.06.2016 г.

Трудът се състои от увод, три глави със съответни подглави и заключение в обем 206 стр., от които 198 стр. основен текст и 9 стр. с 3 приложения, свързани с творческата дейност по време на докторантурата.

Нотните примери от разглежданите произведения се намират в основния текст и са 18 на брой.

Цитираната литература включва 133 заглавия на български, английски, немски, руски език, включително сайтография.

Защитата на дисертационния труд ще се проведе на 7 декември 2016 г. от 16, 20 часа, в зала 501 „Р. Михайлова“, корпус I, на открито заседание с научно жури в състав: проф. Георги Спасов (НМА) и доц. д-р Георги Арnaudов (НБУ) – рецензенти; проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н., проф. д-р Димитър Момчилов (НМА) и проф. д-р Ангелина Петрова (НМА, ИИИЗк БАН) – становища. Председател на Научното жури: доц. д-р Георги Арnaudов.

Материалите са на разположение в офиса на департамент „Музика“, НБУ, корпус I, 504 а.

# СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

<b>УВОД</b>	5
<b>ГЛАВА ПЪРВА. ДУЕТЪТ ФЛЕЙТА – ТУБА</b>	16
<b>1.1. Предпоставки за възникване</b>	16
<b>1.2. Изпълнители</b>	26
1.2.1. Дабл Плей (Double Play)	26
1.2.2. Лаура и Дейв (Laura & Dave)	27
1.2.3. Рената Пенезич (Renata Penezić) и Крунослав Бабич (Krunoslav Babić)	27
1.2.4. ФЛУБА (FLUBA)	28
1.2.5. Боболинк (Bobolink)	29
1.2.6. Ирина Стачинская и Роман Кочергин	29
1.2.7. GK Tuba/Flute Duet	30
1.2.8. Анонимен дует	30
1.2.9. Фльоутуба (Flötuba)	31
1.2.10. Сара Майлс (Sarah Miles) и Бен Майлс (Ben Miles)	31
1.2.11. Дуетът Росица Бояджиева и Николай Темнисков като „български изпълнителски феномен”	33
1.2.11.1. Началото	33
1.2.11.2. Дейност	34
<b>ГЛАВА ВТОРА. РЕПЕРТОАР</b>	45
2.1. Транскрипции	46
2.2. Оригинални произведения за дует флейта-туба	51
2.2.1. Автори и заглавия от чуждестранната музикална практика	51
2.2.2. Репертоар, създаден и/или изпълнен в България. Автори и произведения	66
<b>ГЛАВА ТРЕТА. ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ ВЪЗМОЖНОСТИ</b>	82
3.1. Методология на изследването	82
3.2. Интерпретация. Изпълнителски проблеми и техники	83
3.2.1. <i>Дуетът флейта-туба, реализиран чрез класически изпълнителски техники</i>	83
3.2.1.1. <i>Стоян Бабеков – Молитва в Боянската църква</i>	83
3.2.1.2. <i>Румен Бояджиев – син – Менует и сарабанда и Жига</i>	87
3.2.1.3. <i>Александър Видлишки – Дуо моде Тубафльо̀те, оп.51, №1</i>	90
3.2.1.4. <i>Велислав Заимов – Соната за флейта и туба</i>	92
3.2.1.5. <i>Кирил Илиевски – Сюита за флейта и туба (2009 и 2011), Фантазия, Отражения</i>	95
3.2.1.6. <i>Ян Тегтмайер (Jan Tegtmeier) – Duetto in F dur</i>	105

3.2.2. Дуетът чрез българския фолклор	107
3.2.2.1. <b>Стоян Бабеков</b> – <i>Песен и танц</i> и <i>Старовремски закачки</i>	107
3.2.2.2. <b>Ангел Добрев</b> – <i>По нашенски</i>	114
3.2.2.3. <b>Николай Кауфман</b> – <i>От Странджа до Пирин планина , Пиринска сюита №1, Четири миниатюри, Сюита за флейта и туба</i>	118
3.2.2.4. <b>Пегър Крумов</b> – <i>Шарена сол</i>	123
3.2.3. Произведения, които изискват допълнителни/експериментални техники на звукоизвличане	130
3.2.3.1. <b>Васил Казанджиев</b> – <i>Афоризми</i>	130
3.2.3.2. <b>Алън Лорилард (Alan Laurillard)</b> – <i>Amy Satius, Duani, Amy Sport, Pops</i>	142
3.2.3.3. <b>Александре Мастранджело (Alexandre Mastrangelo)</b> – <i>Сюита за флейта и туба</i>	147
3.3. Изводи	160
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b>	169
<b>ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД</b>	180
<b>ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА</b>	181
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ 1 ТВОРЧЕСКА ДЕЙНОСТ</b>	197
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ 2 АВТОРСКИ СЦЕНАРИЙ ЗА ОБРАЗОВАТЕЛЕН КОНЦЕРТ</b>	200
<b>ПРИЛОЖЕНИЕ 3. „КАМЕРНА КЛАСИЧЕСКА МУЗИКА НА ОТКРИТА СЦЕНА – СОФИЯ, 2014“</b>	205

## УВОД

Търсенето на нови звучности и ансамблови съчетания, започнало през XX век и продължаващо със същата сила и днес, води до разширяване на възможностите на традиционните инструменти и създава предпоставка за развитие на инструментализма. „Съществува разрив между високите изпълнителски достижения и научните разработки, от една страна, и методическото обезпечаване на обучението, от друга. (...) Съществува необходимост от връзка на вътрешните художественообразни и идеални звукови представи с двигателно целесъобразните им възплъщения на инструмента, интонационно изразителното „произнасяне“ на мелодията, културата на тона, щриха и вибратото, импровизационното начало в изпълнителството.”<sup>1</sup>

**Мотивацията** за избор на тема е свързана с участието ми в дуета Бояджиева-Темнисков от създаването му 2008 до сега и с желанието изследването да допринесе за усъвършенстване на ансамбловата звучност и да провокира и в бъдеще творческото внимание на композиторите.

**Тема** на настоящия труд е обособилата се нова камерноансамблова сфера<sup>2</sup> в жанра на инструменталния дует - **дуетът флейта-туба**.

**Обект** на проучване е **репертоарът** – транскрипции и оригинални произведения.

**Предмет** на изследване са **интерпретацията и изпълнителските специфики и възможности**, произтичащи от нотния текст. Изведени са ансамблови и изпълнителски проблеми, като са предложени и идеи за решения от авторската ми позиция на

---

<sup>1</sup> **Берляничик**, Марк Мойсеевич. *Теоретические основы формирования исполнительского мастерства скрипача*. 1995.

[www.referun.com/n/teoreticheskie-osnovy-formirovania-ispolnitelskogo-massterstva-skripacha](http://www.referun.com/n/teoreticheskie-osnovy-formirovania-ispolnitelskogo-massterstva-skripacha) – електронен документ, пров. на 01.04.2016 (авт. прев. от руски).

<sup>2</sup> За пълно изясняване на понятието е използван системно-структурен подход. Общото понятие е *музика*. Тя се дели на вокална, вокално-инструментална и инструментална. От своя страна инструменталната бива оркестрова и камерна. Камерната съдържа множество жанрове – два, триа, квартети, квинтети и т.н. Като част от жанра на инструменталния дует/дуо, **дуетът флейта-туба е следващата в йерархията по-малка структурна единица**. Терминът е назован от проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, д.н. Обяснението – мое. (С. 14 от дисертационния труд).

флейтист в този дует. **Ограничение** в обхвата на проучването - изследвани са само оригиналните дуетни творби, написани за българския дует Бояджиева-Темнисков от 2009 до декември 2015 без произведенията за флейта-туба плюс друг/други инструменти.

**Степен на проучване на проблема и теоретична база на изследването:** До момента в България не е правено проучване на камерноансамбловата сфера дует флейта-туба. Към 29.03.2016 в немското списание „Die Musikforschung”<sup>3</sup> (над 500 заглавия), на страниците на „Dart – Europe E-theses Portal”<sup>4</sup> (890), както и на руския „Реферун”<sup>5</sup> (1000) няма данни за теми, близки по обект, предмет и формулировка на настоящото изследване. В „The University of Michigan School of Music”, 1975, Родни Хил (Rodney Hill) – флейта, прави докторантура на тема „Music for Flute with Winds”<sup>6</sup>. Това е дисертацията, най-близка до настоящия труд, за която имам сведения. При издирването на репертоара опора са и трудовете на Ралф Уинстън Морис (Ralph Winston Morris) и Даниел Перантони (Daniel Perantoni) „Guide to the Tuba Repertoire”<sup>7</sup>, раздел „Music for Tuba in Mixed Ensemble”. Второто издание е отпечатано през 2006.

За времето от създаване на тази камерноансамблова сфера през 60-те години на XX век до 2016 информацията е допълнена, като са ползвани всички ръкописи на авторите, писали за българския дует (2009 – 2016), както и ръкопис на *Противоположности* от Марин Големинов. Проучени са още публикации на различни сайтове в интернет за съществуващи ноти и записи на оригинални

---

<sup>3</sup> Zeitschrift Die Musikforschung. –

<http://www.musikforschung.de/index.php/zeitschrift-die-musikforschung/musikforschung-dissertationen> – електронен документ, пров. на 29.03.2016.

<sup>4</sup> Dart – Europe E-theses Portal – [http://www.dart-europe.eu/basic-results.php?kw\[\]=music&f=y&fy=2013&sort=title&page=16](http://www.dart-europe.eu/basic-results.php?kw[]=music&f=y&fy=2013&sort=title&page=16) – електронен документ, пров. на 29.03.2016.

<sup>5</sup> Реферун – <http://www.referun.com/> – електронен документ, пров. на 29.03.2016

<sup>6</sup> School of Music, Theatre & Dance Programs

[https://books.google.bg/books?id=J2wJAQAAMAAJ&pg=PT515&lpg=PT515&dq=walter+hartley+duet+for+flute+and+tuba&source=bl&ots=PCQs4\\_zBbQ&sig=UuCWwktXS7T\\_OqZimVGp\\_-IoUfM&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwizz9KGx6LLAhVh7nIKHaG-SBcQ6AEIUDAJ#v=onepage&q=walter%20hartley%20duet%20for%20flute%20and%20tuba&f=false](https://books.google.bg/books?id=J2wJAQAAMAAJ&pg=PT515&lpg=PT515&dq=walter+hartley+duet+for+flute+and+tuba&source=bl&ots=PCQs4_zBbQ&sig=UuCWwktXS7T_OqZimVGp_-IoUfM&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwizz9KGx6LLAhVh7nIKHaG-SBcQ6AEIUDAJ#v=onepage&q=walter%20hartley%20duet%20for%20flute%20and%20tuba&f=false) Електронен документ, пров. на 02.03.2016 (авт. превод от англ. език).

<sup>7</sup> Morris, Ralph Winston and Daniel Perantoni. Op. cit.

творби и транскрипции, както и за композитори и концертиращи дуети. По въпросите, свързани с изпълнителските възможности, основа са лекционният курс на професор Георги Спасов, както и трудовете на Робърт Дик (Robert Dick), Денис Буряков (Denis Bouriakov), д-р Дейвид Клее (Dr. David Klee), Helen Bledsoe, Георгита Бояджиева и други. За явленията, свързани с българския музикален живот и жанровия и стиловия анализ, се позовавам на разработките на проф. Елисавета Вълчинова-Чендова, проф. Пенчо Стоянов, проф. Томи Кърклисийски, доц. Весела Бояджиева и други.

**Цел:** Като се съберат и анализират съществуващи творби за флейта и туба, да се формира активен работен репертоар, който да служи на изпълнители, педагози, изследователи, композитори.

#### **Задачи на изследването:**

1. Проучване на предпоставките за възникване на камерноансамбловата сфера.

2. Събиране на произведенията за флейта и туба, писани за българския дует.

3. Издирване на ноти, записи и други свидетелства за оригинални произведения за дуета, извън посочените в точка 2.

4. Издирване на литература, записи и други материали, документиращи транскрипции за дует флейта-туба.

5. Интерпретационен анализ на оригиналните творби за флейта и туба в репертоара на българския дует.

6. Морфологичен анализ на партията на флейтата в оригиналните произведения в репертоара на българския дует.

Изследването се провежда посредством **комплексен** подход. Методиката включва формален и интерпретационен анализ на произведения за флейта и туба, описание на модерни техники на звукоизвличане при флейтата, както и на някои експерименти с ансамбловия тембър. Общи за цялото изследване са методите: **аналитичен, дескриптивен, сравнителен, наблюдение, херменевтичен**. Допълнителните методи са описани на място преди основния текст.

## **Първа глава ДУЕТЪТ ФЛЕЙТА-ТУБА**

Основни въпроси: Доколко са познати обектът и предметът на изследването? Какви са обективните предпоставки за възникването на дует между флейта и туба? Кой са изпълнителите? Какви произведения се включват в репертоара им? Какви са техните изяви?

**1.1. Предпоставки за възникване.** Дуетът е резултат от прекрочването на утвърдените граници, от „усвояването на нови звукови пространства”<sup>8</sup>. Ансамбълът изглежда неосъществим поради многобройните различия между флейта и туба. Както твърди Ханс Гадамер (Hans Gadamer), „...можем да разберем нещо само благодарение на по-ранно предположение за него, а не когато то ни предстои като нещо абсолютно загадъчно”<sup>9</sup>, т.е. далеч преди да е изобретена тубата, още повече далеч преди идеята за дует с флейта, са възникнали типологичните модели, които стават основа на композиторските търсения. Връщайки се назад към монодията или до груповото едногласие, съчетанието флейта-туба може да се възприеме не като дует, а като нов единен синтетичен тембър. В оригиналните произведения за състава се среща такава трактовка: например в първа част в *Сюита* – Александре Мастранджело (Alexandre Mastrangelo), в някои епизоди на *Песен и танц* от Стоян Бабеков и т.н. инструментите свирят в унисон. Ако приемем, че „унисонът е многоглас с нулев интервал”<sup>10</sup>, трактовката на едногласа като скрит многоглас от своя страна дава възможност за оцветяване чрез „раздаване“ на мнимите гласове, в случая на тубата и флейтата. Западната практика на солиращ инструмент и басо континуо, където функционалността има не само вертикално, но и хоризонтално измерение, също дава типов модел. Безспорно, когато свирят само два мелодични инструмента, липсват хармоничният блясък и наситеността на фактурата. Но названието „дует“ се утвърждава от XVI век и жанрът на инструменталния дует добива голяма популярност.<sup>11</sup> Нарастващата роля на полифонията в музиката от края на XIX и първата половина на XX век е едно от

---

<sup>8</sup> Антон Веберн последователно развива в „Лекции по музика” и в „Der Weg zur neuen Musik”/ Виена, 1960/ идеите си за „усвояването на ново звуково пространство”. Вж. по въпроса: **Стоянов**, Пенчо. Аспекти на стила в музиката. София, Хайни, 2010, с. 100.

