



**ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ
„НЕОФИТ РИЛСКИ”, БЛАГОЕВГРАД
Факултет по изкуствата
Катедра „Музика”**

Иван Стефанов Стоянов

**ОРКЕСТРОВТО ТВОРЧЕСТВО
НА КОМПОЗИТОРА ЙОРДАН ГОШЕВ
КАТО ИЗПЪЛНИТЕЛСКА ПРОБЛЕМАТИКА**

**АВТОРЕФЕРАТ
на
ДОКТОРАТ**

Дисертационен труд за присъждане на
образователната и научна степен “доктор”
проф. направление 8.3. „Музикално и танцово изкуство”

Научен ръководител: проф. д. изк. Филип Павлов

Благоевград, 2022

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на заседание на катедра „Музика“, състояло се на 11.10.2022 г.

Разработката се състои от 131 страници, от които 125 основен текст. Съдържа увод, 2 глави, с подраздели, заключение, библиография и приноси на дисертационния труд, Включени са и 42 нотни примера и 1 таблица.

Библиографията съдържа 97 заглавия от които 59 на български, 26 на руски, 6 на немски, 4 на английски, 1 на френски езици /86 на кирилица, 11 на латиница/ и 1 електронен документ.

Защитата на дисертационния труд ще се проведе на 6 декември 2022 г. от 10 ч. в зала 114 на ЮЗУ „Неофит Рилски“, ул. „Иван Михайлов“ N 66 на открито заседание на Научно жури в състав: рецензенти – **проф. д-р Иванка Влаева, проф. д-р Велислав Заимов, становища доц. д-р Валери Пастармаджиев, проф. д-р Деян Павлов и проф. д-р Атанас Карафезлиев.**

Дисертационният труд и материалите за защита са на разположение в библиотеката на ЮЗУ „Неофит Рилски“ - Благоевград

СЪДЪРЖАНИЕ

УВОД	3
-------------------	----------

ПЪРВА ГЛАВА

Изпълнителска проблематика в симфоничното творчество на композитора Йордан Гошев.	6
1.1. Симфония № 2.....	7
1.2. Симфония № 3	12

ВТОРА ГЛАВА

Изпълнителска проблематика в оркестрови творби на композитора Йордан Гошев в концертния и камерен жанр.....	17
--	-----------

2.1 Произведения за солов инструмент или хор и симфоничен оркестър	
2.1.1. „Рапсодия” - за пиано и оркестър.....	18
2.1.2. Концерт за цигулка и оркестър.....	27
2.1.3. „Луди млади” - за хор и оркестър.....	30
2.2. Произведения за камерен и струнен оркестър	
2.2.1. „Бурлеска”	34
2.2.2. Concerto grosso „Слънчеви отблясъци”.....	38

ЗАКЛЮЧЕНИЕ	43
-------------------------	-----------

СПРАВКА ЗА ПРИНОСНИТЕ МОМЕНТИ.....	46
---	-----------

УВОД

Композиторът Йордан Гошев е измежду най-продуктивните автори в периода 1990-2022 г. Той представя творби в много жанрове и е създал значително творчество за различни оркестрови състави, за разнородни камерни формации, голямо количество солова инструментална и вокална музика. Въпреки че работи в универсална стилистика, авторът многократно заявява в редица свои съчинения предпочитанията си към фолклора, който се открива в много негови композиции. Но трябва веднага да се отбележи, че той не борава с преки цитати на автентични музикални образци. Създадените редица негови опуси са резултат на личния му творчески подход към фолклора като специфична интонационна среда и характеристична ритмика. Неговите композиции представят в дълбочина индивидуалното му творческо мислене, изградени са със своеобразен и съвременен музикален език, разпознаваеми са като авторска стилистика.

Различни произведения на композитора се изпълняват у нас и в чужбина, те са обект на издателска и звукозаписна дейност. Отзивите за неговото творчество отбелязват високостойностен автор, а завоюваните награди са логично следствие на чудесната сътворена музика.

Особено успешна е научната и педагогическа дейност на Йордан Гошев, свързана с издадени книги, с авторство на учебници и различни упражнителни университетски пособия.

Като диригент на значителен брой негови симфонични творби, и на други - със солист и оркестър или с хор, аз съм се сблъсквал с характерна проблематика в творчеството на Гошев, която произтича от спецификата на композиторския му почерк. В моето дисертационно изследване разглеждам дадени авторски подходи от по-общ характер в създадени опуси с разнородна

музикална литература, свързана с характеристиката на неговото оркестрово мислене и своеобразието на индивидуални звукови търсения. В развитието на научната концепция, една от водещите линии е изясняване спецификата на дадена проблематика, с оглед на успешното ѝ преодоляване още в репетиционните моменти. Най-доброто представяне на авторската музика задължително е свързано с нейния анализ и с отстраняване на възможната проблематика пред изпълнителските състави и солисти.

Независимо от широкия му обхват и жаврово многообразие, авторското музикално творчество на композитора Йордан Гошев все още не е ставало обект на сериозен, задълбочен и широко обхванат научноизследователски интерес, като изключим част от неговата клавирната музика. Липсва всякаква информация или известяване на изпълнителски опит по отношение на интерпретацията на оркестровата музика на Гошев, анализи на техническа проблематика при реализация на творбите му за голям и малък оркестров апарат. Това обуславя моята мотивация да се насоча към настоящото изследване.

Смятам, че **темата е актуална** и може да бъде обект на научен подход, да даде широка информация за композитора, за спецификата на неговото мислене и да отрази качествата на неговото оркестрово музикално творчество.

Обект на настоящото изследване е цялостното творчество на Йордан Гошев, създадено за и с участието на оркестър в последните 3 десетилетия.

Предмет на изследването са две от неговите три симфонии, създадени в периода 2000–2012 г.

Основната цел е да бъдат представени естетически идеи, вложени от композитора в неговото музикално творчество, да бъдат представени във възможна степен широко използваните от него изразни средства и различни

страни от оркестрова палитра, с която работи, за постигане изграждането и представянето на вложената в композициите на музикална образност.

От набелязаните изследователски цели произлизат следните **задачи**:

- да се проучат и анализират специализираните литературни източници и изследвания, свързани с авторското творчество на Йордан Гошев;
- да се извести и систематизира изпълнителската проблематика в репетиционния, концертно-сценичния и звукозаписен процес, от гледна точка на личната ми практика, както и на колеги, ангажирани с представяне на оркестровото творчество на композитора;
- да се разработи методология, която да позволи съкращаването на цялостния процес от разучаването на творбите до тяхната многопосочна реализация;
- да се систематизират основните характеристики на изразните средства, типични за оркестровото творчество и индивидуалното художествено мислене на автора.

Методите на експерименталното изследване са: библиографски анализ; сравнителен анализ; наблюдение на реакциите на солистите, певците и оркестровите изпълнители по време на концерти и студийни записи.

ПЪРВА ГЛАВА

Изпълнителска проблематика в симфоничното творчество на композитора Йордан Гошев

1.1. Симфония № 2

1.2. Симфония № 3

Творчеството на композитора Йордан Гошев се отличава с многожанровост, но в него видимо се откроява афинитет към създаването на симфонични творби. В тях композиторът се насочва както към чистия жанр на симфонията, така и към едночастни оркестрови форми. Във всички свои творби, той успява да постигне една многоликост от гледна точка на тяхната съдържателност. Някои негови художествени идеи са директно насочени към пресъздаването на исторически събития, отразени в техните заглавия: симфоничните поеми „Батак 1876” и „Илинден”. По-неутрално е заглавието „Симфонични танци”, но този симфоничен опус кореспондира с неговите нагласи да търси и да представя свои разнородни начинания в жанра. Несъмнено, като основни творби се очертават неговите три симфонии. Подходът му към действащия оркестров апарат е различен. Неговата Първа симфония е на границата между двоен и троен изпълнителски състав, докато Симфония № 2 третира точен троен оркестров състав. В противовес на този мощен и активен инструментариум се появява следващата му Симфония № 3 - само за щрайхови инструменти. Всяка симфонична творба е реализирана в различна многочастност и този подход на Гошев се запазва при творчеството му и в други жанрове. Той непрекъснато изненадва изпълнителите и слушателите с

нестандартни/неочаквани решения, които обаче са органично свързани с развитието на съдържателността на конкретните творби.

Симфоничното творчество на композитора е обект на изпълнение от различни оркестри у нас и в чужбина и една част от него е регистрирана в звукозаписна дейност. Значителен брой авторски творби са отличавани с национални и международни награди, между които е и Специалната награда на Международния конкурс за композитори „Проф. Иван Спасов” за негова симфонична творба. Инструменталната премиера на неговата Симфония № 1 е в дните на Фестивала на европейската музика, проведен през 2002 г. в Перуджа, Италия. За съжаление, тази симфония все още няма своето национално представяне.

Обект на музикалното изследване в настоящия дисертационен труд са втора и трета симфония на Йордан Гошев. Техният избор е обоснован от изключително полярните творчески подходи на композитора при създаването им. Чрез техния анализ може да се разкрият разнополюсните модели на неговото нестандартно творческо мислене.

1.1. Симфония № 2

Симфония № 2 е написана през 2007 г. Премиерата ѝ е осъществена от Пловдивската филхармония през 2010 г. Изградена е като едночастна структура/композиция, което е по-рядко срещано явление в авторските опуси. Симфонията е за троен състав и включва следния инструментариум: пиколо, 2 флейти, 3 обоя (третият обой се сменя с английски рог), 2 кларинета, бас кларинет, два фагота, контрафагот, четири валдхорни, 3 тромпета, два тенортромбона, бас тромбон, тимпани, голям барабан, малък барабан, висящ чинел, там- там, ксилофон, вибрафон, звънчета, камбани, арфа и щрайх.

Няма да е преувеличено ако наречем това произведение *повратна точка* в творческите търсения на композитора. В творбата са проектирани идеи, които намират своето последващо преосмисляне и обновяване в симфоничните поеми „Илинден“, „Батак 1876“, а също и в Концерт за цигулка и оркестър, създаден шест години по-късно. Композиторският подход, представен в Симфония №2, свързан с начина на излагане на тематизма и неговата звукова характеристичност, в голяма степен намира своето повторение и развитие в другите посочени творби.

Едно устойчиво основно изразно средство е лайтмотивното развитие, което често засяга изграждането на кратка фраза или малък епизод, които имат/носят елегичен характер. Композиторият представя този характер в темброва окраска на предпочитан от него ударен инструментариум с определена тонова височина: вибrafон, гlockеншпил, камбани.

Друго изразно средство, което е в основата на творческата авторска нагласа, е употребата на фолклорни мотиви, структурирани в духа на шопската диафония. Характерен елемент при тяхното появяване е динамичната им амплитуда - те винаги са свързани с преставянето им в пределно тиха динамика.