<sup>9</sup> *Герменевтическият кръг*.

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D1%80%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B5%D0%B2%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9\\_%D0%BA%D1%80%D1%83%D0%B3](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D1%80%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B5%D0%B2%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BA%D1%80%D1%83%D0%B3)

Електронен източник, пров. на 07.06.2015 (авт. превод от руски език).

<sup>10</sup> **Бояджиева**, Весела. Многогласие в Православието. София: Изд. ателие АБ, 2012, с. 47.

<sup>11</sup> *Дует*. – В: *Музыкальная энциклопедия*. –

[http://www.endic.ru/enc\\_music/Dujet-2609.html](http://www.endic.ru/enc_music/Dujet-2609.html) – електронен документ, пров. на 02.03.2016 (авт. превод от руски език).



важните условия за възникване на дуета. Ернст Курт (Ernst Kurth)<sup>12</sup> подчертава: „Ако хармоничното писмо се основава на масивен вертикален фундамент и се състои от игра на акордови звучности, то в контрапунктичното писмо властва *енергията на движението*; *стремжът към линейна структура*, хоризонталният замисъл винаги има първостепенна роля”<sup>13</sup>. Слав Кожухаров и Ернст Кшенек (Ernst Krenek) също стигат до подобни изводи.

В развитието на музиката идеята за Klangfarbenmelodie издига ролята на тембъра до формообразуваща и подтиква композиторското въображение към детайлно изучаване на възможностите на всеки инструмент. Търсенето на нови звучности става активен фактор за превръщане на камерната музика във водещ жанр и за създаване на нови ансамблови съчетания. Два духови инструмента – флейтата и тубата – са благодатни в това отношение, защото могат да интонират интервали, различни от равномерно настроените, могат да променят по много и различни начини звука си, постигайки първо самостоятелно нови тембри, а после в комбинация – голям брой допълнителни ефекти, преодолявайки ограничението на равномерната температура.

Необходимостта от образование и приобщаване на нови публики също допринася за новаторски съчетания. Чисто визуално, поставени един до друг, най-големият и най-малкият инструмент изглеждат атрактивно, събуждат конкретни асоциации. Фактът на обединяването им е семантично натоварен с хумор, гротеска, ирония, сатира, съдържа в себе си парадокс, контраст, изненада, насочва към комплексен подход и синтез на изкуствата. В конструкцията флейта-туба е заложена театралност и като че ли е естествено да се постигат философски внушения.

Българската фолклорна традиция предлага интересни посоки в търсене на непознати звукови комплекси: наличие на нетемперирани мелодични интервали; импровизацията и използването на допълнителни ефекти в практиката на народните свирачи; съпровождането на мелодията от лежащ глас, както е например при

---

<sup>12</sup> Курт, Ернст. Основы линейного контрапункта. Перевод с немецкого Зинаиды Эвальд, под редакцией Б. В. Асафиева. Москва, Государственное музыкальное издательство, 1931, с. 304.

<sup>13</sup> Пак там. „Если гармоническое письмо покоится на массивном вертикальном фундаменте и состоит из игры аккордовых звучностей, то в контрапунктическом письме властвует энергия движения; стремление к линейной структур, горизонтальный замысел всегда первенствует” (авт. превод от руски език) – с. 93.

гайдата; хетерофоничното или неосъзнато многогласие<sup>14</sup>; принципите на вариантност и вариационност; моделите както на домашно (трапези, седенки), така и на пленерно музициране (на мегдана, на нивата).

**1.2. Изпълнители:** Дуетът флейта-туба се вписва в звуковата карта<sup>15</sup> на съвременното чрез няколко изпълнителски тандема, които развиват и популяризират тази камерно-ансамблова сфера в САЩ, Франция, Русия, Хърватия, България, Оман, Германия: Дабл Плей (Double Play), Лаура и Дейв (Laura & Dave), Рената Пенезич (Renata Penezić) и Крунослав Бабич (Krunoslav Babić), ФЛУБА(FLUBA), Боболинк (Bobolink), Ирина Стачинская – флейта и Роман Кочергин – туба, GK Tuba/Flute Duet, Анонимен дует, Флютуба (Flötuba), Сара Майлс (Sarah Miles) – флейта и Бен Майлс (Ben Miles) – туба, Бояджиева-Темнисков. Представена е дейността на всеки състав.

### **Изводи:**

- Независимо дали ще погледнем на „несъчетаемите“ флейта и туба като оксиморон или като логично съчетание, дуетът открехва нова врата в камерното музициране пред композиторите, изпълнителите, музиколозите, педагозите, публиката.

- Доказва се началната хипотеза, че исторически възникналите типологични модели още преди изобретяването на тубата стават основа на композиторските търсения в камерноансамбловата сфера. За жизнеспособността ѝ се съди по увеличаващия се брой свирещи ансамбли.

- От кратките бележки за дуата флейта-туба се забелязват общи изпълнителски практики, до които те достигат самостоятелно, без обмен на идеи. Репертоарът се състои от оригинални произведения и транскрипции, като музиката често е характеристична, многообразна и свързана с програмността. Освен концертите, често се използват лекториите като форма за представяне пред публиката. Съществуването и дейността им стават мотивация за композиторско творчество.

---

<sup>14</sup> По определението на Весела Бояджиева. Вж: **Бояджиева**, Весела. *Линейни тенденции в клавирната музика на Панчо Владигеров и европейската ситуация в началото на ХХ век*. София: Музикално общество „Васил Стефанов“, 2003.

<sup>15</sup> Понятието е заимствано от **Кърклияски**, Томи. *Проблеми на музикалния анализ. Жанрове, процеси, аспекти*. София: Хайни, 2006, с. 90 – 91.

## Втора глава РЕПЕРТОАР

Основни въпроси: Кои творци създават оригинална литература и транскрипции за дуета? Кои творби са транскрибирани за флейта и туба? Какви са общите им белези? Какви са оригиналните заглавия, публикувани ли са, могат ли да се открият и къде?

В текста са описани произведенията. Дава се информация за композиторите. Използван е индуктивен подход. От индивидуалните белези на отделните творби се правят заключения за характеристиките на цялата камерноансамблова сфера. Методиката включва проучване на печатни партитури, нотни ръкописи, на сайтове и социални мрежи в интернет; събиране, наблюдение и описание на обектите за изследване; оценка на характера на творбите и тяхното потенциално социокомуникативно въздействие. Репертоарът се разглежда в неговото количество. В главата се решават следните задачи:

- Да се издирят произведения от български и чуждестранни композитори от периода на възникване на камерноансамбловата сфера през 60-те години на XX век до днес.

- Да се опишат издирените произведения по налични записи и (или ноти).

Критерии за подбор:

- Творбите са дуетни.
- Няма ограничение в източниците – могат да бъдат печатни издания, ръкописи, записи, сведения от концертни програми и други.

- Допустими са произведения от всички стилове.
- Търсенето включва както произведения за самите инструменти флейта и туба, така и за техните разновидности, вкл. транскрипции за конкретния инструментален състав.

Исходна хипотеза: дуетът флейта-туба е развиваща се камерноансамблова сфера, която разширява изпълнителската си дейност.

**2.1. Транскрипции** – съдържа сведения за заглавия на аранжimenti, които могат да се купят като ноти, намерени са като записи или са част от личния архив на изпълнителите. Сред транскрипциите най-голям дял имат бароковите произведения. Част от тях са за солиращ инструмент и басо континуо. Тъй като басо континуо е акордов по своята същност акомпанимент, възникват въпросите: не се ли стига до стилово противоречие и къде се крие тайната на успешното представяне чрез дует флейта-туба? В The

New Grove Dictionary намираме обяснения: 1. Инструменталната басова линия протича през цялата пиеса, т.е. не се налага да бъде дописвана. Поради импровизационния си характер партията дава голяма свобода при изпълнение. 2. Посочени са традиционните за барока практики: съблюдават се не само звуковисочинните съотношения и метричното време, но и начинът на реализация: видове арпежи и имитация; каденци; удвояването на горния глас; добавянето на дисонанси; украса или опростяване на изписания бас. 3. Освен хармоничните орган, клавесин, арфа, са използвани и мелодични инструменти за изпълнение на басовата партия, като те са характерни предимно за сценичните творби. Важно уточнение е, че архилютнята и теорбата са се използвали и като инструменти, произвеждащи чисто едногласна басова линия.

Следващият сегмент са песните. Както в произведенията за инструмент и басо континуо, и тук единият глас е водещ, а другият аккомпанира. Хармонията е разположена хоризонтално във вид на арпежи. Кратките нотни стойности и комплементарният ритъм създават усещане за движение.

Музиката на XX век и романтичните творби са почти еднакво представени. За да се отговори на въпроса защо е възможно транскрибирането им, трябва отново да разделим на подмножества в зависимост от преобладаващия стил – 1. полифоничен, с характерната линеарност и индивидуализация на партиите или 2. хомофонен – фактура с водещ глас и съпровод. Тайната на добрата реализация и в тази група е представянето на вертикала чрез хоризонтал, при спазване принципите, утвърдени в практиката на басо континуо.

При „преписването“ на музикалните линии за дует флейта и туба неминуемо става взаимстване и на характерни за оригиналните инструменти техники (например пицикати и тремоли от струнните).

### **Изводи:**

- Постигането на добър художествен резултат при изпълнение от дует флейта-туба е възможно за произведения, протичащи линеарно, независимо към коя епоха принадлежи оригиналът.
- Произведенията, написани за дуети от различни мелодични инструменти, успешно попълват репертоара на дуета.
- Хомофонните произведения също могат да влязат в репертоара на състава при условие, че е спазен принципът на хоризонтално разгръщане на хармонията.

- Енергията на движение се постига чрез комплементарен ритъм.
- В ансамбъла и двата инструмента могат да бъдат третираны както като самостоятелни и равнопоставени, а също така и като водещ глас и акомпанимент.

## 2.2. Оригинални произведения за дует флейта-туба

### 2.2.1. Автори и заглавия от чуждестранната музикална практика

Един от основните справочници по темата е второто издание на Guide to the Tuba Repertoire<sup>16</sup> на Ралф Уинстън Морис (Ralph Winston Morris) и Даниел Перантони (Daniel Perantoni). Този източник дава сведения за съществуването на следните произведения:

- Хартлей, Уолтър (Hartley, Walter). *Duet for flute and tuba*.
- Хюит, Хари (Hewitt, Harry). *Six Preludes for Flute and Tuba*, op. 452, № 1.
- Маганини, Куинто (Maganini, Quinto). *The boa constrictor and the bobolink*.
- Мас, Висенте Наваро (Mas, Vicente Navarro). *Dualismo*.
- Шуст, Алфред (Schust, Alfred) (1915 – 1988) *Duo for Tuba and Flute*.

За още три произведения свидетелства интернетстраницата на Musikhaus Dassler.de:

- Юбър, Дейвид (Uber, David). *The Giraffe and the Bear*, op.165.
- Засе, Карл, Ернст (Sasse, Karl Ernst). *Notenbüchl Für Zwei*.
- Пресър, Уйлям (Presser, William). *5 Inventions*.

Ключовите думи „duo piccolo & tuba“ намират:

- Григ, Джордан (Grigg, Jordan). *Дует за пиколо и туба*. SMP Press.<sup>17</sup>

- Брюнгел, Клаус (Bruengel, Klaus).<sup>18</sup> *Duet for Tuba and Piccolo*. (*Music Kaleidoscope*.) Edition Scores&Parts, 06.12.2013, С. 11.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Morris, Ralph Winston and Daniel Perantoni. Op. cit.

<sup>17</sup> Grigg, Jordan. *Duet for Piccolo and Tuba*  
<http://www.sheetmusicplus.com/title/duet-for-piccolo-and-tuba-digital-sheet-music/20025473>

Електронен документ, пров. на 06.03.2016

<sup>18</sup>Bruengel, Klaus. *Duet for Tuba and Piccolo*

- Питс, Р. Дъглас (Pitts, R. Douglas). *Prelude for Piccolo and Tuba*. Публикувано на 31.12.2011.<sup>20</sup>

- Бингам – Кумпф, Ерик Bingham – Kumpf, Eric. *The Ant and the Elephant*.<sup>21</sup>

Информация за съществуващия репертоар се открива също и на сайтове на композитори:

- Адамс, Даниел (Adams, Daniel). *For the frozen sea inside us* (2012) for flute and tuba,<sup>22</sup>

- Еймъс, Кенет (Amis, Kenneth). *Inflections*.<sup>23</sup>

Социалните мрежи допълват листата:

- Кано, Карлос Перон (Cano, Carlos Perón). *Duetto* (2014) за флейта и туба;<sup>24</sup>

- Прейс, Уйлям (Price, William). *I Forget What Eight Was For*;<sup>25</sup>

- Майлс, Бен (Miles, Ben). *Fantasy for Flute and Tuba 2012*.<sup>26</sup> Части: Tylopilus, Taris, Traverse, Tartarus.

---

<https://www.youtube.com/watch?v=29vFU8kjOr8> Електронен документ, пров. на 06.03.2016

На този адрес пиесата може да се чуе. Публикувана на 27.11.2015.