Често срещащ се композиторски похват е използването на контрастно съставни форми при изграждането на цялостната драматургия на съответната част от дадена симфонична творба на Гошев. Обикновено става дума за епизоди, които имат обща интонационно-тематична основа. Някои от епизодите са от „затворен“ вид, а други са лишени от самостоятелност и структурна стабилност. Общият похват, използван в Симфония № 2, който отчасти се репродуцира и в другите творби, е обединението на процесуалността в единна динамична линия на представяне или развитие.

Композиторът използва и други характерни похвати - като напр. цезурността. Чрез нея, той се стреми да даде творческа възможност на изпълнителите, а и на публиката, за осмисляне на значителна част от преминалия тематичен материал в развитието на музикалното съдържание на конкретната творба. Макар цезурите да рамкират финалите на дадени епизоди, в общото развитие на материала те често се охарактеризират като тематизъм с преливащо развитие.

Фактът, че авторът се насочва към контрастно-съставната форма е доказателство, че в етапите си на работа в Симфония № 2 и в двете симфонични поеми, написани в същия период, той предпочита чрез нея да представи на преден план спонтанността и импровизацията в развитието на музикалната субстанция, пред строго рационалния конструктивен подход във формално-тематичното развитие.

Независимо, че Йордан Гошев озаглавява произведението си симфония, творбата има сходни белези с жанра симфонична поема както по своя мащаб, така и по други външни белези. Това са едночастността и ярката образност, която провокира слушателя да търси скрита програмност.

Симфония №2 - като музикална изразност и драматургично изграждане, е сред най-драматичните произведения на Йордан Гошев. В емоционален план, авторът рисува в кулминационните зони почти апокалиптични картини. А в края на творбата композиторът проектира генералната кулминация. Гошев използва алеаторна техника, която майсторски се предшества от два подготвителни етапа. В първия от тях, всички инструменти постепенно преминават от стандартен нотопис към освобождаване на партиите от строго фиксиране на височината на тоновете и на ритмиката. Докато във втория етап авторът използва вече контролирана алеаторика, преди да потърси момента, в

който ще разчита на освободената индивидуалната енергия на всеки изпълнител от оркестъра в алеаторика от по-нерегламентиран вид.

Симфонията не създава големи технически препятствия пред оркестровите музиканти, но поставя пред диригента сериозни проблеми. Те произтичат от организацията на музикалния материал, от променливия темпоритъм и неговото прилагане в общия процес за изграждане целостта на драматургичното развитие. Значителна трудност е органичното достигане на генералната кулминация. Процесът трябва да се осигури в естественото му развитие и в последователност - като интензитет на движение, а не да става на „тласъци“. Всеки миг, в който не се осъществи този общ поток във фактурното развитие, може да се получи разпад на едночастната музикална конструкция на симфонията, което при избраното от автора формообразуване е потенциална опасност.

Контрастно съставната форма се състои от елегично встъпление, шест епизода (с контрастна, развиваща или свързваща функция) и кода.

Най-общо, теоретичният анализ на симфонията представя основните творчески идеи на композитора, спецификата на структурирането на творбата, формообразуващите елементи и драматургични решения на музикалната субстанция по следния начин:

- ✓ фактурата е преобладаващо хомофонна. Полифонични елементи се срещат в третия епизод, където се появява тематично ядро, асоцииращо с шопски двуглас;
- ✓ оркестрацията се разгръща най-често в три плана, но се срещат и детайли, в която тя се представя в четири плана. В последния епизод - с генералната кулминация, а също и в кодата, развитието на музикалния материал е в алеаторно движение;

- ✓ метриката включва размери от 2 до 7 четвърти. Независимо от афинитета си към фолклора, авторът не използва неравноделни размери в техния припознат танцовален контекст;
- ✓ темпата са променливи, но преобладават бавните и умерените. Движението максимално достига до параметър четвъртина нота= на 112. Поради наличието на пасажии във всички оркестрови групи, изписани с малки нотни стойности, се създава чувство за по-бързо темпо. Това усещане е много натрапчиво в последния епизод на симфонията - в зоната на генералната кулминация;
- ✓ динамичната скала на развитие на материала е с огромни амплитуди - от едва доловими четири пианисими (*pppp*) до мощна звукова маса, сравнима с грохот, в динамика четири фортисими (*ffff*);
- ✓ хармоничното развитие включва преимуществено класическа акордика, изразена в употребата на мажорни и минорни тризвучия, полумалени четиризвучия, петзвучия и др. интервалика, но развитието предлага още употреба на звукови клъстери и сонорни петна;
- ✓ тембровата скала на инструментариума също е богата, но без натрапчива „екзотика” по отношение на използваните инструменти, тяхното комбиниране и специфични похвати при звукоизвличането.

Диригентската концепция следва да обединява всичките шест епизода в едно органично цяло. Водеща гръбва да бъде мисълта за представянето на тяхната контрастност. Композиторът залага на нея в комбинирането на епизодите и тяхното разполагане в музикалната форма. Тази разноликост на материала дава широки възможности при

интерпретацията. Но като краен резултат, последователното комбиниране на контрастните епизоди трябва естествено и логично да доведе до изграждането на генералната кулминация.

Симфония № 2 е еталонно произведение в оркестровата музика на Йордан Гошев. Много от творческите идеи и специфични подходи, заложи в симфонията, намират своето развитие в по-късни негови творби. Тя представя спецификата на конкретно/определено/изяснено авторско мислене и е своеобразна теоретико-практическа основа за музикалнодраматургично развитие и на други негови творби, извън областта на симфоничното му творчество.

1.2. Симфония № 3

Композиторът Йордан Гошев създава пиесата Lamento - за щрайх оркестър, през 2012 г. Творбата има своята премиера в изпълнение на Габровския камерен оркестър на прегледа „Нова българска музика” в София, а след това е изпълнена и в Габрово - двете ѝ представяния са осъществени под моето диригентство. Следва включването ѝ през 2016 г. в програмата на Деветия национален студентски фестивал на изкуствата, провеждан в Югозападния университет „Неофит Рилски”, Благоевград. Изпълнителският състав е Камерен струнен оркестър на университета по изкуствата от град Яш, Румъния, а концертът е в студиото на Радио Благоевград, откъдето се излъчва и запис на творбата.

Композиторът оценява публичния успех на своята творба и решава, че тя би могла да стане част от симфонична циклична композиция и прибавя към създаденото Lamento още три части: Adagio (първа част), Scherzo (втора част) и Allegro/Final (четвърта част). По този начин той оформя окончателната структура на своя нов четиричастен симфоничен цикъл.

Подобен творчески подход съществува и при създаването на други композиции от различни автори, което не е творчески прецедент. Вероятно е тази идея да е съществувала и в първоначалния авторски замисъл, но това е само в рамките на творческите догадки, защото Гошев не споделя в публичното пространство никакви факти около окончателно създадената симфонична композиция. Времето от полагането на нейното начало до окончателната ѝ редакция е в рамките на около 7 години.

В окончателната си редакция, Симфония №3 първоначално се реализира под моето диригентство като звукозапис със Симфоничния оркестър на БНР през 2019 г., а концертната ѝ премиера е отново с мен и с Габровския камерен оркестър на 12.02. 2020 г.

Симфония № 3 на Йордан Гошев може условно да се нарече „класическа”. В творбата си авторът се обръща към традиционните структури по отношение на формообразуването. Това решение се идентифицира с множество създадени емблематични творби от неокласически композитори през XX век: Хиндемит, Барток, Прокофиев, Шостакович.

Симфонията концентрира в музикалния си материал огромен емоционален диапазон, поднесен на слушателя в пределно сбито времево пространство. В творбата се усеща напрегнатия пулс на нашето време с неговите колизии. В някои аспекти е продължена линията, рисуваща тъгата на автора от глобалната бездуховност и дехуманизация, в които е изпаднал окръжаващия ни свят. Може би това е основателната причина Симфония № 3 да започва с мрачна бавна част, а драматургичният ѝ център да бъде нейната трета част Lamento. В тази своя творба, обаче, композиторът съвсем не е песимист. Неговият финал е силно драматичен, но е смислово близък до бетовеновата концепция за цикличния ход в човешката история - „от мрак към светлина”, която Гошев възражда в своята музика.

Симфонията е структурирана в традиционния четиричастен сонатно-симфоничен цикъл, но в нея е изведена двуплановост на развитието, изразяваща се по отношение на темповото ѝ разгръщане и противопоставяне на частите. Пропорциите в тях, като организацията на материала, изразяват съвършени съотношения. Нещо повече - лаконичността на изказа, липсата на многословие и излишна обстоятелственост, са майсторски израз, вложен в развитието на музикалния материал, който представя впечатляващия творчески подход на композитора.

Фактурата е преобладаващо петгласна, като разширяването ѝ не превишава осем гласа, разпределени в *divisi* - по два гласа във всяка партия. Част от двугласа и част от акордите в отделни партии са удобни за свирене като двоен гриф. Това дава възможност при концертно изпълнение да се използва допълнителен ресурс за осигуряване на динамична плътност при изпълнение от по-малки струнни оркестри. Унисонното развитие често се използва от композитора в кулминационни моменти от драматургичното развитие.

В сравнение с другите му симфонии и произведения за голям оркестър, в Симфония № 3 Йордан Гошев използва значително полифонията. Това се случва най-вече в двете бавни части: Adagio и Lamento. Нещо повече, първият дял на встъпителната бавна част е фугато, което по-забележителен начин изгражда постепенно и органично една ефективна и въздействаща кулминация.

По отношение на метриката в това произведение не се забелязва разточително използване на смяна на размери или включването на неравноделни ритми. Метричната скала включва класическите тактови размери: 2/4, 3/4 и 4/4. Честата им смяна се наблюдава единствено в двете бавни части /първа и трета/.

Хармоничната палитра, с която борави Гошев, е много богата. Авторът използва традиционна диатонична акордика във всичките ѝ разновидности: тризвучия, четиризвучия, петзвучия. В определени фрагменти от хармоничното развитие борави с квартова хармония, която променя същността на използвания дотогава тонален план. Чрез нейната поява, композиторът усилва напрежението във фактурното развитие, което особено се отнася до кулминационните моменти.

В сравнение със Симфония № 2, в тази симфония се наблюдава известна „аскетичност“ и умереност по отношение на динамичната скала на развитие. Използването на класическо формообразуване, развитието на материала на дълги линии и постепенното му развитие¹, не налагат съпоставянето на крайни динамики, които изобилстваха в контрастно-съставните форми на втора симфония. Амплитудата на динамиката се движи в очакваните граници, считани за традиционни, от *pp* до *ff*. Същото се наблюдава и по отношение на темпата. Композиторът не подхожда в развитието на частите към промяна на основните темпа. Към този похват, той прибегва само в третата част - Lamento, на изгражданата композиционна симфонична форма.

Симфоничното развитие в тази част предлага използването на разнообразна палитра от щрихи в целия щрайхов инструментариум. По отношение на тембрите и регистрите, тук се забелязва известна умереност, която не може да бъде приравнявана към тенденция за пасивност или еднообразие в подходите.

¹ По отношение мисленето в „дълги линии“, Симфония № 3 се доближава до характерни концепции и прийоми, използвани в творчеството на класически автори (Хайдн, Бетовен) и по времето на неокласицизма през XX век (Стравински, Барток, Прокофиев).

Не се наблюдава употреба на пределно високи регистри в цигулките, а фактурата се разнообразява темброво с използването на флажолетни тонове - единствено в последните три такта. **Динамичният баланс в отделните партии е много точно прецизиран и разположен по протежение на цялата партитура. Той буквално „освобождава” изпълнителите от ангажимент да проявяват специално внимание към протичащото развитие на фактурата. По този начин, те могат изцяло да се концентрират в посока на художественото претворяване на авторските творчески идеи.**

Кулминационните зони са изградени от композитора много прецизно и с особено майсторство. Слушателите получават усещане, че динамичното и ритмичното напластяване в подстъпите към драматургичните върхове сякаш се направлява с невидим „потенциометър”.

Въпреки, че на пръв поглед нотната картина изглежда семпла, поради своята пределна яснота, в творбата има достатъчно предизвикателства за изпълнителите по отношение на постигането на общия ансамбъл при звукоизвличането. Това се отнася най-вече за хомофонните места, за унисонните моменти в Scherzo-то и за финала на симфонията.

Симфония № 3 на Йордан Гошев е произведение, което съчетава зряло композиторско мислене и майсторство с удачно намерен изпълнителски апарат, който може да бъде мобилен по отношение на своята численост. Това дава вариативни възможности композицията да се изпълнява от различни оркестри.

Тематизмът е много добре представен в сонатно-симфоничния цикъл и ясно доловими са изградените смислови връзки между първа и трета част и между втора и четвърта част. Така чувството за единство и комплексен характер на симфонията се запазва във всички части на

творбата и тя разкрива своята съдържателност последователно в музикално-драматургичното си развитие.

ВТОРА ГЛАВА

Изпълнителска проблематика в оркестрови творби на композитора Йордан Гошев в концертния и камерен жанр

2.1 Произведения за солов инструмент или хор и симфоничен оркестър

2.2. Произведения за камерен и струнен оркестър

Композиторските идеи на Йордан Гошев в областта на симфонизма не подминават и други жанрове, в които авторът създава свои опуси, предназначени за различни състави и солисти. Неговите разностранни творчески интереси и личната му клавирна концертно-изпълнителска нагласа са причините, които го водят към разнородно творчество, създавано в периода 1990-2013 г.

Несъмнен е неговият афинитет към концертния жанр, представен в настоящото научно изследване от творбите „Рапсодия” - за пиано и оркестър, и Концерт за цигулка. Композитора неизменно доверява своите поредни опуси на великолепни солисти за тяхното сценично представяне. Един от тях е проф. д-р Ростислав Йовчев който осъществява десетки премиерни изпълнения на музика от Йордан Гошев, както и това на рапсодията. Може само да се изкаже съжаление, че сериозни ангажименти не са дали възможност планираната изпълнителка на цигулковия концерт Лия Петрова да реализира до днес неговото изпълнение.

Разглежданите две инструментални творби - в едночастна и в многочастна форма, предлагат различна проблематика от заложената във вокално-оркестровото съчинение „Луди млади”, написано по литературната поема на Пейо Яворов. На преден план се представя отношението на композитора към вокалното изкуство и неговото отношение към българското словесно творчество. Авторът многократно е заявявал своя интерес към фолклорната музика, а сега се обръща и към поезия, която асоциира с българските словесни традиции.

Вече отбелязах, че симфоничното мислене на композитора Йордан Гошев не се ограничава само в рамките на създадените в този жанр творби. То се репрезентира сполучливо и в камерни творби с оркестър, а също и в негови вокално-оркестрови съчинения. Дори в жанрове, които традиционно/обичайно определяме само като камерни, авторът внася присъщи за него значителни драматургични идеи и тематизъм, които обикновено обвързваме със симфонизма. Този негов композиторски стил и творчески подходи са разпознаваема черта на талантливия автор.

2.1 Произведения за солов инструмент хор и симфоничен оркестър

2.1.1. „Рапсодия” - за пиано и оркестър

2.1.2. Концерт за цигулка и оркестър

2.1.3. „Луди млади” - за смесен хор и симфоничен оркестър

(стихове Пейо Яворов)

2.1.1. „Рапсодия” - за пиано и оркестър

Композиторът Йордан Гошев създава през 2006 г. своята „Рапсодия” - за пиано и оркестър. Тя веднага има своето публично изпълнение в дните на прегледа Нова българска музика. Премиерата е осъществена от Плевенската

филхармония под диригентството на Йордан Дафов, а солист е пианистът Ростислав Йовчев.

Според историческите сведения, древните гърци са разбирали под названието „рапсодия” творчески акт, при който певец-декламатор (рапсод) рецитира откъси от класически литературни произведения, като умело импровизира върху текстовете и прави връзки между отделните сюжети. По този начин се ражда производна/вариативна творба, а анонимността на рапсодите ориентира дейността им в орбитата на фолклора. През Средновековието, наследници на рапсодите в Западна Европа са трубадурите, минезингерите² и труверите, а в Русия и Източно славянските страни - скоморохите³.

През XIX век, освен в Австро-Унгарската империя, рапсодията като жанр се свързва с възникването на националните музикални школи в Средна, Северна и Източна Европа. Отличителен белег на жанра, който не загубва актуалността си до днес, е едночастност, изразена в свободна структура/музикална форма с импровизационен характер на редуващите се епизоди в широк емоционален и тонален диапазон.

Авторът на първата рапсодия в българската музика е композиторът Панайот Пипков. През 1918 г. той написва своята „Българска рапсодия” за пиано. Това е наивистична композиция във формата на тогавашните „китки”. Без да разработва музикалния материал, композиторът просто събира в своето произведение няколко мелодии с български интонации и градски песни, чийто първообрази са заимствани от градския фолклор на Средна и Западна Европа.

²<https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D0%BD%D0%B5%D0%B7%D0%B8%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D1%80>

³<https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%BE%D1%80%D0%BE%D1%85>

Четири години по късно - през 1922 г., композиторът Панчо Владигеров представя в Берлин своята Рапсодия „Вардар”, която провокира интереса на второто поколение български композитори към този жанр, а самата творба става емблематична за националната ни музика.

След шедьовъра на Владигеров, през 1938-40 г. композиторът Димитър Ненов създава своята „Рапсодична фантазия”, която вече 80 години се изпълнява само спорадично от наши оркестри. Сред големите сполуки в този жанр се смята и написаната през 1956 г. „Рапсодия” от Веселин Стоянов.

Рапсодията на Йордан Гошев е сред малкото написани творби в този стил в най-ново време, получили публичност в нашата концертна литература за пиано. Тази композиция, създадена през 2006 г., освен че е носител на широк спектър от емоции и музикални нюанси, е и своеобразен символ на съвременното светоусещане за народностен характер в нейното тематично и интонационно развитие. Нещо повече, според мен появяването на тази творба е сякаш призив за спасяването на музикалното изкуство от безродието, на което днес ни обричат глобализацията и съвременните европейски политически и икономически обществени условия.

Тази творба е много различна в жанра на популярната българска рапсодия. В нея няма празничност или плакатно-приповдигнат тон. Напротив - това е творба дори с носталгичен характер, но в нея пулсира невероятната енергия на фолклора. Композицията е сякаш символично предупреждение към следващите поколения, че съществува реална опасност да загубим това свое духовно богатство.

Основен градивен материал, в рапсодията на Йордан Гошев е шопската диафония, нейното метроритмично разнообразие и сякаш „необуздан” характер на фолклора от Трънския край.

Първото впечатление за тази композиция е нейната висока степен на клавирно техническа трудност. Този факт подсказва, че авторът е заложил в солистичната партия пианизъм от най-висока класа, какъвто самият той притежава. Клавирът провокира любопитството и фантазията на слушателя да чуе тази пиеса в една авторска интерпретация... Това е един пожелателен елемент, който би могъл да разкрие своеобразието на творческия подход на композитора в представянето на неговата авторска музика.

Премиерното изпълнение неслучайно е предоставено на чудесния пианист Ростислав Йовчев - дългогодишен интерпретатор на творчеството на Гошев и сърдечен негов приятел. Между автора и изпълнителя съществува творческа симбиоза, която е представяна в множество концертни програми на Йовчев и в редица реализирани от него опуси в звукозаписната му дейност в БНР и за чужбина.

Второто впечатление от запознаването с партитурата на творбата е нейната майсторска оркестрация. Композиторът демонстрира виртуозно владение на оркестровите средства и оригинално/своеобразно усещане за звуков колорит. Във всеки детайл Гошев е изключително прецизен и не оставя място за никакви въпроси по отношение на интерпретацията или за технически неясноти, които биха могли да възникнат пред диригента, солиста и оркестрантите. Тази несъмнени качества на Рапсодията я нареждат сред най-големите творчески сполуки на българските композитори в последните години. Могат да се направят известни асоциации между авторските идеи в оркестрацията и отделни моменти от партитурата, които са характерни за звуковата палитра на Стравински, а бликащата енергия в композицията със сигурност отправя мисълта към редица творби на Александър Танев - негов преподавател по композиция.

Впечатляващата субстанция на композиционния материал намира в оркестровия език на Гошев изключително сполучливо взаимодействие. Става въпрос за похватите на съчетаване на всички оркестрови групи и излагането на материала в различни фактурни планове. По богатството на звуков колорит и впечатляващи нюанси, оркестровият език на Гошев е съпоставим с най-добри творчески примери и разкрива неговото предпочитание да се използват чисти тембри в сола на единични или две двойки партии. Смесените тембри са предимно в рамките на една от четирите групи. Осезаемо в оркестрацията на Рапсодията е оцветяването на метроритмичните акценти във фактурата.

Белег за висок професионализъм е изключително прецизното насочване на материала към съответните инструментални регистри, което дава възможност оркестровият звук да е много нюансиран. Композиторът не се изкушава да остави фактурни елементи в октавови групи, които изсвирени на пиано, или написани на нотен лист, изглеждат много ефектно, а впоследствие биха се превърнали в изпълнителски, а и в диригентски проблем, когато става дума за постигане на добър инструментален баланс. При изграждането на кулминациите и при всички динамични спадове в драматургичното развитие, Гошев излага съответния материал във възможно най-подходящия регистър на всеки инструмент, натрупва в звуковите пластове, или отнема от тях, пасажно движение, засягащо всички оркестрови групи. Сред колоритните находки е използването на тъпана в групата на ударните инструменти.

Изключително нюансираният оркестър на Йордан Гошев в Рапсодията, използването на екстремно тихи динамики и майсторското боравене с регистрите на инструментите са възможно най-качествения компонент за осъществяване на документален или студийен запис.