<sup>19</sup> Bruengel, Klaus. *Duet for Tuba and Piccolo*

<https://itunes.apple.com/us/book/duet-for-tuba-and-piccolo/id775807891?mt=13> Електронен документ, пров. на 06.03.2016

<sup>20</sup> Pitts, Douglas. *Prelude for Piccolo and Tuba*

<https://www.youtube.com/watch?v=ТОркSrqikYs>

Електронен документ, пров. на 06.03.2016

<sup>21</sup> Bingham – Kumpf, Eric. *The Ant and the Elephant*

<http://www.sheetmusicplus.com/title/the-ant-and-the-elephant-piccolo-and-tuba-duet-digital-sheet-music/20140764>

Електронен документ, пров. на 06.03.2016

<sup>22</sup> *for the frozen sea inside us* (2012) for flute and tuba –

<http://web2.iadfw.net/dcadams/chamber.html> – електронен документ, пров. на 02.03.2016.

<sup>23</sup> Amis, Kenneth. *Inflections* – [http://www.kennethamis.com/chamber\\_music\\_compositions.html#Mixed\\_Chamber\\_Compositions](http://www.kennethamis.com/chamber_music_compositions.html#Mixed_Chamber_Compositions) – електронен документ, пров. на 12.01.2014.

<sup>24</sup> Cano, Carlos Perón. *Duetto* (2014) за флейта и туба –

[https://www.youtube.com/watch?v=fj908Mq\\_YTY](https://www.youtube.com/watch?v=fj908Mq_YTY) – електронен документ, пров. на 04.03.2016.

<sup>25</sup> Price, William. *I Forget What Eight Was For* –

<https://www.facebook.com/Cimarronmusicpress/posts/183395715075016> – електронен документ, пров. на 02.02.2015.

• *Fantasy for Flute and Tuba* – записът е публикуван на 23.11.2015. Не са упоменати авторът и изпълнителите.

• дьо Ларар, Франсоа (de Larrard, François). *Petit tour pour flûte et euphonium*.<sup>27</sup>

• дьо Ларар, Франсоа (de Larrard, François). *The bobolink's morning dance*.<sup>28</sup>

Двете пиеси на дьо Ларар (de Larrard) са изпълнени от Уд Морво (Haude Morvan) – флейта, и Корънтън Морво (Corentin Morvan) – еуфониум. Описанието в дисертационния труд е въз основа на посочения запис.<sup>29</sup>

В компактдиска на хърватското дуо Пенезич-Бабич (Penezić-Babić)<sup>30</sup> откриваме сведения за съществуването на още 2 пиеси:

• Ухлик, Томислав (Uhlik, Tomislav). *The Little Girl and the Clown*. Пиеса в три части.

• Тарбук, Младен (Tarbuk, Mladen). *Renata.krunov*.

В настоящия обзор на съществуващата литература за дует флейта-туба можем да допълним още:

• Пърсъл, Едуард (Pearsall, Eduard). *Duet for Piccolo and Tuba*. USA: Tuba-Euphonium Press, 1991, С. 16;<sup>31</sup>

• Къмингс, Бартън (Cummings, Barton). *Ten Little Tunes for Flute and Tuba*.<sup>32</sup> Части: 1. Gigue; 2. Blue Lament; 3. At Play; 4. Fancy

---

<sup>26</sup>Miles, Ben. *Fantasy for Flute and Tuba 2012*. –

<https://www.facebook.com/Cimarronmusicpress/posts/183395715075016> – електронен документ, пров. на 02.02.2015.

<sup>27</sup>de Larrard, François. *Petit tour pour flûte et euphonium* –

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_QKwSY\\_kNxo](https://www.youtube.com/watch?v=_QKwSY_kNxo) – електронен документ, пров. на 26.01.2015.

<sup>28</sup>de Larrard, François. *The bobolink's morning dance* –

[https://www.youtube.com/watch?v=aE\\_tCjlaDRs&ebc=ANyPxKqV2wvcSNAYGUBKS3o6roUHCeQ0NjafHKnopSGptJ1ZM4Y8AsgJHL5GnVTtSAaOWdB5eBY\\_hEA3F\\_kt hNb3wjaCOAQbNA](https://www.youtube.com/watch?v=aE_tCjlaDRs&ebc=ANyPxKqV2wvcSNAYGUBKS3o6roUHCeQ0NjafHKnopSGptJ1ZM4Y8AsgJHL5GnVTtSAaOWdB5eBY_hEA3F_kt hNb3wjaCOAQbNA) – електронен документ, пров. на 26.01.2015.

<sup>29</sup>*François de Larrard* – <http://francoisdelarrard.chez-alice.fr/> – електронен документ, пров. на 18.03.2016 (авт. превод от английски, извадки).

<sup>30</sup>In the Garden of the Clown CD recording featuring Krunoslav Babić (tuba) and Renata Penezić (flute). Cantus Baruna Trenka 5, 10000 Zagreb, Croatia. +385 1 48 25 360; [www.cantus.hr](http://www.cantus.hr). 2006. 1:01:49. \$18.33. –

<http://iteaonline.org/members/journal/34N3/34N3newmaterials.php> – електронен документ, пров. на 27.01.2014.

<sup>31</sup>Дуетът Бояджиева-Темнисков притежава екземпляр от нотите.

<sup>32</sup>Нотите са личен подарък на Николай Темнисков от автора.

Turns; 5. Dark Meanderings; 6. Waltz; 7. Song; 8. Swing; 9. Dance; 10. Galop.

### 2.1.2. Репертоар, създаден и/или изпълнен в България. Автори и произведения<sup>33</sup>

Около две десетилетия *Gegensätze* (1990) е единствено съчинение за флейта и туба. Експериментите с новата звучност се възобновяват, когато Росица Бояджиева (флейта) и Николай Темнисков (туба) започват системна съвместна работа. Композиторите, които са писали за българския дует до момента, са: Алан Лорилард (Alan Laurillard – Холандия)<sup>34</sup>, Александре Мастранджело (Alexandre Mastrangelo – Швейцария), Александър Видлишки, Ангел Добрев, Васил Казанджиев, Велислав Заимов, Кирил Илиевски, Николай Кауфман, Петър Крумов, Румен Бояджиев – син, Стоян Бабеков, Ян Тегтмайер (Jan Tegtmeier – Германия).<sup>35</sup> Албена Врачанска, Александър Видлишки, Алън Лорилард, Константин Илиевски, Ян Тегтмайер също пишат за българския дует като включват в партитурата допълнителни инструменти – пиано, саксофон, чело, виола. Последната група произведения не е предмет на настоящото изследване.

До момента партитурите на произведенията за българския дует не са издавани, а са предоставени любезно от авторите като ръкописи.

- Камерна зала „България“ на 24.02.2009 в рамките на „Камерна сцена София“: Петър Крумов – *Шарена сол*
- Александър Видлишки – *Duo Mode TubaFlöte, op.51, № 1*.<sup>36</sup> Първо изпълнение на 02.03.2009, зала „Филип Кутев“ по повод юбилей на автора.

На 08.05.2009 в рамките на Седмица на камерната музика с международно участие – Добрич, са премиерните изпълнения на:

---

<sup>33</sup> Изброените произведения са само дуетни. Останалите творби, писани за българския дует плюс друг/други инструменти не са обект на настоящия труд.

<sup>34</sup> Имената са подредени по азбучен ред в порядък „име фамилия“.

<sup>35</sup> Композитори от различни страни се поставят в едно множество и имената им се споменават в абзаца, коментиращ българския музикален живот, защото чуждестранните автори са писали визираните произведения за български форуми, премиерите на пиесите са на българска сцена, първото представяне е осъществено от българския дует.

<sup>36</sup> Заглавието е изписано по този начин от автора.



- Николай Кауфман – *От Странджа до Пирин планина*. Части: Странджа; Родопи; Пирин
- Кирил Илиевски – *Сюита за флейта и туба*. Части: I. Прелюд, II. Токата, III. Сарабанда в 4/4, IV. Бадинери
- Алън Лорилард (Alan Laurillard) – *Ату Сатус (Еми Камюс)*
- Алън Лорилард (Alan Laurillard) – *Дайни*  
СБК кани дуета в уважавания форум „Нова българска музика“ и на 31.03.2010 се състоят премиерите на:
  - Стоян Бабеков – *Песен и Танц*
  - Ангел Добрев – *По нашенски*
  - Николай Кауфман – *Сюита за флейта и туба*. Части: I. Северняшка „черкезка“ игра, II. Шопска игра, III. Пирински танц, IV. Стара градска песен – XVIII-ти век, V. Игра, VI. Старинна диафония, VII. Уличен сигнал...и ответ, VIII. Музика от Костурско, IX. Неранза (Пазарджишко), X. Бичак (старинен танц от Пиринско), XI. Елегично и динамично, XII. Паднала слана есенна.  
На 23.03.2011 в „Нова българска музика“ звучат за пръв път:
    - Николай Кауфман – *Пиринска сюита № 1* за флейта и туба
    - Кирил Илиевски – *Сюита за флейта и туба*. Части: I. Andante, II. Vivace, III. Allegro leggiero, IV. Adagio, V. Presto  
На 19.03.2012 отново в рамките на „Нова българска музика“ е премиерата на:
      - Васил Казанджиев – *Афоризми*  
В програмата „Музика и приятелство“, представена за пръв път в Българския културен институт Будапеща на 29.05.2012, са премиерите на:
        - Велислав Заимов – *Соната за флейта и туба*
        - Румен Бояджиев-син – *Менует и сарабанда*  
На 20.05.2014 дуетът участва в българо-швейцарски проект на НПО АРТТО „Представяне на швейцарската музика и други аспекти на швейцарската култура в България“ с концерт, наречен по името на една от пиесите в програмата „Друга врата“. Състои се в Огледална зала „Нели Божкова“ град Добрич. Прозвучава за пръв път:
          - Александре Мастранджело (Alexandre Mastrangelo). *Сюита за флейта и туба*. Части: I. Moderato, II. Andante, III. Adagio. Allegro. Adagio (solo Flute), IV. Adagio. V. Allegro (solo Tuba), VI. Безименна, VII. Moderato assai.

В трето издание на фестивала за класическа музика на открита сцена от 29.08. до 31.08.2014 дуетът Бояджиева–Темнисков:

- Ян Тегтмайер (Jan Tegtmeier) – *Duetto in F dur* (за флейта и туба)

Следващата премиера е в залата на НМУ „Любомир Пипков“ – София на 15.10.2014 в рамките на „Нова българска музика“ :

- Стоян Бабеков – *Молитва в Боянската църква*

На 24.05.2015 се състои концерт, посветен на славянската писменост и култура във Festsaal am Adenauerring – Карлсруе, Германия. Събитието е част от проект *24-ти май в Германия с българска музика за флейта и туба* на сдружение „Арт Студио ФТ“ в партньорство с Akademischer Verein „Kyrrill und Method“, финансиран от Столична програма „Култура“. Премиери на:

- Стоян Бабеков – *Старовремски закачки*

- Румен Бояджиев-син – *Жига*

На 27. 11.2015 в зала „Филип Кутев“ София е първото изпълнение на:

- Кирил Илиевски – *Отражения за флейта и туба*

Все още неизпълнявани пред публика са:

- Алан Лорилард (Alan Laurillard) – *Pops (Попс) и Any Sport (Ени спорт) (2009)*

- Николай Кауфман – *Четири миниатюри: Неранза, Сватбена игра, Лазарките и Бучимии (2010)*

- Кирил Илиевски – *Фантазия (2012)*

- Стоян Бабеков – *S- Диалози (2016)*

### **Изводи:**

- За интереса към новото съчетание говори нарастващият брой заглавия и композитори, които изразяват себе си чрез него.

- Голяма част от чуждестранните автори са тубисти или тромбонисти. Дуетът флейта-туба датира едва от 60-те години на ХХ век и е в пряка връзка със стремежа на изпълнителите да еманципират тубата от традиционната представа за нея.

- В български контекст нови произведения се появяват често след като композиторите са добили слухова представа за конкретните инструменталисти. В този смисъл новият репертоар не е функция на стремежа към промяна на статута на тубата, а като резултат от интерес към новия ансамблов тембър.

- Използването на разновидности на инструментите (пиколо, еуфониум) в съчетание с употребата на модерни експериментални техники на звукоизвличане и тяхното

комбиниране обуславят широката палитра на звука, предизвикват развитието на изпълнителските възможности и създават база за изследвания. Транскрипциите също допринасят за горепосоченото чрез привнасяне на подходи, присъщи за други инструменти и/или вокални техники в изпълнителския фонд на флейтата и тубата.

- Потвърждава се изходната хипотеза, че дуетът флейта-туба е развиваща се камерноансамблова сфера, която разширява периметъра си на разпространение.

## **Трета глава**

### **ИЗПЪЛНИТЕЛСКИ ВЪЗМОЖНОСТИ**

#### **3.1. Методология на изследването**

Разгледани са произведенията за флейта и туба, писани за българския дует Бояджиева-Темнисков. Те са 25, като 20 от тях са имали своята премиера. Написани са през периода 2009 – 2016. Извадката е репрезентативна поради разнообразието на стилове, изпълнителски техники и не на последно място, поради значителния дял на българския принос в репертоара за дует флейта-туба.<sup>37</sup>

Участвала съм в интерпретирането на всяка творба. Познавам от първо лице композиторските изисквания към изпълнителите, както и реакцията на слушателите, поставени в различни ситуации. Изборът на конкретния сегмент от оригиналната литература за дуета е продиктуван от горепосочените основания. Споменати са модерни изпълнителски техники в партията на тубата и са изследвани тези, които се намират в щима на флейтата. Засегнати са някои аспекти на ансамбловото взаимодействие между двата инструмента.

Избраният аналитичен подход е комплексен: Използвани са диагностични методи като интерпретационният анализ е основен. Включени са дескриптивни методи – разговори и интервюта с композитори. Заимствани и интерпретирани са термини, присъщи за литературата и живописата. За изясняването на съдържанието в някои от случаите се подхожда от херменевтична и/или философска гледна точка.

Научна хипотеза: репертоарът за дуета флейта-туба е многообразен и притежава голям потенциал за развитие на

---

<sup>37</sup> Въз основа на настоящото проучване са намерени данни общо за 49 оригинални произведения за дует флейта-туба. Съотнесени към общия брой, 25-те български творби са над половината от всички известни до момента.

музикантите от техническа, теоретична, комуникативна и артистична гледни точки.