Рапсодията е написана в контрастно-съставна форма, в която се наблюдава рондообразност на втори план. За подхода към работата си Йордан Гошев сподели: „ *Не съм мислил предварително как да изградя формата, а съм действал интуитивно, с оглед изгарждане на определена драматургия и постигане на търсен тип емоционалност. Това бешеведещото*“ Ето как може да бъде представена структурата на музикалната форма: **A** (пролог) / **B** (първи епизод) / **C** (втори епизод) / **b 1** (трети епизод) / **D** (четвърти епизод - токата + каденца) / **E** (пети епизод) / **a1** (епилог).

Малки детайли от концептуалните решения в Рапсодията имат своето продължение в Концерта за цигулка и оркестър на Гошев, но в друг контекст. Сред сходствата между двете споменати произведения са: мрачното носталгично начало, усещането за болка от загуба на нещо много лично. Но докато в Концерта за цигулка и оркестър този мрак се разпилява от ослепителната светлина на оптимизма, в последващото развитие в Рапсодията натрапчивото усещане за примирение и потиснатост остава до края на произведението, въпреки стихията на виртуозитета в клавиричната партия и раздвижеността на цялата оркестрова фактура.

В определени моменти/фрагменти/кратки епизоди, соловата трактовка на пианото в композицията на Гошев има някои сходства с определени подходи на Гершуин и Шостакович в техни авторски творби с пиано. Това впечатление/съждение се отнася най-вече към развитието на соловата каденца. В нея се появяват определени малки детайли, познати/употребявани/характеристични за импровизационните модели на пианиста Милчо Левиев в негови джазови творби. В никакъв случай обаче не може да се говори за пряко влияние. В крайна сметка, това са мои лични впечатления, с които не мога да ангажирам всички тълкуватели и изследователи на творческата концепция и стилистика на автора. За мен по-

скоро фактурното изражение на соловата партия отразява натрупания изпълнителски опит на пианиста Гошев.

Впечатлението за известно стилово препокриване в музикалните субстанции на тази композиция с определени творби на посочените автори от XX век, се подкрепя от някои факти:

- ✓ **композиторите са виртуози пианисти;**
- ✓ **в техния изпълнителски маниер трайно присъства „рапсодичното”**
 - **усещане за свободно развитие на музикалния материал, импровизационно начало и полет на фантазията в свободни граници;**
- ✓ **звуквата картина се постига със съвременни музикалноизразни средства, но е винаги във връзка с типичната характеристичност на фолклорните подходи в творческо мислене.**

Началното встъпление на Рапсодията сякаш се ражда от тишината. Това много ефектно начало на динамичната нюансировка изисква задължителна реакция от страна на диригента при подготовката на изпълнителския апарат, а и на публиката. Встъплението на ниския щрайх е добре да бъде с едва забележим звуков контур. От моята диригентска практика при изпълнението на творбата, бих препоръчал виолончели и контрабаси да започнат от върха на лъковете с точно прецизиран като натиск контакт със струните. Последователните встъпления на първи кларинет и на първа флейта също трябва да се впишат в раждащата се начална мека/топла/красива звучност и ефектно да създадат впечатлението, че сякаш „изплуват” от дълбините на положения начален звук в ниския щрайх. Камбанният звън - в третия и петия такт, трябва да бъде тих, едва доловим, но и достатъчно ясен, за да въведе недвусмислено слушателя в символиката на траурната образност.

До встъпването на пианото - в такт 12, което фиксира края на пролога, е препоръчително динамичният ресурс на свирещите инструменти да се пести. За целта пицикатите във втори цигулки и виоли е добре да се изпълнят приглушено - *sul tasto*. Ако щрайхът е достатъчно голям, диригентът може да изиска изпълнението им да се осъществи с леко барабанене по струните, а не чрез дърпане. Майсторското съчетаване на въпросните пицикати - с педалния тон на запушените валдхорни - с едва доловимото/смътно тремоло на тимпана, биха създали идеалния звуков фон, който ще провокира солото на обоя (т. 9) и репликата на флейтата, обсвирваща педалния тон върху тона сол, да приобщят звука си към обозначената от автора динамика *p*.

В началото на първия епизод (тактове 16 -35), носталгичният тон от пролога се запазва. Независимо, че тематичният материал е в духа на шопската диафония, той звучи като скръбна псалмодия. Вместо характерната острота на звукоизвличането, което познаваме от народното пеене, в този начален дял на творбата имаме деликатно присъствие на две флейти и на кларинет в средния регистър. От първостепенна важност е динамичната амплитуда да се върне в началната фаза на пианисимо, след резкия акорд във форте в такт 13, възвестяващ с бравурни пасажии включването на пианото. За тази цел отново виолончели и контрабаси и желателно да бъдат пределно туширани и да атакуват тона сол от голяма октава много деликатно и, както вече бе посочено, от върха на лъка.

Описаната проблематика остава в сила след репризирането на епизода в тактове 115-131.

Вторият епизод (тактове 36-114) впечатлява с метроритмичното си богатство от неравноделни размери в различни комбинации. Четвъртият епизод (тактове 132-205) е с токатна фактура и е най-разгърнатият в

произведението. В него авторът ефектно изгражда генералната кулминация, която е в така наречено „златно сечение” на творбата.

Посочените два централни епизода са изградени от Гошев със забележителна инвенция и композиторско майсторство, което предполага изпълнителите само да изсвирят коректно текста в указаното метрономно темпо и да осигурят качествен ансамблов звук.

Клавирната партия е разгърната виртуозно и със сложна ритмика; предлага звукова проблематика - октавови двугласи, разположен в отдалечени регистри; богатство от неравноделни ритми; октавови пасажии, които преминават в клъстери.

След соловата каденца на пианото (тактове 206-234) авторът изгражда пети епизод, който е произведен на четвъртия. Фактурата в соловата партия отново е токатна, но в нея липсва остротата и енергията, заложена в четвъртия епизод. Причината за това усещане е, че възпроизвеждащите се ритмични модели не са в група от четири шестнайсетини, а вече са в групи от секстоли. Тяхното движение и пластика омекотява общата фактурна картина.

Във връзка с драматургичното изграждане на творбата, това решение на автора е логично както по отношение на цялостната архитектоника на Рапсодията, така и в чисто емоционален план. След генералната кулминация следва плавен преход към изгасващите импулси на епилога. Краткият епилог (тактове 249-259) е изграден върху музикалния материал от пролога на Рапсодията. Оттук до финала на творбата, предизвикателство към диригента е как звуковата среда да осигури почти визуалното възприятие за разпад на съдържателността на началния тематизъм. От особена важност е изгасващите импулси в пианото да бъдат съпътствани от дълго издържана корона в последния такт. Независимо от флажолетите в щрайха, ефектното *morendo* в края на пиесата трябва да бъде звукова цел, защото виолончели и контрабаси

са дублирани от фагот, което повече уплътнява общата оркестрова звучност. Дългото издържане на короната ще доведе естествено до отслабване на напрежението и до статичност, която ще направи рамката на композицията много по-забележима за слушателя. Това би му дало достатъчно време да изживее отново контрастните измерения в динамичната скала на разнородни емоции, през които авторът го е превел при изпълнението на творбата.

Разбира се, дължината на последната корона ще зависи най-вече от запасите от въздух на духачите. Необходимо е диригентът да следи за качествения звук на флейтата, кларинета и фагота. При каквото и да е колебание в качеството на техния звук, короната трябва да бъде закрыта.

Художествените качества на композицията „Рапсодия за пиано и оркестър” от Йордан Гошев са несъмнени. Тя е сериозно творческо постижение и предизвикателство като клавирно изпълнителско майсторство. Ролята на оркестъра е от особена важност за внушението на авторските идеи. Творбата има всички качества да остане трайно в репертоара на нашите оркестри и да бъде репрезентативна за изпълнители, които търсят своето солистично развитие и солидно сценично представяне.

2.1.2. Концерт за цигулка и оркестър

Концертът за цигулка и оркестър на Йордан Гошев е създаден през 2013 г. Според мен, това е една от най-големите творчески сполуки на композитора до този момент. В произведението си, авторът синтезира идеи в този жанр от XIX и XX век, но подходът към работата върху материала е с оригинален почерк. Другото важно достойнство на творбата е, че тя е позиционирана в българската интонационна среда и този „маркер” я прави разпознаваема сред хилядите образци, създадени в последните десетилетия.

Правят впечатление нейните идеални структурни пропорции, както и типичния за автора лаконичен музикален изказ.

В работата си над цигулковия концерт, Йордан Гошев се насочва към модели, в които соловият инструмент често е лидер в симфонично разгърната среда. Впечатлението е за идентично развитие, присъщо на компактна концертна симфония, в която оркестърът не изпълнява подчинена роля, а допълва соловата партия в диалог с нея.

В изграждането на своята концертна партитура, Гошев се опира на утвърдени модели за драматургично развитие на музикалната форма, станали присъщи за жанра. Във формалната си концепция авторът избира за първите две части контрастно съставната форма, а за финала - класическата рондо форма. В някои епизодите се забелязват похвати, които напомнят за сонатна разработка. Този творчески подход е често използван в инструменталния концерт.

По отношение на хармоничното развитие също можем да отчетем един традиционен подход, поднесен от автора с интересни хармонични решения, в които вертикалът не се сменя толкова често, но за сметка на това, чрез фигурации и напластяване на контрастен ритъм се получава чувство за непрекъсната промяна и движение на материала. Използването на полифонични похвати е пестеливо.

Оркестрацията е на високо професионално ниво и осигурява добрия баланс и взаимодействие между оркестъра и солиста. В оркестровата тъкан липсва всякаква преднамереност или претрупване със самоцелни ефекти, които да отвлекат вниманието на слушателя в посока извън основната музикална линия и съдържателна идея.

Композиторът изгражда първата част на концерта в контрастно съставна форма, докато по-обичайно явление е тази част да се представя от

сонатна форма. Отделните епизоди, които я изграждат, се следват в логично развитие, подчинено на тематизма. Някои епизоди са структурно стабилни, други се определят като свързващи звена, но в общи линии се получава ясно усещане за текущо и преливащо развитие. Между структурно стабилните епизоди авторът поставя синтактични цезури, които са много характерни за късноромантичния музикален стил.

Контрастно съставната форма се състои от четири епизода. Първият от тях изпълнява функциите на встъпление. Той съдържа два периода като в първия от тях изложението на тематизма е поверено само на оркестъра: изразяват се чисти тембри, а оркестровите групи се редуват в тяхното представяне почти без да си взаимодействат една с друга. Това създава активно усещане за промените в тембровия контраст, а звуковата среда се разгръща в пределно мрачна атмосфера. Началото е поверено на соло корнет. Без да съм абсолютно сигурен, това е единственият, или много рядък случай, когато инструментален концерт започва с инструментален монолог от друг инструмент, диаметрално противоположен като темброви и динамична характеристика⁴. Темата има характеристичност, подобна на шакона, и опитният слушател би имал логично предположение да очаква бъдещо вариационно развитие на тематичния материал. Разбира се, то се случва, но не и по линия на вариационността. Темата - с нейната мотивна разчлененост и редукване на тесни и широки интервали с обем до голяма септима, зарежда атмосферата с напрежение и трагизъм. От изключителна важност е това начало на корнета да бъде с фиксирана мека атака в предписаната *p* динамика, но с известна плътност на тона.

⁴ Честото използването на солови дървени духови инструменти е характерно за началата на вторите части на цигулкови концерти, създадени през XIX и XX век. Този похват дава възможност на солиста да си отдъхне физически, а на слушателя – темброво, и да подготви концентрацията си за възприемане на следващия музикален фрагмент.

Музикалното изложение на материала в концерта е „академично представено” по отношение на обичайните стандартни изисквания за пропорционалност между съставните чести на музикалната форма. Тематизмът е ярък, поднесен с лаконичност в неговото изложение, а оркестрацията дава възможност на солистичната партия да бъде водеща и доминираща в нейната изява. Логичните връзки в хармоничното развитие, независимо че са представени с класически средства, извяват един специфичен хармоничен език, характерен за творческите подходи на Гошев във всички жанрове. Комбинацията с фолклорни мотиви и фрагменти с полифонично развитие разширява звуковата и тематична картина, която запазва своето единство, независимо от разнородността на изграждащите я елементи.

2.1.3. „Луди млади” - за хор и симфоничен оркестър

„Луди млади“ е вокално-оркестрова творба за тригласен смесен младежки хор и симфоничен оркестър, написана по стихове на Пейо Яворов. Авторът споделя интересни факти, свързани с нейното създаване:

- „Композицията е написана през 2008 г. по поръчка на диригента Александър Куюмджиев, предназначена е за изпълнение от младежкия хоров колектив на Югозападния университет „Неофит Рилски“ - Благоевград. Първоначално създадох акапелно вокално произведение и в този вид неговата премиера се състоя в Дортмунд, Германия на 21 октомври 2009 г. Изпълнението бе осъществено от смесения хор на Техническия университет - в рамките на съвместен европейски проект между ЮЗУ „Н. Рилски” и Катедра „Педагогика” на ТУ, Дортмунд под ръководството на диригента Райнхард Фелинг - преподавател в катедрата по музикална педагогика.

По-късно, през 2017 г., направих версия за хор и симфоничен оркестър, която не е изпълнявана и до момента. Не причислявам пиесата към определен вокално-симфоничен или кантатен жанр. В своята основа, творбата носи конкретна свързаност с българския фолклор, което не я причислява към познатите класически жанрове. Независимо от нейната свързаност с фолклорните интонации, композицията носи ярките си белези на авторска песен. С оглед постигането на пространствен звуков ефект при нейното изпълнение, изписах специфично изискване партията на младежите да бъде позиционирана в двата края на сцената”.

Ако обобщим заключенията на изследователите-литературоведи на Яворов ще отбележим, че фундаментът на неговата поезия се основава на безупречния музикален ритъм на словестността в стиховете му. Неслучайно по тях е създадена музика от различни автори, които творят в разнополярни жанрове и стилистика, вкл. и попмузика. Любовта, която е основна линия в лиричните стихове на гениалния поет, е винаги двойнствена. Тя е светла, жизнерадостна, нежна и чиста, но в нея винаги има драма, с присъщата ѝ демоничност, трагичност и изпепеляващи страсти.

„Луди млади“ е поетична творба от ранното творчество на Яворов. Тя е близка до структурата и оригиналния фолклорен език, присъщи на народните текстове. Поемата се състои от 13 стиха, в които повествованието разкрива силата на любовта, способна да разрушава всички прегради. За своята композиция Йордан Гошев се спира на 8 от общо 13 стиха. В тях е заложена динамиката на драматургичното развитие в изграждането на музикалната форма, а текстът е пределно лаконичен в своята съдържателност.

Пиесата е написана в хибридна форма, съчетаваща строги вариации тип сопрано остинато, проста двуделна /строфична/ форма и минималистични похвати. Подобно авторско решение, по отношение на формообразуването, се

наблюдава и в първата част на написаната през същата година творба „Симфонични танци”.

Както може да се очаква, при работа над вокално-инструментална творба, логиката на текста е фундамента при формообразуването и определя използваните изразни средства във вокалните партии и в оркестрацията. Прави впечатление, че Йордан Гошев разпределя неравномерно отделните строфи на Яворовото стихотворение и интермедиите между тях. Първите и последните две строфи са съединени в обща конструкция. По този начин, въпреки че различните текстове са облечени със сходен интонационен материал, в общата формална архитектоника се наблюдава ясно изразена симетрия.

Оркестровите интермедии са с различна дължина и тематичен материал. Те са двигател на процеса на изграждане на драматургичната структура чрез натрупване на звукова маса. Генералната кулминация е в самия край на дяла и е достигната по впечатляващ и ефектен начин без динамични спадове, чрез много прецизно разпределение на инструменталния и вокалния ресурс. Първият дял и кодата са в тоналност ре минор, в остинатен ритъм, без нито една модулация. Независимо от стихията на страстта и борбената моторика в пиесата, минорната тоналност и субдоминантовите наклонения са втория план, който отразява страданията от препятствията, пред които са поставени двамата герои от своите семейства.

Начинът, по който работи авторът с развитието на тематизма и с изменчивостта на оркестровата фактура е типичен по-скоро за композиторите минималисти и постигнатият ефект е сходен. Но за разлика от често досадното механично възпроизвеждане на мелодични и ритмични модели при минималистите, в първия дял на „Луди млади” кипи разнообразие и обновяване, защото Гошев обогатява фактурата

посредством интензивно вариране. Така в концептуално отношение той е много по-близо до решения, които познаваме от редица творчески опуси създадени през XX век, отколкото до минимализма.

Разнообразяването на фактурата важи и за трите вокални партии на непълния смесен хор, съставен от сопрани, алти и баритони. Според изискването на автора гласовете трябва да бъдат младежки. Това означава да бъдат „леки“ и темброво да се „спяват“, за да се постигне по-светла звучност и естествена хомогенност на партиите. Подобна звукова картина би увеличила възможностите за постигането на фини нюанси и пластични, разнообразни динамични амплитуди. Гошев разполага гласовете във възможно най-удобната за тях теситура, което осигурява на хористите комфорт при музицирането и вниманието основно може да се насочи към драматургичните проблеми на фактурното развитие и подготовката на главната кулминация в творбата.

Хоровите партии през цялото време се поддържат от оркестрови инструменти, които „обсвирват“ съответните гласове в спектъра на тоновете и интервалите или изпълняват функцията на педал. Композиторът обаче никъде не дублира буквално ритмиката на хоровите гласове. В мелодичната тъкан на вокалните партии преобладава секундовият строеж, а там където има скокове те са в интервалика, която не ги затруднява. Като изключим вторият бавен акапелен дял, цялата пиеса от встъплението до кодата се разгръща на базата на тонически оргелпункт върху тона ре. Оргелпунктът е поверен на тимпан, който имитира тъпан. Любопитен факт е, че Йордан Гошев използва тъпана в състава на ударните в други свои произведения, включително и в „Рапсодия за пиано и оркестър“. Но тук, в композицията „Луди млади“, изградена изцяло върху авторски фолклорен материал, той изненадващо се отказва от този емблематичен народен инструмент. И вероятната причина е

точно в желанието му остигатният ритъм да е с точно определена височина на тона и да изпълнява още една функция - на пулсиращо „исо”.

„Луди млади” е творба, която успешно се вписва в младежкия хоров репертоар. Тя е представителна за съвременната ни композиторска школа и предлага по-необичаен/специфичен начин на творческо мислене. В нея авторът Йордан Гошев постига своите художествени цели с висок професионализъм и оригинален художествено-творчески подход. Съдържанието на тази композиция успешно може да бъде защитено и от двете творчески версии, в които съществува: като акапелна творба или композиция за хор и оркестър.

2.2. Произведения за камерен и струнен оркестър

2.2.1. „Бурлеска” - за струнен оркестър

2.2.2. „Concerto grosso за камерен оркестър”

2.2.1. „Бурлеска” - за струнен оркестър

Бурлеската за струнен оркестър е създадена през 2002 г. Изпълнена е през ноември 2003 г. в Габрово от Габровския камерен оркестър.

Пародията, като специфичен жанр, възниква в древногръцката литература и вече 2500 години трайно присъства във всички изкуства. По времето на Ренесанса в Италия, пародийните творби се обозначават с термина „бурлеско”, като коренът е от думата бурла, което буквално означава подигравка.⁵

В началото на XVIII век терминът „бурлеска” се разпространява в цяла Европа и с него се обозначават гротескни творби. Сред най-известните произведения от този период са Сюитата „Дон Кихот“ от Телеман и

⁵ <https://bg.melayukini.net/wiki/Burlesque>

Симфонията от Леополд Моцарт. Възникването на комичната опера през XVIII век и на оперетата през XIX век трайно се свързват с жанра на бурлеската. С появата през 1890 г. на „Бурлеска за пиано и оркестър” от Рихард Щраус, жанрът заема нови концертни територии, свързани с изпълнителската инструментална виртуозност. През XX век такива творби се откриват в творчеството на редица композитори: Малер, Барток, Стравински, Шостакович, Месиен и др. **Този вид жанр намира своето широко комбиниране в симфоничното, оперно, балетно и др. творчество, освен в инструменталната музика, в която най-често бурлеската е представена като самостоятелна творба.**

В българската музика, бурлеската като жанр се появява за пръв път в ранното творчество на Панчо Владигеров, който през 1922 г. създава своята „Бурлеска за цигулка и пиано“. Впоследствие композиторът оркестрира същата пиеса за цигулка и оркестър. В тази творба, пародийното начало е представено по-скоро символично. Докато чрез друга своя композиция - „Хумореска”, изпълнена с ярък хумор и светло настроение, той успява да постигне изключителна творческа популярност.

В творческите опуси на Парашкев Хаджиев намираме „Бурлеска за тромпет и пиано“. Любомир Пипков включва миниатюрата за пиано „Бурлеска” в клавирния цикъл „Пролетни приумици“. Близко до този жанр са и „Буколики” („Тракийски сцени“) от Константин Илиев, а клавирната „Бурлеска” от Красимир Тасков е от най-ново време.

Сред големите сполуки в българската симфонична музика можем да открием Симфония № 4 „Бурлеска” за духов оркестър на Жул Леви. Тя е завършена през 1984 г. В първите две части, творбата се разгръща в съвършено друга посока и с необичайна сериозност в своите образно-тематични послания към слушателите. Към тях композиторът прибавя

финално рондо като в един от епизодите пародира известния шлагер на популярната певица Лили Иванова „Панаири” (муз. Тончо Русев, текст Дамян Дамянов). Изключително сполучливият „виц” се допълва и от факта, че окарикатурената мелодия се свири във фортисимо от два тромпета - закачка към Тончо Русев, който дълги години е тромпетист в естрадния оркестър на „Балкантон”.