### 3.2. Интерпретация. Изпълнителски проблеми и техники

#### 3.2.1. Дуетът флейта-туба реализиран чрез класически изпълнителски техники

3.2.1.1. Стоян Бабеков – *Молитва в Боянската църква* – единствената сакрална творба за дует флейта-туба до момента. „Отличава се от светската музика по своята умилителност.”<sup>38</sup> Мелодичните структури в трите дяла имат известни разлики, но създават впечатление не за контраст, а за единен генезис. Тематичният материал в много моменти звучи като едноглас с добавено исо. Ладовата основа на *Молитвата* е фолклорът, а не осмогласието на Йоан Дамаскин, въпреки влиянието, което взаимно си упражняват. Изграждащите формули имат подчертано вокално-песенна природа. Амбитусят е в границите на човешкия глас, без да се търсят звучности в пределно ниския диапазон на тубата или във високия на флейтата. Бавното темпо *Molto Adagio* е признак за тържественост в ортодоксалната традиция. Сред редките означения преобладават тихи динамикки, съответстващи на молитвения характер. По експериментален път е установено, че нон легатото и дори написаното от автора стакато трябва да се третират през призмата на легато. Щрихът нон легато дава необходимата отчетливост. Стакатото, което се среща и в двата гласа, се свързва с камбанен звън – основание да се търси не краткост, а характерното отекване на звука. За създаване на ефекта от изключителна важност са екзактността на встъплението, имитирането на ударника на камбаната с въздушната струя, произвеждане на прав тон без вибрато, но плътен и без шум. Кулминацията на пиесата се намира в тактове 46-48. Авторът не е отбелязал нова динамика, но максимумът на напрежение се достига чрез височинен пик и за двата инструмента. Докато при флейтата той е ла<sup>2</sup> – най-ниският тон от високия регистър, то при тубата се достига фа<sup>1</sup> – едно истинско предизвикателство. **Ансамблов проблем** е намирането на звук, който изразява върховия момент без излишно напрежение и съответства на жанра. Трудност представлява издържането на последните дълги фрази, които напомнят отзвук от камбанен звън.

---

<sup>38</sup> Попъ Тодоровъ, Манасия. *Кратъкъ Воскресникъ (Осмогласникъ) съ елементарни познания по източно църковно пѣние*. София: Печатница „Право”, 1923, с. 5 от първи раздел. (Номерацията на страниците започва от началото при всеки нов раздел.)

**3.2.1.2. Румен Бояджиев-син – Менует и сарабанда (2009) и Жига (2015).** Работата на композитора в музикалния театър повлиява и камерните жанрове с многообразието на образи, детайлизирането на всеки елемент, с ярките контрасти и богатия набор от изразни средства. *Менует и сарабанда* са контрастно-съставна форма. Двете пиеси, замислени първоначално като части на тричастна сюита, звучат напълно завършено и могат да се изпълняват самостоятелно. 2015 композиторът се връща към идеята да допише сюитата. Появява се *Жига*. До момента в текста пиесата се разглежда като отделно произведение, тъй като е написана значително по-късно и е изпълнявана само като самостоятелна миниатюра. Но *Жига* може да бъде присъединена към *Менует и сарабанда* като логичен завършек на планирания сюитен цикъл, защото някои интонации и ритмични фигури напомнят сарабандата, а ремарката *Ironico scherzando* в началото, както и *con eleganza* (57-и такт), продължават идеята на менуета (*Allegretto con brio, scherzando*). От тук нататък ще говорим за *Сюита* в три части – Менует, Сарабанда и Жига. Заглавията показват характера на музиката. Структурата на частите е идентична – калейдоскопично изреденият музикален материал е рамкиран от една и съща тема в началото и в края (понякога вариационно видоизменена). Действието се развива в разнообразни размери. Темпата са в широки граници. Музиката е тонална, но силно хроматизирана. Срещат се мелодични вълни с гамовиден, скокообразен или платообразен профил върху интервал прима. Фактурата варира от едногласна през хетерофонична и хомофонна до полифонична. Изложението съдържа имитации, секвенции, паралелно и противоположно движение, фугато, антифонно редуване. Диапазоните на инструментите са използвани в почти целите си обеми. Присъстват всички нюанси на динамиката от *ppp* до *fff*, акценти, sforцати. Тонове се атакуват с щрихи от легато през тенуто и нон легато до стакато. Като специален ефект се появява *Flatterzunge* във всяка от частите. В менуета инструментите са третирани като ударни. Композиторът детайлизира дори плътността на звука (*sotto voce* срещаме в жигата). **Изпълнителски задачи:** Заложената многоплановост изисква аналитичен прочит и техническо обезпечаване. Математически точното деление още от периода на разчитане на творбата е здравата основа, върху която се градят ансамблов баланс, динамични и темпови нюанси, добавят се ефекти и се търси звуков колорит. Един от проблемите е прецизирането на паузата след щрих стакато (първата тема на менуета; 49-53 и аналогично 65-69 от жигата), за да се избегне разминаването при

комплементарната пулсация. Решението е повишен слухов контрол както върху собствената партия, така и върху партията на партньора. Предлагам всички нотни стойности да се разчленят на най-дребни ритмични елементи (в случая на 6 шестнадесетини). Подходът към осмините е изработване, „пеейки“ и едновременно имитирайки дишането на куче (вдишване на **всяка** пауза и издишване на всеки тон), а към четвъртините с точка – поставяне на мерено вибрато в шестнадесетини. Специално внимание трябва да се обърне на метрическите опори, както и на последната шестнадесетина от групата (не бива да се допуска скъсяването ѝ). Следващ проблем касае динамиката – често се срещат внезапни контрасти и пределни стойности *ppp* и *fff*, *crescendo* в низходяща мелодична линия. Нюансирането зависи от гъвкавостта на амбушура в съчетание с диафрагмената опора. Постига се с упражнения върху дълги тонове по целия диапазон на инструментите като се започва всеки тон от крайно силна/тиха динамика и се развивайки максимално в противоположна посока. При смяната на темпата трябва да се съблюдават съотношенията между тях. Множеството бравурни пасажии са силно хроматизирани и се налага работа по грифовото им преодоляване. Изпълнителите трябва да вградят разнообразните мелизми в музикалната материя без да нарушат метричната и ритмическата пулсация и без да променят указаните динамика и щрих. Изисква се синхрон между въздушна струя, амбушур и пръсти. Моят съвет е вниманието да се насочи към увеличаване налягането на въздушния стълб.

**3.2.1.3. Александър Видлишки – *Дуо моде Тубафльоте* (февруари 2009), ор.51, № 1.** Произведението блика от жизнерадост, детска наивност и осезаема светлина. Прави леко намигване към ранните години на суинга, когато музикантите още използват изписани аранжimenti. То е типичен пример за хоризонтална хармония. Написано е в три части *Allegro* четвъртина = 112 (*фа минор*), *Adagio* (*Реб мажор*), *Allegro* (*Миb мажор*) като всяка може да бъде изпълнена самостоятелно. **Изпълнителски проблеми:** Въпреки че идеята за суингиране идва от мен, това се оказва най-сложната задача. Постигането на свобода и непринуденост идва след многочасови репетиции, едва когато е преодолян „...конфликтът между фиксирания пулс и различните

акценти и рубати на джаза”<sup>39</sup>. Ансамблов проблем е разпределянето на фразите между инструментите и заедно с това запазването на смисъла и линията на мелодията. Скоковете се нуждаят от многократни повторения, отделени с диафрагмено стакато, за да се озвучат еднакво и ниския, и високия тон. Използван е високият регистър на инструментите. От това произтичат проблеми с баланс във всяка конкретна зала. Техническото овладяване на пасажите с кратки форшлази минава през етап на игнориране на украсението. Намирането на верните щрих и динамика става чрез експерименти както индивидуално, така и ансамблово.

#### **3.2.1.4. Велислав Займов – Соната за флейта и туба (2009).**

Дълбоко вълнуваща, творбата предизвиква философски размисъл. Драматургията е изградена върху противопоставянето на двуделност и триделност в двувременния метрум като понякога се получава полиритмия. Композиционните похвати са еднозначно полифонични. Партиите са пределно индивидуализирани. Музиката е атонална. Възходящата малка секста, която се появява още във въведението при тубата, присъства в цялата творба и има обединяващ ефект на разнородния тематичен материал. Със същата задача са натоварени някои повтарящи се мелодични ядра и ритмични фигури. Тонът *ла* е непроменим, точката на въртене при огледалното провеждане на темата (буква **G**). Композитора го вражда в сонатата като код на устойчивостта. Динамиката е отбелязана прецизно. Преобладават тихите нюанси (от *pp* до *mp*). Единствено в кулминациите (букви **A** и **G**) силата нараства до овладяно *f*. В ясно разграничимата сложна триделна форма дяловете са органично свързани, нямат относителна самостоятелност и преливат един в друг. Авторът изписва латински букви от **A** до **H** при всяка нова тематична единица като започва от втора тема, т.е. обособява 9 елемента. Темпата са обозначени метрономно – половина = 60, половина = 40 и половина = 60. Липсват словесни указания за техния характер. Промените бележат началото на нов дял. **Изпълнителски проблеми:** Многото прими изискват добра репетитивна техника. Постигането на контраст между основно и особено деление на нотните стойности, прецизирането на паузите и лигатурите на силно метрично време са следващата изпълнителска задача. От решаването ѝ зависи успехът на ансамбловата работа по

---

<sup>39</sup> **Robinson, J. Bradford.** *Swing II.* – In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* – <http://intoclassics.net/news/2016-01-14-31751> – електронен документ, пров. на 05.04.2016 (авт. превод от англ. език).

посока полиритмия. Близко един до друг често стоят тон и негово хроматично изменение, което налага точна интонация. Дълго задържащите се динамични нюанси принуждават изпълнителите да търсят други средства за оцветяване на музикалната реч. Соната за флейта и туба е чудесно поле за експерименти с плътността на звука и вибратото. Предвид заложената виртуозност, творбата изисква работа по чисто грифовото овладяване. Въпросът за физическата издръжливост също стои на дневен ред. Особено за тубиста.

### **3.2.1.5. Кирил Илиевски – *Сюита за флейта и туба* (2009) и (2011), *Фантазия* (2012), *Отражения* (2015).**

*Сюита за флейта и туба* е завършена 4 дни преди представянето ѝ в „Седмица на камерната музика“ – Добрич, май 2009. Имената на частите създават асоциация с бароковите сюити: *Прелюд*, *Токата*, *Сарабанда в 4/4*, *Бадинери*. Прелюдът подготвя музикално следващите части. Изложен е полифонично, неподчинен на определена форма; фактурата не се променя от начало до край. Протича в 6/8 в неизменно темпо *Moderato*. Движението се осъществява на малки интервали, а редките скокове биват запълнени с противоположни ходове, при което се образуват широки мелодични вълни без изявени емоционални изблици. Композиторът създава усещане за безкрайност, премахвайки значението на тоновете като устойчиви или неустойчиви, разгръщайки атонално мисълта си. По експериментален път дуетът Бояджиева-Темнисков установява, че най-подходящо е вибратото да присъства само на подългите нотни стойности, без широки амплитуди, ненатрапчиво. Никъде няма отбелязани динамики. Авторът разчита на естествените градации и спадове, породени от спецификата на инструментите. В допълнение шрихът от първия до последния тон е нон легато. Съчетавайки изброените изразни средства, Илиевски постига обективност и извисяване над личностното. Често се измества метричният акцент чрез залигване или пауза на силен момент, което дава енергията на *Прелюда*. Комплементарността осигурява непрекъснатост в пулсацията. Втора част е написана в симетрична триделна форма АВА + пет- тактово заключение. Дял А е в 5/8, а дял В – като реминисценции на предидущата част, в познатия 6/8. Естествено възникват и темповите разлики – *Allegro* – *Meno mosso* – *Allegro*. Музиката е атонална. Артикулациите са отбелязани от автора, но означения за динамика липсват. Въвеждането на *Токата* запазва основния градивен принцип на сюитата – контраста. Съответно композицията изисква енергичност, точност, уеднаквяване дори на пулса на свирещите, за да се получи от една



страна непрекъснатост и единство на линията, а от друга – илюзията за двуглас.

*Сарабандата* в темпо Adagio и нетрадиционните 4/4 става емоционален център на произведението. Изтънчените субективни усещания са предадени отново чрез средствата на разширената 12 степенна тоналност. Брилянтните флейтови пасажи, противно на очакванията, забавят хода. И в тази част изпълнителите имат пълна свобода по отношение на шрихите и динамичните нюанси. Чрез различни видове vibrato се постига многоплановост и експресия.

Финалът е енергично Presto четвъртина = 160. Бързите шестнадесетини пасажи във флейтата създават усещане за перпетуо мобиле. Интонациите на Бадинери правят препратки към музиката на Бах. Въпреки изписаната арматура на Ла бемол мажор и липсата на каквито и да е знаци за алтерация до такт 82 и от 154 до края, строежът на музикалната тъкан трудно се подчинява на ладо-тонални съотношения. Градивният материал са интерваловите комплекси. По отношение на формата ясно се разграничават триделност от типа АВА1. **Изпълнителски проблем** е техническото овладяване на частта. Не са изписани шрихи и динамики и музикантите трябва да ги поставят по своя преценка. Дял В, изписан без арматура, но с множество алтерации, се характеризира с неустойчивост. Мелодията е ритмизирана декламация на интервал прима, която секвенционно се премества във възходяща посока. Изисква добра репетитивност и екзактност на всъплението при двата инструмента, „спятост“ и синхрон.

През 2011 Илиевски преработва творбата в петчастна: Andante, Vivace, Allegro leggero, Adagio, Presto. Прегрупира изходния материал като от средния дял на Бадинери обособява нова част и я поставя на втора позиция. Заключениеето на пета част е в мелодическо родство с четвърта. Изпълнителските техники не се различават от вече описаните.

Двете редакции на *Сюита за флейта и туба* и *Фантазия* са лабораторията на Илиевски, в която той експериментира с новата камерноансамблова звучност, за да направи своето проникновено творческо откритие в *Отражения* (ноември 2015). Опитите са свързани не толкова с избистрянето на материала, колкото с намирането на подходи към дуета. В *Отражения* са изписани стриктно авторовите указания по отношение на темпо, цезури, шрихи, динамика. В подготвителния етап преди премиерата на творбата Илиевски представя като литературен сюжет образите и емоциите, които е визуирал. Промените в темпото разчленяват музикалната тъкан на 14 несиметрични „отражения“. Формата е

сложна триделна – АВА1. Във всеки такт динамичните нюанси се променят, разкривайки многоликостта на състоянието статика. Подобно на Дебюси, Илиевски рисува светлини и сенки, без да променя състоянието на покой.