Независимо от голямото количество исторически и съвременни образци по отношение на жанра бурлеска, композиторът Йордан Гошев изгражда оригинална концепция за своята творба. В сравнително краткото ѝ развитие – в рамките на 7 минути, той залага както на контрастни епизоди и рефренна секция, така ѝ на единен поток на развитие на музикалния материал. Независимо от ограничения динамичен ресурс на струнния оркестър, той изгражда множество ефектни кулминации, които можем да оприличим на непрекъснатата следващи се приливни вълни. Кодата на творбата провокира въображението на слушателя в посока към фантастична образност, която се появява със своята характеристична звукова причудливост, а после загадъчното се стопява в безкрая на последвалата тишина.

Бурлеската е написана във формата на рондо с изострена контрастност в последователността на епизодите, които го изграждат: **A / B / a1 / C / a1 / a2 / v1** -с функция на Кода.

Пиесата е атонална с преднамерено търсени съзвучия в секундов строеж, чиято острота провокира идея за фолклорна принадлежност към българската музика, на която, в известен смисъл, се разчита да внуши пародийно начало.

Бурлеската на Гошев е артистична задявка и към изпълнителския апарат. В момента, в който инструменталистите отворят нотите, те веднага остават с измамното впечатление, че пиесата е безпроблемна в техническо

отношение. В процеса на работата, обаче, се оказва, че тази непретенциозна на пръв поглед творба изисква значителни усилия, за да се постигне лекота и виртуозитет, без които елегантният „виц“ на автора може да хипертрофира в елементарен дебелашки хумор.

Основавайки се на моя диригентски опит, смятам че това произведение е изключително подходящо за малък струнен оркестров състав във формат от 5 първи цигулки, 4 втори цигулки, 3-4 виоли, 2-3 виолончели и 1 контрабас. С такъв изпълнителски апарат - често срещан и действен, по-лесно би могло да се постигне лекота, прозрачност и въздушност на някои основни фактурни пластове. Такава формация по-леко ще преодолее трудността, която темпото на творбата предлага. Невъзможно е да се говори за какъвто и да е компромис по отношение постигането на оригиналното темпо, което е заложен в авторската партитура. Евентуални отклонения от указаното/предписаното темпо са възможно допустими, но само в рамките на запазване образността на музиката.

Във всички рефрени е препоръчително инструменталистите да свирят в средата на лъка, за да се постигне спомената вече характерната лекота и прозрачност във фактурата. Шестнайстиновите пасажии в тактове 48-9, е препоръчително да са в щрих *sautille* (сотийе). Остинатната верига във виоли и виолончели (тактове 123-142), която според изискването на автора се свири със сордини, може допълнително да се оцвети със звукоизвличане *flautato*. Според вкуса и фантазията на изпълнителя, този детайл е възможен да бъде изпълнен с комбиниран маниер на звукоизвличане между *flautato* и *sul ponticello*. Ефектът се постига като контактното място на лъка остава в близост до грифа, а пръстите на лявата ръка не натискат, а само леко докосват струните, подобно на свирене на флажолети. При тази комбинация звукът

запазва своята мекота като при *flautato*, но същевременно е светъл, въздушен и прозрачен като при *sul ponticello*.

2.2.2. Concerto grosso „Слънчеви отблясъци” - за камерен оркестър

Още от появяването си през 1698 г., творбите на Джовани Лоренцо Грегори и Алесандро Страдела оформят светски и църковни стандарти за този нов жанр, наречен „*concerto grosso*”, адресиран предимно към струнните инструменти. Пиетро Локатели добавя виола към солиращите две цигулки и виолончело, а Йохан Себастиан Бах в Шесте Брандербургски концерта - създадени на основата на кончерто гросо, експериментира с различни инструментални формати. Добавянето от Й. С. Бах на дървени духови и медни инструменти, отказа от участието на цигулки ⁶, включването на чембало с концертно развита партия ⁷ и разделянето на струнните инструменти на три равностойни групи ⁸ са зародиша, от който през XX век жанрът отново възкръсва и трасира пътя за неговото радикално обновяване. Неокласиците през първата половина на XX век изхождат преди всичко от концепцията на Бах за жанра и това е видно в творчеството на Мартину, Хиндемит, Барток, Стравински и др. композитори.

В творбите на българските композитори този жанр присъства трайно и е свързан със създаването на камерния ансамбъл „Софийски солисти”. Този състав е тясно свързан с популяризиране на оркестровата барокова музика у нас, и тази - от първата половина на XX век. Появяването и активитета на дейността на ансамбъла е важен творчески стимул, който дава тласък за нови композиторски опуси. Най-голяма активност показват учениците на Панчо

⁶ В Шестия Бранденбургски концерт

⁷ В Петия Бранденбургски концерт

⁸ В Третия Бранденбургски концерт

Владигеров, Веселин Стоянов, Марин Големинов и Димитър Ненов, които му поверяват изпълнението на свои творби.

Първите наши композитори, които проявяват любопитство към жанра са Лазар Николов⁹ и Константин Илиев¹⁰. В последствие, Марин Големинов¹¹ и Георги Тутев¹² създават образци, които започват концертен живот извън България. Трябва специално да се отбележат приносите на Лазар Николов и Марин Големинов, които възкресяват концепцията на Арканджело Корели за *concerto grosso*. Към тази концепция по-късно се присъединява и Константин Илиев, който през 1968 г. написва „Концерт за 13 струнни и струнен квартет”. Освен камерният ансамбъл „Софийски солисти”, ръководен от композитора и диригент Васил Казанджиев, трябва да се отбележи и заслугата на легендарния квартет „Димов”, който също вдъхновява много композитори от второто творческо поколение да пишат произведения за двата състава¹³.

Йордан Гошев създава своето „Кончерто гросо за камерен оркестър” през 2013 г. Студийният запис на творбата е реализиран на 21.01.2021 г. от Симфоничния оркестър на Българското национално радио и диригента Марк Кадин.

Редакцията и подготовката на основния нотен материал за звукозаписа ми бе поверена от автора. Към подобни действия често се пристъпва, предвид индивидуалните изпълнителски качества на оркестрантите и спецификата на оркестровото свирене на състава.

⁹ Концерт за струнен оркестър (1949)

¹⁰ Кончерто гросо за струнен оркестър, пиано и ударни (1950, *Tempi Concertati* №1 за 13 струнни или струнен квартет и струнен оркестър (1968);

¹¹ Концерт за струнен квартет и струнен оркестър (1963);

¹² „Метаморфози” - за 13 струнни (1966; 1967, *Musica Concertante* - за струнни, флейта, пиано (чембало) и ударни (1968 г.);

¹³ Концерт за квартет и струнен оркестър (1968) на Марин Големинов и *Tempi Concertati* №1 за 13 струнни и струнен квартет (1968) са написани специално за квартет „Димов” и Камерния ансамбъл „Софийски солисти“

Направените корекции по отношение на щрихите и маркираната допълнително фразировка естествено са получили своето одобрение от композитора. Те не променят неговия първоначален творчески замисъл, а съдействат за още по-голяма релефност и яркост на мелодичните линии и за максимално възможния контраст като изразителност.

В самото начало на композицията, авторът загатва за диалог, противопоставяне и състезание на соловите духови инструменти и щрайха, което са характерни елементи, използвани още в зародиша на жанра от Корели. От друга страна, има определено сходство и с Баховата концепция, която при Гошев се проявява в избора на специфичен инструментариум, включващ соло флейта, обой, кларинет, фагот и валдхорна.

В този смисъл, подходът на композитора е дълбоко свързан с традициите, които през вековете са утвърдили подобни похвати като основни градивни елементи на съдържателността. Диригентската интерпретация на тази творба може спокойно да се базира на устойчиви музикални характеристики и утвърдени концепции на изпълнителски модели, което е в интерес на нейната сценична избираемост.

Соловите партии са развити виртуозно, като си взаимодействат във фактурното развитие, представени предимно в унисон или в тяхното двугласно изложение. Във фрагментите с вертикален акордов строеж, съставът на акордите се дублира и в щрайха. По този начин композиторът избягва неприятното дебалансиране по вертикал, което е типично при раздаване на тонове от акорда на разнородни духови инструменти. Особено когато попадат в регистри, в които тембъра и динамиката трудно могат да се коригират от изпълнителите така, че акордът да звучи хомогенно.

Независимо от придържането на двете гледни точки за жанра на бароковото *concerto grosso* - по отношение на формата и на общото

драматургично изграждане, Йордан Гошев заявява творческо сходство по отношение на изграждането на музикалната форма и с концепцията на Стравински. Развитието на музикалния материал е представено и тук в познатата сонатна форма, на която се обляга и Стравински в първата част на своя „Концерт за струнен оркестър”. Лаконизмът, процесуалността и динамичните изграждания също са много близки като действени концепции в неговата композиция.

Подходът на Гошев при създаването на тази творба, представя Концерто гросо „Слънчеви отблясъци” като събирателна форма на негови разнородни композиторски идеи, намерили своето творческо превъплотение в авторската музика.

Структурата на сонатната форма, в която е написана творбата е традиционна:

- ✓ **експозиционен дял** - първа тема, втора тема, заключение;
- ✓ **разработка** - начална фаза, интензивна фаза, зона на генералната кулминация, каденца;
- ✓ **реприза** - първа тема, втора тема, кода.

Характерните особености на музикалната форма, свързани с драматургичната концепция за тематично развитие в тази композиция, са следните елементи:

- силна неустойчивост, динамична процесуалност и интензитет в зоната на двете теми
- поява на нов тематичен материал в разработката, в края на която е генералната кулминация на творбата
- ансамблова каденца на солиращите флейта, обой и кларинет, която има функция на подготовка за реприза
- липса на ярко изразен контраст между първа и втора тема

- сонатна форма, в която поради появата на нов тематичен материал в разработката и буквалната реприза се проектира сложна триделна форма на втори план.

Без да имам претенция да се намесвам в творческите намерения и решения на композитора, аз бих насочил за изпълнение *Concerto grosso* „Слънчеви отблясъци” по-скоро към разширен оркестров състав: 7 първи цигулки, 6 втори цигулки, 5 виоли, 4 виолончели и 3 контрабаса. Смятам, че така може да се постигне още по-внушителен динамичен релеф в драматургичното развитие. Ефектните контрасти и кулминации биха придобили максимален блясък и внушение с огромния енергиен заряд, който е вложен в тяхната съдържателност.