Докато дял А представлява природна картина, символ на обективното, дял В е постичен израз на лични преживявания и състояния. В *Allegretto leggiero* се въвежда „образа на младата австрийска графиня“<sup>40</sup> чрез скокове в легато и синкопи. **Изпълнителски задачи:** Звукът трябва да бъде лек, заоблен, без шумове и напрежение, реализиран в тихи динамики. Преходите между тоновете да бъдат гладки, без сътресения и необосновани акценти, въпреки големите интервали. От особена важност е пулсацията, което налага стриктно спазване на естествените метрични опори. Комплексът композиционни прийоми провокира изпълнителите да търсят концентриран плътен тон с енергизиращо вибрато, което има широка амплитуда на трептенията и голяма честота. Мелодичните вълни обхващат значителна част от диапазона на инструментите и поставят изискване за изравняване на регистрите по плътност и тембър.

Дял В завършва в *Allegretto* = 88. При последното провеждане тематичният материал обединява различни елементи на миналите си метаморфози – ритмични комплекси, акценти, комбинира легато и стакато, трилери, динамиката вече е резултантна на *pp* и *f* и се намира в средния диапазон *mf*. Пиесата завършва с низходящи гамовидни пасажии, изписани от автора в тридесетивторини, замиращи (авторовото означение е *morendo*) в *ppp*. Дали защото Кирил Илиевски е цигулар<sup>41</sup> или защото е артист, който е способен да превърне и най-обикновените и прозаични неща в метафора, *Отражения* завършва с четвъртина пауза с корона.

**3.2.1.6. Ян Тегтмайер – *Duetto in F dur* (07.2014).** Темите в четиричастния цикъл се отличават с простота и краткост. Изградени са върху тризвучия и гамовидни пасажии. Ясно изразената хармония е извлечена от хоризонтала. Материалът се подчинява на класическите тонико-доминантови отношения и тонални планове.

---

<sup>40</sup> Определението е на Кирил Илиевски.

<sup>41</sup> Финалът на втората соната от Еужен Изай завършва по същия начин – четвъртина пауза с корона. По въпроса вж: Спасов, Николай. Шест сонати за соло цигулка, оп. 27 от Еужен Изай. Автореферат на дисертационен труд за присъждане на образователна и научна степен „доктор”. София: НМА, 2014. <http://www.nma.bg/bg/lpage/8460bd/760741> – електронен документ, пров. на 31.03.2015.

Вместен е в 4/4 (I и II част),  $\frac{3}{4}$  (III част) и 2/4 (IV част). Намалването на числителя следва логиката на забързване на темпото и играе роля на допълнителен ускорител. Използван е предимно средният регистър на инструментите. Динамичните знаци, поставени от автора са *f*, *p* и *crescendo*. Нюансирането е позволено в тесни граници. Целта на композитора е постигане на обективни образи и звук. Части: Allegro moderato, Andante, Minuetto allegro, Finale. Rondo. **Изпълнителски проблеми:** Първостепенна задача е постигането на лекота, изящество и финес, адекватни на галантния виенски стил. Важна е отчетливата артикулация, за да се разнообрази общо взето еднородната звукова картина. Вибратото трябва да бъде равномерно и ненаатрапчиво като се използва пестеливо. Недопустими са отклонения в интонацията. Чисто грифово има неудобни места, които изискват техническо преодоляване, изравняване на всички тонове по трайност, качество и сила, уеднаквяване на сродните елементи.

### 3.2.2. Дуетът чрез българския фолклор

#### 3.2.2.1. Стоян Бабеков – *Песен и танц* и *Старовремски закачки*

Контрастно-съставната форма на *Песен и танц* е близка по стилистика до фолклорната традиция. Песента се отличава с дълги фрази и широки дихания. Авторът е организиран условно в 6/4 и 4/4 музикалната мисъл, но тя звучи безмензурно заради множеството корони и забавяния. Вместо темпо означението гласи *Ad libitum*. Звукоредът, съставен от шест степени и един подтоничен тон, съвпада с хроматичния макам хиджас. Амбитусът е малка септима като в разработъчните моменти достига до малка нона. Композиторската инвенция разширява още звуковите граници чрез пренасяне на мотиви в други октавови групи. Написана изключително удобно, песента се помещава в ниския и средния регистър на флейтата, а в партията на тубата е използвана и висока теситура. Динамиките са естествени без резки контрасти с постепенни изграждания и затихвания от *p* до *mf*. Танцът внася контраст чрез темпото, ритмичната пулсация, основния шрих, характера и мелодичните структури. Написан е в триделна форма от вида АВА1. Започва едногласно в тубата. Началната кварта, пулсацията в почти еднакви ритмични единици, шрихът стакато дават енергията на частта. Двухактовият мотив се повтаря октава по-високо. Този принцип остава постоянен в композирането на танца и оформя симетрични квадратни фрази. Авторът недвусмислено

изписва нюанс на тиха динамика в ниския регистър и силна във високия. Морденти и кратки форшлази украсяват мелодичната линия, която се движи предимно на малки интервали в скромен амбитус. Октавите скокове имат по-скоро колористичен смисъл. Средният дял не създава контраст. Изграден е върху огледални интервали на предходния материал в противоположна посока. Представлява своеобразна разработка, в която наблюдаваме неустойчивост, предизвикана от хроматични и метрични промени. Колористични ефекти Бабеков постига чрез раздробяване на дългите нотни стойности на групи от по 4 или 6 шестнадесетини, както и чрез съчетаването на гласандо при флейтата с *Flatterzunge* в тубата. Репризата е точно повторение на част от материала на първия дял. Частта завършва в 5/8 с антифонно редуване на инструментите. Въпреки 4-те такта едноглас, напрежението не спада, заради усещането за недоизказаност. В последните пет такта гласовете се събират и във възходяща динамична и емоционална градация *molto vibrato* във високия регистър завършват частта. **Изпълнителски проблеми:** Многократното повтаряне на един и същи тон и в двата инструмента изисква диафрагмена активност при артикулиране. Ансамблови трудности са уеднаквяването на интонацията, встъпленията, мелизмите, продължителността на короните, тъй като дуетът е третиран като единен синкретичен тембър, дори когато хетерофоничното провеждане бива заменено от бурдониращ акомпанимент. При имитациите също е търсена близост в характера на звука – заоблен и топъл, с меко встъпление и ненаатрапчиво широко вибрато. За да предадат на слушателите вихъра на *Vivace con fuoco*, изпълнителите трябва метрономно точно да разчетат партиите си, първо отчитайки всички времена. След като се усетят съотношенията между трайностите може да се мине към обединяването им в дялове. Ансамбловото предизвикателство е точното встъпление на трети дял в такта – тенденция при флейтиста е да се удължи четвъртината заради мордента, докато тубистът съкращава четвъртината заради щриха стакато и често не издържа достатъчно паузата. Полиритмията – триола в горния глас срещу осмини в долния и обратно, също изисква повишено внимание.

*Старовремски закачки (Altertümliche Neckereien)* е по мелодия на седенкарска песен. Представлява цикъл от тема със седем вариации и съчетава импровизационно-орнаментални с остинатни принципи. Програмното заглавие красноречиво въвежда в атмосферата. Като далечен спомен за минали времена, в *pp* изплува, протяжен и равен, звукът на тубата – *Re* от Голяма октава. Той става тоническа бурдонираща основа, върху която флейтата „запява“

темата приглушено в ниския регистър. Бавното Adagio и дългите нотни стойности в  $\frac{3}{4}$  ѝ придават повествователен характер. Интересна особеност на мелодията е, че започва в еолийски, а в каденционния момент се модифицира във фригийски<sup>42</sup> лад. Още в темата са заложени някои от **изпълнителските предизвикателства** – постигане на ефект глисандо, стабилен висок регистър и техничност при тубата; „митичен“ звук в ниския регистър при флейтата, но изнесен и произведен със здрава диафрагмена опора без стягане. Първата вариация изисква извличане на скрития двуглас и извяването на темата. Маниерът **ацане** от Пиринско в третата вариация е постигнат чрез кратки форшлази на интервал голяма септима в партията на флейтата. Особеност тук е съчетаването на мелодията и бурдона в една линия и хетерофоничното ѝ уплътняване на голяма секунда. Противно на очакванията, акомпанирацията глас е подчертан със силна динамика и внезапни *sfz*-ти. Получава се ефект на избухнал смях. Втората строфа е в *pp*. Темата е изложена в оригиналния си вид, но кварта по-ниско. Изпълнена е от тубата. Флейтата съпровожда в *pp* с непрекъснат трилер *re*<sup>1</sup>- *mi*<sup>1</sup> в продължение на 5 такта – една трудна ситуация, изискваща голяма подвижност на кутрето на дясна ръка и издръжливост. Овладяването на тази техника е възможно, ако се избегне стягането на ръката. В четвърта вариация изпълнителските проблеми са свързани с преминаване от три- в двуделен метрум, осмини паузи на силно време и звучащи осмини в стакато на слабо в тубата. Глисанди в противоположни посоки се редуват в двата инструмента – „сиденкарския“ диалог. За постигане на лекотата и закачливостта в този епизод препоръчваме мисълта да тече на 1, въпреки че размерът е  $\frac{2}{4}$ . В петата вариация се търси ансамбъл въпреки контраста между проведената в легато тема при тубата и акомпанимента в стакато при флейтата. В шеста вариация мелодията във флейтата е украсена с кратки октавови форшлази на всеки тон, с което е подчертан хумористичният ефект. Създава се сериозно инструментално предизвикателство, понеже в бързото темпо слуховият анализатор не отчита украсението. Тъй като форшлазите имат единствено колористичен, а не мелодичен смисъл, моето предложение, одобрено от автора, е само първият и последният да бъдат скок в октава, а междинните да бъдат заменени с тонове по усмотрение на изпълнителя. Пиесата остава с отворен край заради внесената неустойчивост след генерална пауза чрез промяна на лада

---

<sup>42</sup> По класификацията на Асен Карастоянов. Вж.: **Джуджев**, Стоян. Българска народна музика. Т. I. София: Наука и изкуство, 1970, с. 512.

във финалните 2 такта. Композиторското решение представлява трудна интерпретаторска задача – промяната *mib* – *ми бекар* да прозвучи убедително и логично, въпреки че се появява еднократно и то на финала. Предложението на нашия дует е *ми бекар* да се изсвири с продължителна корона. Следващото украшение да бъде много кратко и да се мисли като нахшлаг, като завършек на трилера на дългия тон, а не като форшлаг към заключителното *re*, въпреки мястото на символа/на знака за легато. Последният тон да се появи точно на силно време с акцент.

**3.2.2.2. Ангел Добрев – По нашенски.** Пиесата е композирана през септември 2009. Имитира стила на народните свирачи, които изграждат цялото, изреждайки една след друга различни мелодии. Написана е в макам хиджас. Темповото означение *Allegro* осмина = 120 се променя едва в заключителните тактове. Стъпяването и разреждането на напрежението в музикалната драматургия е постигнато чрез промяна на размерите и на нотните трайности. Почти никъде в партитурата не са отбелязани динамики. Изложението е полифонично на базата на имитации, антифонно представяне на материала, остинатни фигури. **Изпълнителски проблеми:** Осминовата пулсация често се нахъсва от паузи, които променят позицията си. Това е първото препятствие в постигането на добър ансамбъл. Решение: метрономно точно свирене с повишено внимание към мястото на паузите, мисленето на силните времена като опори, леките повърхностни дъхове и следенето на партньора. Трилерите наподобяват свирене на гъдулка. Трябва да се изсвирят с гъвкавост, лекота и голяма пъргавина. Първостепенна задача на интерпретаторите е да изтъкнат различията в играта двуделност – триделност, на равноделност и неравноделност. Нашият дует го постига чрез подчертаване на метричните опори във фразите и чрез равномерно вибрато върху дългите и относително дълги тонове, съблюдавайки регулярната пулсация на малките градивни нотни стойности в по-големите и спазвайки математически точно съотношенията. В кодата (в 9/8) паузите, противно на очакванията, енергизират пространството и засилват напрежението като отлагат края. На финала тониката звучи една октава по-ниско в нарастваща динамика, което представлява трудност за духовите инструменти. За да се постигне ансамбъл, от инструменталистите се очаква да мислят еднакво динамичното и темпово нарастване.

**3.2.2.3. Николай Кауфман – От Странджа до Пирин планина, Пиринска сюита № 1, Четири миниатюри, Сюита за**

**флейта и туба.** Всички произведения за флейта и туба от Николай Кауфман са изградени на сюитен принцип. Контраст се постига чрез темпо, мелодика, метро-ритъм, регионална окраска, характер. С изключение на *Пиринска сюита № 1*, творбите могат да се разчленят на самостоятелни части и да бъдат представяни пред публика като отделни пиеси. Кауфман вътхва в произведенията си българския селски и градски фолклор като интонационна и ритмична канава с впечатляващо разнообразие на ладове, маками, метруми и размери. Мелодиите често са разпознаваеми без да са дословно цитирани. В образния свят на Кауфман намират място природни картини (*Странджа, Родопи*), традиционни обреди (*Сватбена игра, Лазарките*), танци (*Бучимши, Бичак, Пирински танц*), красотата на българката (*Неранза – № 1 от Четири миниатюри* и *№ 9 от Сюита за флейта и туба, Пиринска сюита № 1*), звън на църковни камбани (във втория дял на *Пиринска сюита № 1*). Преплитат се различни състояния и чувства – тъга, любовна мъка, елегия, епос, енергия, радост, покой, динамика, устрем. Усещането за необятност лъха от *Родопи* и от бавните дялове на *Пиринска сюита № 1, Странджа, Музика от Костурско*. Любима тема за твореца е играта – четири подзаглавия съдържат в себе си тази дума: в *Сюита за флейта и туба* са *Северняшка „черкезка“ игра № 1, Шопска игра № 2, Игра № 5* и в *Четири миниатюри – Сватбена игра № 2*. Израз на интереса към архаичните музикални пластове са *Старинна диафония, Бичак* (старинен танц от Пиринско), *Стара градска песен – XVIII-ти век*. Композиторият предпазва инструменталистите от стилистични грешки чрез подробно изписване на мелизмите, дъхвете, промените в темпото, динамиката, щрихите. Въпреки че фолклорните първообрази са събрани в малък амбитус, Кауфман не се притеснява да борави с почти целия диапазон на инструментите. Изтъква изпълнителите като виртуози, усложнявайки вариантите на мелодията. Модерните техники за промяна на звука *Flatterzunge* (използвани в *Пиринска сюита № 1, Пирин, Северняшка „черкезка“ игра, Бичак*) и *гласандо (Родопи)* се интегрират безпроблемно в цялото, защото са извлечени от автентичната фолклорна звучност. Композиционните похвати също са „научени“ от народните музиканти – хетерофонични провеждания на материала, вариантновариационно развитие, имитации, едногласно изложение, понякога съпроводено от бурдон, остинатни мелодични и/или ритмически фигури, антифония, преливане в различни метруми и размери, характерна орнаментика. **Изпълнителски проблеми:** Динамичните нюанси са в широки граници. *Бичак* и финалът на *Пиринска сюита № 1* са предимно пълнозвучни, градирайки силата до *fff*, докато

*Родопи, Стара градска песен – XVIII-ти век, Старинна диафония* преминават почти изцяло тихо и приглушено, достигайки до шепот в *pp*. На места са отбелязани тихи динамики в пределно висок регистър (31-ви такт от *Пирин*, второто повторение на тактове 14-15 от *Северняшка „черкезка“ игра*) и силни с акцент в нисък (каденционния безмензурен епизод в 194 такт от *Пиринска сюита № 1*). Не липсват резки контрасти. Често силното метрично време не съвпада с най-високия или с най-силния тон във фразата. Понякога се явяват акценти на слаб момент. Има скокове на големи интервали. Плътна въздушна струя, в съчетание с гъвкав амбушур и повишен слухов контрол овладява споменатите неудобства. Различните образи и състояния предполагат различна атака на тона – мека, едва доловима като полъх например в *morendo* (27-29 такт) на *Странджа*, или във въведението на *Родопи* (от начало до 9-ти такт включително); агресивна в *Шопска игра* (тактове 16-17, 22-25 и 28), на финала на *Пиринска сюита № 1*; кратка и изключително лека в *Северняшка „черкезка“ игра* (почти навсякъде), в *Елегично и динамично* (тактове 15-16, 19 във втори дял); енергична в *Пирин*. Интелигентността на инструменталистите е провокирана и от скрития многоглас в монодията, който често е резултат от варирането на темата. Подреждането на отделните миниатюри, които като че ли нямат нищо общо по между си, в завършена цялостна циклична форма с ясна драматургична линия, също налага рационален подход. Съпоставката и бързото превключване от един в друг размер налага умение за ритмически точно изпълнение, особено на неравностепенните тактове. На много места в нотния текст освен указание за характер стои авторово означение за брой удари в минута. Спазването на тези детайли е възможно благодарение на синхрон между пръстова и езикова техника, здрава диафрагмена опора, избягване на паразитни движения, озвучаване на всеки отделен тон, съблюдаване на пропорциите и съотношенията между трайностите.

**3.2.2.4. Петър Крумов – Шарена сол.** Това е първата творба, посветена на дуета Бояджиева-Темнисков. Премиерното ѝ изпълнение е на 24.02.2009 в Камерна зала „България“ в рамките на фестивала „Камерна сцена София“. Завършена буквално няколко дни преди премиерата, тази композиция не е претърпявала авторови редакции и до момента е запазила първоначалния си вид. Името приковава вниманието и подсказва, че произведението ще съчетава шарени компоненти. „Безспорно използвах народната практика и това, което е дошло по линия на теорията от западноевропейската



музика“ – думите на Петър Крумов ни дават основание да анализираме произведението от двете гледни точки. Формата е сложна триделна – *Allegro non troppo*, *Andante cantabile*, *Vivo*. Композиторът нарича дяловете „части“<sup>43</sup> (за удобство възприемам неговата терминология). Първите 2 са двуделни, обогатени с въведения, коди, интермедии. Третата част е построена на сюитен принцип. Сменят се калейдоскопично настроения и образи, тоналности, ладове, размери, полиметрични моменти, словесни указания: ”Пеене (с „дъ-ръ-дъ, дъм“) или свирене с уста“, „Пляскане с ръце, тропане с крака, чукане по корпуса, провиквания от рода на „Де бре, де бре“ и „ А сега де“. В него се намират и кулминациите. Зрелищната първа в *Parlando*, като че ли служи за привличане на вниманието. После варираното провеждане на познатия мотив в друга тоналност, изпълнен по традиционен начин, задържа напрежението платообразно. Полиметричният дял се явява втора кулминация и емоционален апогей на творбата. Връщането на варирано повторение на „а 1“ затваря рамката и ярко изявява триделността. Завършва с *Coda*, означена *Maestoso*. **Изпълнителски проблеми:** Дялт „*Parlando*“ и отвореният край на пиесата изискват импровизация. Дуетът Бояджиева–Темнисков има своя интерпретация. Флейтата изпълнява тактове 101 до 104 чрез едновременно свирене и пеене и с това внася мултифоничност.<sup>44</sup> Звукът наподобява тембър на кавал. В дисертационния труд се обяснява подробно методиката за постигане на ефекта. При повторението тубистът се включва като ударен инструмент, чукайки по корпуса, а високият инструмент е заменен от женски глас – мелодията се пее с препоръчаните срички. Тактове 105 – 108 звучат в ниския инструмент първо традиционно, а едновременното пеене при повторението коренно променя тембъра – тубата наподобява рог.<sup>45</sup> Хетерофоничните моменти изискват еднаквост на интонирането, всъпленията и шрихите. Що касае ансамбловата работа, предлагам изработване на всеки от елементите поотделно в бавно темпо с постепенно забързване и повишен слухов контрол. Формата налага честа смяна на настроенията. Адекватният подход е бърза смяна на инструменталните похвати. Друго предизвикателство е проблемът за естетическата мярка. Възможно решение е опознаването на модели и практики на народните свирачи.

---

<sup>43</sup> Интервю с Петър Крумов.

<sup>44</sup> В първото изпълнение на „Шарена сол“ двуглас не беше търсен. Идеята дойде след премиерата на „Еми Камюс“ от Алън Лорилард.

<sup>45</sup> В партитурата на Алън Лорилард ефектът е маркиран с „*Didjeridoo*“.

Звуковият обем на пиесата е почти в пределните диапазонни възможности на инструментите като композиторът набляга на ниския регистър при флейтата и на високия при тубата. Творбата поставя проблемите за звучен и плътен нисък регистър при флейтата и същевременно тих, сигурен и цветист висок при тубата. В основния текст са предложени упражнения за преодоляване на специфичната трудност. Миксът между традиционните български ладове и западноевропейските тоналности може да представлява трудност по отношение на интонирането и грифовото овладяване на пиесата. Затруднение създава честата смяна на размери и промяната на мястото на хемиолния дял. Ансамблов проблем е синхронизирането на вертикала.

### **3.2.3. Произведения, които изискват допълнителни експериментални техники на звукоизвличане.**

**3.2.3.1. Васил Казанджиев – *Афоризми* (2011).** Премиерното изпълнение е на „Нова българска музика 2012“. Запленен от афоризмите на Димитър Подвързачов, Маестро Казанджиев ги откроява като модели и алгоритми, които осигуряват правилния прочит на творбата и извличането на заложената в нея амбивалентност. Препоръчва изострени до крайност контрасти, неочаквани акценти и обрати, много резки смени на темпа и динамики, дори с риск от изкривяване на тона, привнасяне на нехарактерни допълнителни шумове, нетемперована интонация, киксове, защото по думите му „киксовете и останалите дефекти са част от партитурата“. Музикалната тъкан е изпъстрена с форшлази, трилери, тремоли, глисанди, трептящ език *Flatterzunge*, флажолети, използване на сордина от тубата. В последния номер флейтата се заменя с пиколо, което още разширява теситурното пространство и колористичното богатство. Звуковата палитра включва почти целия тонов обем на инструментите, като едновременно с това важно изискване е нюансирането да следва общата логика на изграждане, а не естествената леснина и капризите на амбушура. Търси се парадокса и импровизацията и в изпълнението трябва да има „суинг“, подобно джаза. Авторът изисква творбата да се извири почти на един дъх, почти без прекъсване между отделните части. Казанджиев се старее музиката му да бъде разбираема и слушаема. Но това, което изпълнителят и слушателят възприемат, невинаги съвпада с композиторския замисъл, поради многозначността на *Афоризми*. Изказът, свързан с идеите на Новата музика на ХХ век, е изключително сложен в едновременните си връзки си с атоналното, додекафоничното, сериалното, сонорното, алеаторното,

поантилистичното мислене. Сложност е смесването на сериалната техника като проява на „свърхрационализъм“ с алеаториката – проява на антирационализъм в музикалното изкуство.<sup>46</sup> **Изпълнителски задачи:** Структурен и смислов анализ; вникване в и синхронизиране с емоционално – образния свят на композитора; усъвършенстване разнообразни инструментални техники и бързата им смяна; разширяване колористичните възможности на звука на инструментите; адекватно партниране в ансамбъла за изграждане на единно художествено цяло; постигане на художествена мяра.

**3.2.3.2. Алън Лорилард (Alan Laurillard) – Amy Camus, Dyani, Any Sport, Pops.** Импровизацията е иманентно присъща за Алън Лорилард. Нарича музиката си „лесна“. Изисква от изпълнителите да я свирят по детски, без драматизъм. Всички пиеси за дует флейта-туба имат симетрични структури, защото са изградени върху повтарящи се опростени мелодически и ритмически модели, които не претърпяват почти никакво развитие или вариационно изменение. Тъй като сегментите невинаги са еднакви по дължина за двата гласа, единият прави повече повторения, засилвайки усещането за остинатност. Подобно на техно или на хипнотична шаманска музика, оформените ядра могат многократно да се въртят. Разнообразие внасят импровизациите, които са неотменен елемент на всяка от пиесите. Вертикалът е в по-голямата си част консонантен. В тоналността не се наблюдават йерархичните функционални взаимодействия, характерни за европейската музика. Всеки от тоновете може да бъде възприет като финален. В интонационния код на творбите се дешифрира испански фолклор (Еми Камюс), австралийска аборигенска музика (Еми Камюс), африкански примитив (Дайни), популярни мелодии (Попс). Натуралният звук на инструментите във всяка от пиесите е разнообразен с допълнителни техники. В *Еми Камюс* използва глисандо при флейтата, а при тубата към свиренето се добавя пеене в маниера *didgeridoo*. В български контекст мултифоници се срещат за пръв път в камерноансамбловата сфера чрез пиесите на Алън Лорилард. Употребени са както във високия, така и в ниския глас (*Попс, Дайни, Ени Спорт*). Авторът не изписва гриф, с който да

---

<sup>46</sup>**Salzman, Eric.** Twentieth-Century Music: An Introduction, Athens, Nefeli, 1983, p. 210 – 226. Цит. по **Балдиз, Александрос Георгиос.** Социално-историческата природа на музикалното съзнание като вид художествено съзнание. Дисертация. София: СУ „Св. Климент Охридски“, Философски факултет, катедра Философия, 1992, с. 27.

бъдат постигнати. Основна роля в музиката на Алън Лорирад за флейта и туба играе ритъмът. Композиторът държи инструменталистите да го спазват абсолютно точно без каквито и да е отклонения. В някои епизоди третира тубата като ударен инструмент – изпълнява ритмични фигури върху един тон. В *Ени Спорт* дори добавя към партията маракаси за лява ръка и дайре за крак по избор. От музиколожките текстове става ясно, че творчеството на Алън Лорилард се причислява към джаза, рока, импровизационната музика. Произведенията за дуета носят и белезите на минимализма, според мен. **Изпълнителски проблеми:** Схващането и осмислянето на цялостната концепция за пиесите е основно предизвикателство. Те се намират „...в едно странно междинно положение на ръба между музикалното изкуство и опаковъчната суровина на живота ни.”<sup>47</sup> Импровизациите провокират въображението на изпълнителите във всяка пиеса и при всяко изпълнение. Извличането на двуглас от мелодични инструменти също е сериозна задача, решаването на която отнема много време и усилия. Ефектът *didgeridoo* налага специфична постановка на гласовия апарат. Изпълнението на *glissando* в две октави е сложно и не особено задоволително с конвенционална флейта. Моето предложение е хроматично низходящо движение в бързо темпо. Истинското решение е изобретението на Робърт Дик (Robert Dick) – *The Glissando Headjoint*<sup>48</sup>. Друг основен проблем е строгият ритъм. В *Еми Камюс* епизод **b** представлява ансамблов проблем заради ритмичния рисунок, съчетан с бързото темпо четвъртина = 130. Трябва да съвпадне встъплението на четвъртата и седмата осмини на тубата с встъплението на флейтата. Препоръчвам на флейтиста да мисли пасажа така, че всяка осминка да отговаря на една гласна: **ре-е-е ми-и-и фа-а | со-о-ол фа-а-а ми-и | ре-е-е со-о-ол ре-е | ми-и-и ре-е-е до-о |** **На шестата осмина обърнете специално внимание!** Осмините паузи на силната част от времето, които трябва да съвпадат в двата инструмента, също изискват повишено внимание. Динамичните изграждания от *p* до *ff* и обратно затихване до началното ниво на сила само за два такта, постигането на *subito p* след *ff* се обезпечават с гъвкав амбушур и подходящо налягане на

---

<sup>47</sup> Арнаудов, Георги. Музикалният минимализъм. Произход и начини на употреба. – [http://eprints.nbu.bg/207/1/Muzikalnijat\\_minimalizam.pdf](http://eprints.nbu.bg/207/1/Muzikalnijat_minimalizam.pdf) – електронен документ, пров. на 19.05.2016.

<sup>48</sup> Вж по въпроса: Dick, Robert. *The Glissando Headjoint*. – <http://www.glissando.biz/>, <https://www.youtube.com/watch?v=pPAfrALD7n4> – електронен документ, пров. на 21.05.2016.