В заключение искам да споделя своя звукозаписен опит с произведения, в които преобладава константно темпо, като разгледаната в случая творба на композитора. Все повече продуценти и звукорежисьори налагат в работния процес с подобни пиеси използването на клик. Първият им аргумент за тази спорна технология е, че това спестява излишни усилия и време на музикантите. Вторият е, че при монтаж всички дубли са в перфектно уеднаквено темпо. Този метод наистина създава гореописаните удобства, но „сковава” музикалното развитие и лишава интерпретацията от емоционален заряд и спонтанност. С клик не е възможно да се постигне ефективна агогика и да се фразира с естествено *rubato*. А „изброеното времетраене” на генералните паузи би унищожило въздействието на конкретните емоции, които владеят диригента и инструменталистите в съществени моменти от развитието на музикалното повествование. Музиката трябва да се пресъздава в нейната естествена логика на развитие и да се организира в

своето игрално време, в съответствие с художествените качества на изпълнителския състав и под вещото професионално ръководство на диригента. Призиванието на изпълнителския апарат е разкриването на художествените намерения на композитора, вложени в изпълняваната конкретна творба, и представянето на неговия емоционален свят по най-добрия начин и с индивидуална творческа ангажираност и отговорност.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Поставената основна задача и цел на дисертационното изследване - да се систематизира изпълнителската проблематика при изпълнението на симфонично творчество на композитора на Йордан Гошев, е изцяло изпълнена и последователно представена в репетиционния, в концертно-изпълнителския и в звукозаписния процес. Процесите са разгледани обстойно, според индивидуалната проблематика на използвания от композитора инструментариум. Коментирани са трудни и по-сложни изпълнителски моменти при сценичната реализация на неговото симфонично и камерно оркестрово творчество. Представени са възможни теоретични подходи за овладяване на определени технологични моменти, дават се насоки и в диригентската работа, които могат да улеснят изпълнителските моменти.

Поставено е начало на цялостно изследване на основните характеристики на изразните средства и индивидуалното художествено мислене на композитора Гошев. Разгледаните произведения, написани във времеви диапазон от 12 години, направените структурни и интерпретационни анализи, дават основание за някои обобщаващи

принципни изводи, свързани с неговото оркестрово творчество и индивидуален композиторски стил.

1. Творческото мислене на композитора Йордан Гошев в неговите симфонични и камерно-оркестрови творби представя връзката на автора с традициите, завещани още от второто поколение български композитори и продължени от следващите поколения¹⁴.

2. Музикалният език, който е характерен за композитора, го сближава с композиционни принципи, усвоени от различни национални школи, и особено силно с интонационните влияния на българския фолклор от шопската и македонската област.

3. В творбите му от изследваните жанрове могат да се открият устойчиви компоненти по отношение на формообразуване, хармоничен език, полифонични похвати - използвани сравнително по-пестеливо, и предпочитани комбинации от съчетания на различен инструментариум.

4. Авторът предпочита класическите музикални форми: прости и сложни двуделни и триделни, различни разновидности на вариационни форми, рондо, контрастно-съставна и сонатна форма.

5. Оркестровата фактура - представена преобладаващо като двупланова и трипланова, третира равностойно всички включени в съответната творба инструментални партии.

6. Метроритмиката на изследваните творчески опуси е изключително богата. Класическите тактови размери естествено се комбинират с традиционните за българската музика неравноделни размери. Те са представени с широко многообразие, придават особена жизненост и пулсация на музикалната тъкан.

¹⁴ сред които е и неговият безкомпромисен учител Александър Танев

Могат да бъдат изведени още различни аспекти на използваните похвати от композитора Йордан Гошев, които въвеждат изпълнителите и слушателите в един негов почти **разпознаваем музикален стил със специфична звукова изразителност и различна контрастна енергия на развитие и движение на музикалния материал**. Музиката му има достъпен характер и въздейства непосредствено с **чистотата на линейното развитие при изразяването на контрастни емоционални състояния**. За нейния правилен изпълнителски прочит се изисква изработване на интерпретаторски усет по отношение изграждането на образността и звуковата колористична характеристика, в която на преден план е изведено **„националното” - като основен смислов код, чрез неговото мелодично и метроритмично подчертаване**.

Разглеждането на стиловите особености и музикалния език на Йордан Гошев по отношение на оркестровото му творчество е добре да се обвърже с определени конкретни обстоятелства, съпътстващи създаването на творбите му. Това особено се отнася за Симфоничните му поеми, в които той се представя като **професионално и обществено ангажиран автор, активно присъстващ в съвременната българска музика и съвременното музикално-културно пространство въобще**.

Сред най-ярките му постижения се забелязват условно три концептуални направления, в които връзките в подходите и изразните средства са сравнително доловими и изчистени, но и се преплитат в някои детайли. Те могат да бъдат изразени по следния начин:

Хронологични концептуални връзки в оркестровите творби на Йордан Гошев

Първа концептуална линия	Година на създаване	Втора концептуална линия	Година на създаване	Трета концептуална линия	Година на създаване
Рапсодия за пиано и оркестър	2006	„Луди млади“ по текст на Пейо Яворов	2008	Бурлеска за струнен оркестър	2002
Симфония № 2	2007	Симфонични танци	2008	Симфония № 3	2012
Симфонична поема „Илинден“	2007			Конcerto grosso за камерен оркестър	2013
Концерт за цигулка и оркестър	2013				
Симфонична поема „Батак“	2014				

Познаването на тези три условни концептуални направления ще подпомогне изпълнителите на оркестровото творчество на Йордан Гошев в конкретните им интерпретации, които могат да бъдат обогатени с идеи от други негови творби, решени със сходни подходи в определени конкретни моменти.

СПРАВКА ЗА ПРИНОСНИТЕ МОМЕНТИ

1. За първи път оркестровото творчество на Йордан Гошев като изпълнителска проблематика е тема акцентно изследване.
2. Художествено-творческият принос на дисертационния труд представляват концертните изпълнения с Габровския камерен оркестър и записите със Симфоничния оркестър на БНР на някои от анализирани произведения в настоящия труд, както и редакционна работа при подготовката на записа в БНР на Конcerto grosso за камерен оркестър и бъдещата премиера на Коонцерт за цигулка и оркестър.
3. В дисертационния труд са представени някои стилови взаимодействия в творчеството на Йордан Гошев с творби на европейски и български композитори.

4. Направен е опит за систематизация на оркестровото творчество на Йордан Гошев от последните 12 години, като са осветлени хронологични концептуални връзки между творбите му о този период.
5. Представени са практически указания към диригентите и изпълнителите за решаването на някои проблеми от техническо и художествено естество в репетиционния процес, звукозаписа и концертни изпълнения.



SOUTHWEST UNIVERSITY
"NEOPHITE RILSKI", BLAGOEVGRAD

Faculty of Arts
Department of Music

Ivan Stefanov Stoyanov

**THE ORCHESTRAL WORK
BY THE COMPOSER YORDAN GOSHEV
AS AN EXECUTIVE PROBLEM**

ABSTRACT
on
DOCTORATE

Dissertation for award of
the educational and scientific degree "doctor"
prof. direction 8.3. "Art of Music and Dance"

Research supervisor: **Prof. D.Sc. Philip Pavlov**

Blagoevgrad, 2022

The dissertation work was discussed and proposed for defense at a meeting of the "Music State" department on 11.10.2022.

The development consists of 131 pages, of which 125 are main text. Contains an introduction, 2 chapters, with subsections, conclusion, bibliography and contributions of the dissertation, 42 sheet music examples and 1 table are also included.

The bibliography contains 97 titles, of which 59 are in Bulgarian, 26 in Russian, 6 in German, 4 in English, 1 in French languages /86 in Cyrillic, 11 in Latin/ and 1 electronic document.

The defense of the dissertation will be held on December 6, 2022 at 10 a.m. in room 114 of the Neofit Rilski University of Applied Sciences, 66 Ivan Mihailov Street, at an open meeting of the Scientific Jury composed of: reviewers - Prof. d- r Ivanka Vlaeva, Prof. Dr. Velislav Zaimov, opinions of Assoc. Dr. Valeri Pastarmadzhiev, Prof. Dr. Deyan Pavlov and Prof. Dr. Atanas Karafezliev.

The dissertation work and the defense materials are available in the library of the Neophyte Rilski University of Applied Sciences - Blagoevgrad

CONTENTS

INTRODUCTION	3
 FIRST CHAPTER	
Performance issues in the symphonic work of the composer Yordan Goshev. .6	
1.1. Symphony No. 2.....	7
1.2. Symphony No. 3	10
 SECOND CHAPTER	
Performance issues in orchestral works by the composer Yordan Goshev in the concert and chamber genre.....	14
 2.1 Works for solo instrument or choir and symphony orchestra	
2.1.1. "Rhapsody" - for piano and orchestra.....	15
2.1.2. Concerto for violin and orchestra.....	22
2.1.3. "Crazy young people" - for choir and orchestra.....	24
 2.2. Works for chamber and string orchestra	
2.2.1. "Burlesque"	29
2.2.2. Concerto grosso "Solar Glares".....	32
CONCLUSION	36
REFERENCE ON CONTRIBUTION MOMENTS.....	38

INTRODUCTION

The composer Yordan Goshev is among the most productive authors in the period 1990-2022. He performs in many genres and has created a significant work for various orchestral ensembles, for heterogeneous chamber formations, a large amount of solo instrumental and vocal music. Despite the fact that he works in a universal style, the author repeatedly manifests in a number of his compositions the preference for folklore, which is found in many of his songs. But it should be noted right away that he does not deal with direct quotations of authentic musical samples. The created number of his opuses are the result of his personal creative approach to folklore as a specific intonation environment and characteristic rhythmicity. His compositions represent in depth his individual creative thinking, built with his own figurative and contemporary musical language, recognizable as an author's style.

Various works of the composer are performed at home and abroad, they are the subject of publishing and recording activities. The reviews of his work note the high stability of the author, and the won awards are a logical consequence of the wonderful music created.

The scientific and pedagogical activity of Yordan Goshev, familiar with published books, authorship of textbooks and various university aids, is particularly successful.

As a conductor of a significant number of his symphonic works, and of others - with a soloist and orchestra or with a choir, I encountered a characteristic problematic in Goshev's work, which stems from the specificity of his composer's handwriting. In my dissertation research, comments are given authorial approaches of a more general nature in created opuses with heterogeneous musical literature, related to the characteristics of his orchestral thinking and the peculiarity of individual sound studies. In the implementation of the scientific concept, one of the leading lines is the clarification of the specifics of the given problem, with a view to successful and overcoming it already in the repetitive moments. The best

presentation of original music is necessarily related to its annals and with the elimination of the possible problems in front of the performers and soloists.

Regardless of its wide scope and diversity, the author's musical work of the composer Yordan Goshev has not yet become the object of serious, deep and wide-ranging scientific research interest, with the exception of some of his piano music. There is a lack of any information or notification of performance experience regarding the interpretation of Goshev's orchestral music, analyzes of technical issues in the realization of his works for large and small orchestra apparatus. This is what motivates me to pursue this research.

I think that **the topic is relevant** and can be the subject of a scientific approach, to give broad information about the composer, about the specifics of his thinking and reflect the qualities of his orchestral musical creativity.

The object of the present study is the complete work of Yordan Goshev, created for and with the participation of an orchestra in the last 3 decades.

The subject of the study are two of his three symphonies, created in the period 2000–2012.

The main goal is to present aesthetic ideas invested by the composer in his musical work, to present as much as possible the means of expression widely used by him and different sides of the orchestral palette with which he works, to achieve the construction and presentation of the work invested in the compositions of musical imagery.