въздушната струя. В случаите на бързи динамични промени съществува риск от неточно интониране.

**3.2.3.3. Александре Мастранджело (Alexandre Mastrangelo)**  
– *Сюита за флейта и туба*. Първото изпълнение е на 20.05.2014 в град Добрич. Сюитата е разгърната в 7 части: I. Moderato; II. Andante; III. Adagio. Allegro. Adagio; IV. Adagio; V. Allegro. Adagio, tempo libero. Allegro; VI. Без име (Четвъртина = 150. Четвъртина = 100. Tempo I); VII. Moderato assai. Мелодията на първа част пулсира в неизменно сменящи се размери и метруми. Въпреки че не се забелязва периодичност при редуването им, конструкцията се възприема като симетрична. **Изпълнителски проблеми:** Инструментите са третирани като единен синкретичен тембър. Партиите копират релефа си хетерофонично – динамики в зоната от *p* до *ff* с изявени *кресченди* и *декресченди*, *fp* и *subito f*; артикулацията; звуковите ефекти. Срещат се низходящо *glissando*, *Flutterzunge*, *микрохроматика*, *трилери*, *molto vibrato*. Хомогенността се нарушава в последните три тона, когато хетерофоничното провеждане на мелодията става на интервал прима. В този каденционен момент композиторът създава очакване за предстоящия диалог между инструментите.

Втората част Andante започва в 5/4 в широки нотни стойности. С всеки изминал такт показателят се увеличава – 7/4, 9/4, 11/4, 13/4, 15/4 и достига 17/4. 10-тактовият период, в който 4/4 е неизменен, се явява ос на симетрия, около която размерите огледално се завъртат, но само при тубата. При огледалното повторение на размерите за ниския инструмент е изписано строго придържане към метрономната пулсация, докато флейтата свири свободно без размер, подобно на каденца. Вертикалът е оставен на случайността. Алеаториката е контролирана. **Изпълнителски проблеми:** Тубата се представя като виртуоз. Изпитание за флейтиста е ефективното разделяне на въздуха за обезпечаване дългите фрази в легато, включващи тоновете от почти целия диапазон, построени с много скокове в големи нотни стойности. Концертната бравурност е една от характерните черти на частта. Обхванат е почти целият динамичен спектър – от *pppp* до *fff*. Трудност представлява изключително бързата смяна и изискването за максимално затихване или усилване на звука в минимум музикално време. Артикулацията също е много разнообразна – легато, стакато, нон легато, акценти. Широко застъпени са модерните техники на звукоизвличане и при двата инструмента: *bisbigliando*, *overblowing*, *slap*, *multiphonics*, *whistle tones*, *микрохроматика*.

Третата част е солова пиеса за флейта. Триделната форма е ясно очертана от контрастни темпа и противоположни композиционни похвати. Отворената структура на първи и трети дял, реализирана във от строг метрум, дава голяма интерпретационна свобода. В противовес средният дял е организиран в 4/4. Отбелязано е темпо Allegro с метрономно означение четвъртина = 140. И тук вторият дял се възприема като ос на симетрия, тъй като третият е ракоходно копие на първия – явно любим похват на Мастранджело. **Изпълнителски задачи:** Структурен, ритмически, височинен, философски анализ. Използването на експериментални техники на звукоизвличане налага изследване на морфологията, т.е. как да бъдат постигнати чисто инструментално нови тембри. Още във втората фраза Мастранджело променя класическия звук на флейтата – интервалът до<sup>1</sup> – ми<sup>1</sup> бемол трябва да се изсвири с Note Bending ефект. Идеи за моя звук експеримент съм черпила от Денис Буряков<sup>49</sup> (Denis Bouriakov) и д-р Дейвид Клий<sup>50</sup> (Dr. David Klee). Те демонстрират два начина: чрез промяна ъгъла и кондицията на амбушура или чрез плавно отваряне на част от клапите. Но и при двамата опитите са в средния регистър и словесните обясненията не дадоха желания резултат. След много проби намерих мой способ: Първо изсвирвам неколкократно с познатия гриф точните височини на двата тона. Силата на въздушната струя трябва да съответства на динамика *p*. Вторият етап е свързан с промяна на ъгъла на вдухване – от прав ъгъл спрямо лабията, се стига до около 25<sup>0</sup> – 30<sup>0</sup>. Чува се повишаване на височината, но не се достига ми бемол. Понататъшното намаляване на ъгъла води до изчезването на звука, тъй като въздухът се плъзга без да влиза в инструмента. Първоначално опитах да отварям до някъде (около 50%) ре–дизната клапа, но се получава децима вместо терца. Успешното решение е много плавно отваряне на част от втората клапа на дясна ръка (трети пръст) като се внимава да не се усилва въздушната струя.<sup>51</sup>

Музикалната мисъл между следващите две цезури се състои от две вълни в ниския регистър, обособени от динамични средства и

---

<sup>49</sup> Bouriakov, Denis. *Note Bending for flutists*. –

<https://www.youtube.com/watch?v=OriRtaGpEKI>,

<https://www.youtube.com/watch?v=5u3VYim6OcY> – електронен документ, пров. на 26.04.2016.

<sup>50</sup> Klee, David. *How to Create a Multiple Effects on the Flute*. –

<https://www.youtube.com/watch?v=rYqN2yR-Daw> – електронен документ, пров. на 26.04.2016.

<sup>51</sup> За експеримента е използвана флейта с отворени клапи с В-краче.

свързани в легато. Първата е реализирана с класически изразни средства, а втората съдържа четири модерни техники за промяна на звука – микрохроматика, артикулиране с гърлото<sup>52</sup>, внасяне на допълнителен шум в тона, ударен ефект *slap*. За съжаление не разполагам с флейтата на Ева Кингма (*Eva Kingma*)<sup>53</sup> и постигам микрохроматика чрез гъвкавост<sup>54</sup> на амбушура. При указание „артикулиране с гърлото“ имитирам звука на гълъб. Сричката, която си представям, е най-близо до „гу“, но артикулирам не чрез докосване на корена на езика до границата твърдо-меко небце, а пренасям по-назад точката на контакт. Допълнителният шум в звука е добре познат на всеки флейтист, затова няма да се спирам подробно на този ефект. *Slap* означава удар. Ефектът може да бъде постигнат по два начина<sup>55</sup>: чрез езикова техника, позната като пресилена „френска артикулация“ или чрез рязко удряне по клапите, използвайки традиционния гриф – *Key slap*. В ниския регистър, както е в случая, предпочитам втория вариант. Внимание, тази техника може да увреди инструмента!

Нарастване на емоционалното напрежение в следващата фраза е постигнато чрез пренасяне на тематичния материал от първата вълна октава горе, изпълнен с *molto vibrato* (по автора) в динамика *f*. Отново срещаме *Note Bending*, този път в средния регистър и на интервал малка секунда – постижимо дори само с промяна на ъгъла на атака на въздушната струя. Следващият бравурен пасаж в тридесетивторини, допълнително означен с *veloce* (бързо), обхваща средния и ниския регистър. Грифово неудобен, изравняването по интензитет и трайност на всички тонове в него представлява истинско предизвикателство. От особена важност е дясната ръка да остане спокойна, без стягане, а напрежението да се пренесе изцяло върху коремната преса. Фразата завършва с дълъг тон в *pp*. След фиксирана пауза от 5'' от последните два тона  $re^2$  и  $fa^2$  в динамика

---

<sup>52</sup> Означението на Мастранджело е „articuler avec la gorge”.

<sup>53</sup> *Eva Kingma and the quarter-tone flute* –

<https://www.youtube.com/watch?v=F3GD0Omr4Z0> – електронен документ, пров. на 29.04.2016.

<sup>54</sup> На английски терминът е *flexibility*.

<sup>55</sup> Вж по въпроса: **Sallart, Dean**. Why not extend your palette with special effects? Part 3. –

<http://www.fluteped.com/articles/Flutewise/special%20effects3.pdf>;

**Bledsoe, Helen**. Extended techniques. – <http://helenbledsoe.com/?cat=4>;

**Ziegler, Matthias**. Extended Techniques. – <http://matthias-ziegler.ch/english/klangwelten/index.html> – електронни документи, пров. на

29.04.2016.

*p*, се заражда мотив като далечен отглас на предходната фраза. Новата техника е вид тремоло – *Bisbigliando*<sup>56</sup>. Употребена е между *ре*<sup>2</sup> и *фа*<sup>2</sup>, последвано от *ре*<sup>2</sup> и *фа*<sup>#1</sup> и докато първата комбинация излиза почти веднага без затруднение, втората изисква по-продължителни и целенасочени усилия. Основният гриф, който използвам при тремоло *ре*<sup>2</sup> и *фа*<sup>2</sup>, е грифът за *ре*<sup>1</sup>. За да получа *фа*<sup>2</sup>, си служа с трети и четвърти пръст на лява ръка. През цялото време налягането и тъгълът на въздушната струя са такива, че да осигурят звученето на *ре*<sup>2</sup>. При *ре*<sup>2</sup> и *фа*<sup>#1</sup> основният гриф също е *ре*<sup>1</sup>, но тремолото правя с трети пръст на дясна ръка. Слуховият контрол трябва да осигури спазване на интервала малка секста в низходяща посока. При отслабена активност на въздушния стълб зазвучава интервал голяма терца във възходяща посока. След варирано повторение на тази фраза стигаме до ново предизвикателство – импровизационен епизод, означен с *libero*. Реализиран е чрез флажолети в *mp*, изписани само като тонови височини без ритмика и без указание от композитора посредством кой по ред хармоник да се изпълнят. Септола в *subito f* в трета октава създава рязък контраст в средата на прозрачната флажолетна звучност, която чрез трилер прелива в тридесетивторинкова вълна в легато.

Вторият дял започва с многократно моторно повторение на *do*<sup>1</sup>. Почти не се срещат модерни техники, но трудност представляват: извличането на *ff* в пределно ниска теситура, съчетано с *molto marcato e staccato*; постигането на добра репетитивност; продължителното свирене на пасажии предимно с кутрето на дясна ръка (около десет такта); поставянето на акценти на необичайни за класическата музика места; *pppp* във високия регистър. Мелодичната линия е изградена от много прими и движения на малки интервали предимно във възходяща посока. Моторният ритъм в шестнадесетини рядко се разнообразява с други ритмически групи. Динамичното изграждане води до кулминация във високия регистър във *fff*, достигната чрез скокове в задъхана фраза, накъсана от шестнадесетини паузи, последователно поставени на първа, втора, трета и четвърта позиция. Втората част на втория дял следва обратно динамическо развитие – започва отново от *do*<sup>1</sup> във *ff* и затихвайки, достига до ми бемол<sup>3</sup> в *pppp*. След генерална пауза естествено се връща първоначалното *Adagio* в

---

<sup>56</sup> *Bisbigliando* – прошепване: специфична арфова техника за тремоло в тиха динамика с двете ръце. Бързината на тремолото зависи от вкуса и възможностите на изпълнителя.



заклучителния трети дял. Огледалното протичане на музиката не създава нови изпълнителски проблеми.

Кратката четвърта част се възприема като лиричен център на цикъла. Макар условно, бихме могли да търсим тоналност. Заради силно хроматизираната тъкан усещането за центросремителност не е ярко изразено. Но композиторът отбелязва арматура. Първите тактове могат да се разгледат от една страна като тоническо тризвучие на ре минор, а от друга се възприемат като звук с неговите обертонове. Музикалната мисъл тече линейно във възходящи тризвучия в тясно разположение, организирани в относително големи нотни стойности, свързани в легато. Мотивното разчленяване на началната фраза дава импулс за развитие на музиката в цялата част. От важно значение са имитационно-полифоничните строежи.

**Изпълнителски проблеми:** Решението на автора тубистът да пее темата във *f* докато свири бурдониращия тон до<sub>1</sub>, създава сериозна трудност. Едновременно възникват и нелеки ансамблови задачи за намиране на баланс и синхрон по отношение на интонация и ритъм, тъй като флейтистът дублира темата в *mp*. В главната кулминация фактурата става тригласна, тъй като тубистът изпълнява двуглас. В ниския инструмент се избягват естествените силни метрични времена чрез залигване през тактова черта и акцент при всяка атака. По същия начин е третирана линията на високия инструмент, съставена от постепенни низходящи мелодични интервали в осминково движение. Девет такта преди края зазвучава изходният материал с малки ритмически и хармонически метаморфози. Резкият контраст между постигнатото *ppp* с прозрачен прав звук и *subito ff molto vibrato* в шестия такт преди края представлява индивидуално и ансамблово предизвикателство по отношение на интонацията. Емоционалният изблик се уталожва в затихваща до *p* динамика, в съчетание с постепенно забавяне (по автора: *rallentando, morendo*). Във финалните два такта флейтистът също трябва да съвмести свиренето и пеенето. Резултатът е по-скоро колористичен ефект, отколкото хармонично търсене на четириглас.

Петата част е за соло туба. Решена е в триделна форма Allegro осмина = 260, Adagio tempo libero, Tempo primo осмина = 260 като третият дял представлява ракоходно проведен и умален по размери първи дял. 2/8, 3/8, 4/8, 5/8, 6/8 се редуват без спазване на някаква закономерност или цикличност в първи и трети дял. Вторият дял е изписан без означение на размер и темпо и дава възможност на инструменталиста за свободно интерпретиране на идеята за метрум. Създава условия за импровизация при всяко изпълнение. Използван

е почти целият тонов обем. Динамичните нюанси варират от *ppp* до *sfff*. В музикалната тъкан са вплетени всички артикулации, присъщи на инструмента. Авторът често си служи с големи мелодични скокове, за да постигне резки контрасти между октавовите групи. Скоковете са съчетани с паузи, което прави трудно подреждането на отделните звукове в музикална мисъл. Като допълнителна трудност следва да се отбележи и непрекъснатата смяна на размери в първи и трети дял. Стремешът на композитора да представи тубата като виртуоз води до употреба на разнообразни модерни техники на звукоизвличане – мултифоници, вибрато, трилери, тремоло, микрохроматика.

Шестата част е единствена без име и указание за характер. Носи фактурните белези на токата. Мастранджело се е ограничил с изискването всеки от гласовете да се свири изявено без акценти, с изключение на изрично изписаните. Това предполага **трудност за изпълнителите** предвид поставянето им на нетипични места. Поставянето на акцентите прераства в ансамблов проблем, тъй като метрически не съвпадат. Осминовото движение във всеки от гласовете е накъсано от нерегулярни паузи. Моториката се получава в следствие на комплементарност. Предизвикателство е постигането на динамиките. Полиритмията в преходните тактове към втория дял също създават трудност в постигането на ансамбъл. Вторият дял започва с монотонно повтаряне на ритмизирана прима върху  $la^2$  в сгъстяващи се нотни стойности, които прераства в скрит двуглас чрез редуване на  $la^2$  с  $fa^2$ . Двата гласа имат различен ритмичен профил и диалогът изисква повишена концентрация, метрономно стриктно изпълнение, добро познаване не само на собствената партия, но и следене линията на партньора. Особено внимание се изисква в тактове 21 – 24 в размер  $2/4$  – тубата свири двувременна триола, а флейтата запазва двуделността, изпълнявайки 4 групи от по 3 шестнадесетини. Създава се емоционално напрежение, което води до кулминацията на дяла. В този момент инструментите са близко до предела на възможните си –  $do^4$  и  $Do_1$ , което е предпоставка за деформации в интонирането, при това в противоположна посока. Флейтистът трябва да покаже добро владение на амбушура и стабилна диафрагмена опора за постигане на гъвкаво легато, при което да запази метричната пулсация. В добавка препоръчвам използване на алтернативен гриф.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Пети пръст на дясна ръка да се постави на клапата за  $do^1$  вместо на  $re \#$ -ната при изпълнение на  $si^3$  и  $do^4$ . Така интонацията значително се подобрява.

Прегрупирайки *шестнадесетините* от 4 X 3 в 2 X 6, авторът започва преход към третия дял на частта. Повтарящият се модел на въвеждане в новото чрез репетиция на един тон в равни осмини създава стилистично единство. Темпо I четвъртина =150 не е повторение на мелодичните интервали, но ритмичните структури, паузите, акцентите, темпото постигат усещането за тематична репризност. Вариантността е не само по отношение на мелодичните криви, но и по отношение на динамиката. До финала високият глас стига без *diminuendo* във *fff*. Паралелно втората партия прави поредно изграждане и затихване до *p*, продължавайки два такта след флейтата. Този момент е изключително труден за интерпретиране, защото може да бъде отчетен от слушателите като разминаване между музикантите.

В последната седма част тематичният материал е буквално повторение на материала от първа, транспониран чиста кварта нагоре. Създадената рамка осъществява единството на цикъла. Докато в началото инструментите са разположени теситурно максимално близко и звучат като единен синкретичен тембър, крайт изтъква техните различия чрез максималното им раздалечаване в звуковото пространство<sup>58</sup> – своеобразно обобщение на „резултатите от експеримента със звука“ в целия сюитен цикъл.

### 3.3. Изводи

- В репертоара на дуото флейта-туба мога да бъдат наблюдавани характерни за съвременната музика, и конкретно за съвременната българска музика, насоки, които се свързват с „разчупването, разпадането, разминаването на познати интерпретационни модели и създаването на нови“<sup>59</sup>.

- Румен Бояджиев-син, Ян Тегтмайер, Кирил Илиевски, Велислав Заимов, Александър Видлишки, Стоян Бабеков в *Молитва в Боянската църква* се придържат към класическата звучност на флейтата и тубата. За тях експериментът със звука се състои в избора на инструментален състав. Произведенията от тази група предлагат възможност за максимално разгръщане на динамичните амплитуди, вибратото, артикулацията, цвета и плътността на тона.

- Николай Кауфман във всички свои творби, Стоян Бабеков в *Старовремски закачки* и *Песен и танц*, Ангел Добрев, Петър Крумов интерпретират през новия ансамблов тембър

---

<sup>58</sup> Съпоставени са висок регистър при пиколото и нисък при тубата.

<sup>59</sup> **Вълчинова-Чендова, Е.** Новата българска музика през последните десетилетия: модели и интерпретации. София: ИИЗк БАН, 2004, с. 26.

българската фолклорна традиция. Предизвикателство представлява доближаването до изпълнителския стил на народните свирачи: честата смяна на метруми и размери и подредбата им в несиметрични хетерометрични редици, характерната орнаментика, вграждане на човешки глас в инструментала, почукване по корпуса, тропане (Петър Крумов), намирането на съответен начин на звукоизвличане, който да създаде близост или аналогия с български народни инструменти.

- Дуетът става лаборатория за експериментални или допълнителни инструментални техники<sup>60</sup>, например: извличане на двуглас или едновременно пеене и свирене в едногласните флейта и туба при Алън Лорилард, Александре Мастранджело; трилери в тубата – Васил Казанджиев и Александре Мастранджело; ефект *диджириду* при Алън Лорилард, използване на микро-хроматика при Мастранджело и т.н.

- Наблюдава се опора в традиционни жанрове – сюита, соната, миниатюра, песен, танц и т.н., както и програмност.

- Тематичният музикален материал често се развива линейно; широко застъпени са полифоничните композиционни техники. Хомофонната фактура и класическата хармония се срещат по-рядко в литературата за дуета.

- Звучат интонации от всички български фолклорни области, представен е европейският „интонационен фонд”<sup>61</sup>, който добавя испански нотки, австралийски аборигенски и африкански мотиви.

- Стилистичните полета са богати: необарокови в Presto из *Сюита* – Илиевски; класически – Тегтмайер; атонални – Заимов, Казанджиев, Илиевски, Мастранджело; минимализъм – Лорилард; контролирана алеаторика – в някои *Афоризми* на Казанджиев, Мастранджело в Andante (втора част) от сюитата; импровизация – Лорилард и Крумов.

- Търсят се експерименти със звука – Казанджиев, Лорилард, Мастранджело, Крумов, Бабеков, Кауфман, Добрев.

- Фолклорът като широко интерпретирана интонационна система решава проблема за единството на стила<sup>62</sup> при Николай Кауфман, Ангел Добрев, Петър Крумов, Бабеков.

---

<sup>60</sup> В англоезичната литература терминът е *extended technique* – в прев. допълнителни, а в българската и руската – *експериментални*.

<sup>61</sup> Терминът е на Пенчо Стоянов.

<sup>62</sup> Вж. по въпроса: Стоянов, Пенчо. Цит. съч., с. 82.

- Палитрата от образи, настроения, състояния е ярка и многоцветна.
- Широко застъпено е игровото начало – Казанджиев, Видлишки, Лорилард, Кауфман.
- Виртуозността е иманентно присъща на тази камерно-ансамблова сфера.
- Репертоарът на дуото е разнообразен с използваните различни творчески подходи и музикалнотехнологични похвати и това поставя пред изпълнителите сериозни инструментални и ансамблови проблеми.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Дуетът флейта-туба е развиваща се камерноансамблова сфера.

За разлика от българските композитори, голямата част от чуждестранните автори са тубисти или тромбонисти и произведенията са свързани с интереса им към тази ансамблова звучност и еманципирането на тубата от традиционната представа за нея. Използването на разновидности на инструментите (пиколо, еуфониум) в съчетание с употребата на модерни експериментални техники на звукоизвличане и тяхното комбиниране обуславят широката палитра на звука, предизвикват развитието на изпълнителските възможности и създават база за изследвания. Транскрипциите също допринасят за горепосоченото чрез привнасяне на подходи, присъщи за други инструменти и/или вокални техники в изпълнителския фонд на флейтата и тубата.

Изведени са общите тенденции, свързани с увеличаващия се интерес към тази формация и активизирането на композиторското творчество, посочени са жанровите насоки, някои изпълнителски техники, свързани с ансамбловата звучност и конкретно с флейтата..

## ТВОРЧЕСКА ДЕЙНОСТ ПО ВРЕМЕ НА ДОКТОРАНТУРАТА

### Концерти и участия:

1. 20.05.2014 – концерт „Друга врата“ в българо-швейцарски проект на НПО АРТТО „Представяне на швейцарската музика и други аспекти на швейцарската култура в България“, изнесен в Огледална зала „Нели Божкова“ – Добрич. Програма: *Георги Арнаудов – „Партита за флейта и чело в 4 части“; Александре Матранджело – „Сюита за флейта и туба“ в 7 части и Албена Врачанска – „Други врати“ (6 части) за флейта, туба и пиано.* Пиесите са писани за конкретния проект. Всички изпълнения са премиерни.

2. 29.08.2014 – концерт „Сюрприз“ (носи подзаглавие *Познати мелодии в непознат вариант*) в трето издание на фестивала „Класическа музика на открита сцена“ – София, Лятна сцена в Борисовата градина. Включва транскрипции на барокови, класически и романтични творби, както и една творба, писана за дуета. Програма: *Телеман – Дуо във фа мажор (4 части), Бетовен – Дуо № 1, опус 27 (3 части), Николай Кауфман – „Пиринска сюита“, Свиридов – Валс, Огински – Полонез, Росини – Дуо за чело и контрабас в ре мажор, Largo al Factotum.*

3. 30.08.2014 – концерт „Мост“. Първо изпълнение на *Дует за флейта и туба от Ян Тегтмайер* (Германия). Дуетът участва още в премиерните изпълнения на *два Квартета за флейта–туба и виола – чело – в до и в ре мажор*, написани специално за фестивала. Партнират си с автора Ян Тегтмайер – виола и Франческо Деси – чело (Италия).

4. 15.10.2014 – премиера на „*Молитва в Боянската църква*“ от *Стоян Бабеков* в „Нова българска музика“.

5. 11.11.2014 – концерт „Гледни точки“, зала БИАД – София, в рамките на „Музикални вторници“. Програма: *Стоян Бабеков – „Молитва в Боянската църква“, „Песен и Танц“; Васил Казанджиев – „Афоризми“, Румен Бояджиев-син – „Менует и Сарабанда“, Николай Кауфман – „От Странджа до Пирин планина“.*

6. 24.05.2015 – концерт, посветен на славянската писменост и култура, състоял се във *Festsaal am Adenauerring* – Карлсруе, Германия. Програма: две световни премиери – *Стоян Бабеков – „Старовремски закачки“ и Румен Бояджиев-син – „Жига“; Ангел Добрев – „По нашенски“, Николай Кауфман – „Северняшка черкезка игра“, „Старинна диафония“ и „Музика от Костурско“,*

Петър Крумов – „Шарена сол“, Александър Видлишки – „Дуо моде Тубафльоте“.

7. 11.06.2015 – участие в концерт „10 години Млад научен форум“ с пиесата на Алън Лорилард *Aту Satius*.

8. 25.07.2015 – концерт в Двореца – Балчик. Програма: Бетовен – *Дуо № 1, опус 27, Дворжак – „Хумореска“, Росини – Дуо за чело и контрабас, ре мажор, Огински – Полонез, Кауфман – „От Странджа до Пирин планина“, Свиридов – Валс, Крумов – „Шарена сол“, Видлишки – „Дуо моде Тубафльоте“, Росини – *Largo al Factotum*.*

9. 27.11.2015 – СБК, премиера на „Отражения“ за флейта и туба в концерт, посветен на 60-годишнина на Кирил Илиевски.

### **Проекти:**

1. „Единство на противоположности“ – подаден в сесия за финансиране на Малка грантова схема „Представяне и достигане на широката общественост на съвременното изкуство и култура“, част от Програма БГ08 „Културно наследство и съвременни изкуства“ – април 2014.

2. „Класическа музика на открита сцена“ – финансиран от Министерство на културата, 2014.

3. „24-ти май в Германия с българска музика за флейта и туба“ – финансиран от Столична програма „Култура“, 2015.

-----

## **ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

1. За първи път обект на самостоятелно изследване е дуетът флейта-туба. Разглежда се като специфичен творчески и изпълнителски проблем, свързан със спецификата на тази камерноансамблова формация.

2. Специално е разгледана дейността на дуета Бояджиева-Темнисков като първата и единствена българска формация, създадена през 2008 година.

3. Издирени са и са систематизирани множество произведения от световната и българската музикална литература, написани за тази формация.

4. Анализирани са от интерпретаторска гледна точка 24 произведения, написани за българския дует Бояджиева-Темнисков, и са предложени конкретни идеи за ансамбловото звучене на двата инструмента.

5. Направен е морфологичен анализ на партията на флейтата и са предложени методи на работа, които резултатно да преодолеят флейтовите проблеми.

6. Открит е нов гриф за прехода до<sup>1</sup> – ми<sup>1</sup> бемол при Note Bending ефект.

7. По време на докторантурата са осъществени премиерни изпълнения на 6 произведения за флейта и туба, на 2 за флейта-туба, виола и виолончело и на 1 за флейта-туба и пиано.

8. Трудът има и научноприложна насоченост, той може да бъде основа за изследване на: морфологията на партията на тубата, въздействието върху публиките, вече написаните произведения за флейта-туба + (пиано, саксофон, цигулка, виола, чело).

-----

## ПУБЛИКАЦИИ, СВЪРЗАНИ С ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. Проблеми и изпълнителски решения в „Шарена сол” – пиеса за флейта и туба от Петър Крумов. – В: *Девета научна конференция на докторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц”*. Сборник с резюмета и CD с докладите. София: НБУ, 2015, с. 49.

2. „Афоризми“ Васила Казанджиева для флейты и тубы и экспериментальные техники звукоизвлечения и ансамблевого музицирования, или Рецепты и наставления для духовного здоровья. – В: *III Международна интернет-конференция „Музыкальная наука в едином культурном пространстве“*, организирана от РАМ "Гнесини", Москва. <http://gnesinstudy.ru/?cat=11>

3. Дует флейта-туба: оксиморон или... – В: *Десета научна конференция на докторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц”*. Сборник с резюмета и CD с докладите. София: НБУ, 2016, с. 27.

4. Произведенията на Кирил Илиевски за флейта и туба *Сюита за флейта и туба* (2009) и (2011), *Фантазия, Отражения* (2015). Изпълнителски подходи. – В: *Музикални хоризонти*, 2016, № 6, с. 18 – 21.

5. Флейтови изпълнителски техники в произведения за флейта и туба. – В: *Единадесета научна конференция на докторанти с международно участие „Млад научен форум за музика и танц”*. Сборник с резюмета и CD с докладите. София: НБУ. Под печат.