The following tasks derive from the identified research **objectives**:

- to study and analyze specialized literary sources and studies related to Yordan Goshev's work;
- to inform and systematize the performance issues in the rehearsal, concert-stage and sound recording process, from the point of view of my personal practice, as well as of colleagues engaged in presenting the composer's orchestral work;
- to develop a methodology that would allow shortening the entire process from studying the works to their multidirectional realization;

- to systematize the main characteristics of the means of expression, typical of the orchestral work and the individual artistic thinking of the author.

The methods of experimental research are: bibliographic analysis;

comparative analysis; observing the reactions of soloists, singers and orchestral performers during concerts and studio recordings.

FIRST CHAPTER

Performance issues in the symphonic work of the composer Yordan Goshev

1.1. Symphony No. 2

1.2. Symphony No. 3

The creativity of the composer Yordan Goshev is distinguished by multi-genre, but his affinity for the creation of symphonic works is evident. In them, the composer turns both to the pure genre of the symphony and to one-part orchestral forms. In all his works, he manages to achieve a diversity in terms of their content. Some of his artistic ideas are directly aimed at recreating historical events, reflected in their titles: the symphonic poems "Batak 1876" and "Ilinden". The title "Symphonic Dances" is more neutral, but this symphonic opus corresponds with his attitudes to seek out and present his own diverse endeavors in the genre. Undoubtedly, his three symphonies stand out as major works. His approach to the orchestral apparatus in action is different. His First Symphony straddles the line between double and triple orchestral composition, while Symphony No. 2 treats a precise triple orchestral composition. Against this powerful and active instrumentation appears his next Symphony No. 3 - for string instruments only. Each symphonic work is realized in a different multipart and this approach of Goshev is preserved in his work in other genres as well. He constantly surprises performers and listeners with non-standard/unexpected solutions, which, however, are organically related to the development of the content of the specific works.

The composer's symphonic work has been performed by various orchestras at home and abroad, and a part of it has been recorded in a recording activity. A significant number of author's works have been distinguished with national and international awards, among which is the Special Award of the International Competition for Composers "Prof. Ivan Spasov" for his symphonic work. The instrumental premiere of his Symphony No. 1 took place at the Festival of European Music held in 2002 in Perugia, Italy. Unfortunately, this symphony does not yet have its national performance.

The object of the musical research in this dissertation is the second and third symphonies of Yordan Goshev. Their choice is justified by the extremely polar creative approaches of the composer when creating them. Through their analysis, the multipolar patterns of his non-standard creative thinking can be revealed.

1.1. Symphony No. 2

Symphony No. 2 was written in 2007. It was premiered by the Plovdiv Philharmonic in 2010. It was built as a one-part stru

cture/composition, which is a less common phenomenon in the author's opus. The symphony is for triple composition and includes the following instrumentation: piccolo, 2 flutes, 3 oboes (the third oboe is replaced by an English horn), 2 clarinets, bass clarinet, two bassoons, contrabassoon, four horns, 3 trumpets, two tenor trombones, bass trombone, timpani, snare drum, hanging cymbal, tam-tam, xylophone, vibraphone, chimes, bells, harp and strum.

It would not be an exaggeration to call this work a turning point in the composer's creative pursuits. Ideas were projected into the work, which found their subsequent rethinking and renewal in the symphonic poems "Ilinden", "Batak 1876", and also in the Concerto for violin and orchestra, created six years later. The compositional approach presented in Symphony No. 2, related to the way of presenting the theme and its sound characteristic, is largely repeated and developed in the other mentioned works.

A persistent main means of expression is the leitmotif development, which often involves the construction of a short phrase or small episode that is/are elegiac in nature. The composer presents this character in the timbre of his preferred percussion instruments with a certain pitch: vibraphone, glockenspiel, bells.

Another means of expression, which is the basis of the author's creative attitude, is the use of folk motifs structured in the spirit of Shopian diaphony. A characteristic element in their appearance is their dynamic amplitude - they are always associated with their presentation in extremely quiet dynamics.

A common composer's idea is the use of contrasting composite forms in the construction of the overall dramaturgy of the corresponding part of a given symphonic work by Goshev. These are usually episodes that have a common intonation-thematic basis. Some of the episodes are of a "closed" type, and others are devoid of independence and structural stability. The general concept used in Symphony No. 2, which is partly reproduced in other works, is the unification of procedurality in a single dynamic line of presentation or development.

The composer also uses other characteristic techniques - such as the caesura. Through it, he strives to give a creative opportunity to the performers, as well as to the audience, to make sense of a significant part of the thematic material that has passed in the development of the musical content of the specific work. Although the caesuras frame the endings of given episodes, in the general development of the material they are often characterized as a thematism with an overflowing development.

The fact that the author turns to the contrastive-composite form is evidence that in his stages of work in Symphony No. 2 and in the two symphonic poems written in the same period, he prefers through it to bring to the fore spontaneity and improvisation in the development of the musical substance, before the strictly rational constructive approach in the formal-thematic development.

Regardless of the fact that Yordan Goshev titled his work a symphony, the work has similar features to the symphonic poem genre, both in its scale and in other external features. It is the monotony and vivid imagery that provokes the listener to look for hidden programming.

Symphony No. 2 - in terms of musical expressiveness and dramatic construction, is among Yordan Goshev's most dramatic works. Emotionally, the author paints almost apocalyptic pictures in the climactic areas. And at the end of the work, the composer designed the general climax. Goshev uses an aleatoric technique, which is masterfully preceded by two preparatory stages. In the first of these, all instruments gradually move from standard notation to freeing the parties from a strict fixation of pitch and rhythm. While in the second stage the author uses already controlled aleatorics, before looking for the moment when he will rely on the released individual energy of each performer from the orchestra in aleatorics of a more unregulated kind.

The symphony does not pose great technical obstacles for the orchestral musicians, but it poses serious problems for the conductor. They arise from the organization of the musical material, from the variable tempo and its application in the general process of building the integrity of the dramatic development. A significant difficulty is the organic reaching of the general climax. The process must be ensured in its natural development and in sequence - as an intensity of movement, and not happen in "jumps". Any moment in which this common flow in the textual development is not realized, the disintegration of the one-part musical construction of the symphony can occur, which is a potential danger in the form chosen by the author.

Contrastingly, the composite form consists of an elegiac introduction, six episodes (with a contrasting, developing or connecting function) and the coda.

In general, the theoretical analysis of the symphony presents the main creative ideas of the composer, the specifics of the structuring of the work, the formative elements and dramatic solutions of the musical substance as follows:

- the invoice is predominantly homophonic. Polyphonic elements are found in the third episode, where a thematic core associated with Chopin's double voice emerges;
- the orchestration unfolds most often in three plans, but there are also details in which it is presented in four plans. In the last episode - with the general climax, and also in the coda, the development of the musical material is in aleatoric movement;

- metric includes sizes from 2 to 7 quarters. Despite his affinity for folklore, the author does not use unequal measures in their familiar dance context;
- tempos are variable, but slow and moderate prevail. The movement maxes out at a quarter note= parameter of 112. Due to the presence of passages in all orchestral groups written in small note values, a sense of faster tempo is created. This feeling is very compelling in the last episode of the symphony - in the area of the general climax;
- the dynamic scale of development of the material has huge amplitudes - from barely perceptible four pianissimes (pppp) to a powerful sound mass, comparable to thunder, in dynamics four fortissimes (ffff);
- the harmonic development mainly includes classical chords, expressed in the use of major and minor triads, semi-minor quadrats, pentagrams, etc. intervallic, but the development also suggests the use of sound clusters and sonorous spots;
- the timbre scale of the instrumentation is also rich, but without intrusive "exoticism" in terms of the instruments used, their combination and specific approaches to sound extraction.

The conductor's concept should unite all six episodes into one organic whole. The thought of presenting their contrast should be leading. The composer relies on it in the combination of the episodes and their placement in the musical form. This variety of material gives wide possibilities for interpretation. But as a final result, the successive combination of the contrasting episodes must naturally and logically lead to the construction of the general climax.

Symphony No. 2 is a reference work in the orchestral music of Yordan Goshev. Many of the creative ideas and specific approaches laid down in the symphony find their development in his later works. It presents the specifics of a specific/defined/clarified author's thinking and is a kind of theoretical-practical basis for the musical dramaturgical development of his other works, outside the field of his symphonic work.

1.2. Symphony No. 3

The composer Yordan Goshev created the piece Lamento - for string orchestra, in 2012. The piece had its premiere performed by the Gabrovo Chamber Orchestra at the review "New Bulgarian Music" in Sofia, and then it was also performed in Gabrovo - its two performances were performed under my conducting. This was followed by her inclusion in 2016 in the program of the Ninth National Student Arts Festival, held at the Southwest University "Neofit Rilski", Blagoevgrad. The performer is the Chamber String Orchestra of the University of Arts from the city of Iași, Romania, and the concert is in the studio of Radio Blagoevgrad, from where a recording of the work is broadcast.

The composer assessed the public success of his work and decided that it could become part of a symphonic cycle composition and added three more movements to the created Lamento: Adagio (first movement), Scherzo (second movement) and Allegro/Final (fourth movement). In this way he formed the final structure of his new four-part symphonic cycle.

A similar creative approach exists in the creation of other compositions by different authors, which is not a creative precedent. It is likely that this idea also existed in the original composer's plan, but this is only within the scope of creative guesswork, because Goshev does not share in the public space any facts about the final symphonic composition. The time from the laying of its beginning to its final revision is within about 7 years.

In its final version, Symphony No. 3 was originally realized under my conducting as a recording with the BNR Symphony Orchestra in 2019, and its concert premiere is again with me and the Gabrovi Chamber Orchestra on 12.02. 2020

Symphony No. 3 by Yordan Goshev can conditionally be called "classic". In his work, the author turns to traditional structures in terms of form formation. This decision is identified with numerous iconic works created by neoclassical composers in the 20th century: Hindemith, Bartok, Prokofiev, Shostakovich.

The symphony concentrates in its musical material a huge emotional range, presented to the listener in an extremely short space of time. The intense pulse of our time with its collisions is felt in the work. In some aspects, the line drawing the author's sadness at the global spiritlessness and dehumanization into which the world around us has fallen has been continued. Perhaps this is the good

reason Symphony No. 3 to begin with a somber slow movement and its dramatic center to be its third movement Lamento. In this work of his, however, the composer is by no means a pessimist. Its finale is highly dramatic, but it is meaningfully close to Beethoven's concept of the cyclical course in human history - "from darkness to light", which Goshev revives in his music.

The symphony is structured in the traditional four-part sonata-symphonic cycle, but a duality of development is shown in it, expressed in terms of its tempo development and opposition of the parts. The proportions in them, like the organization of the material, express perfect ratios. Moreover, the brevity of the statement, the lack of verbosity and unnecessary circumstantialism, are a masterful expression invested in the development of the musical material, which presents the impressive creative approach of the composer.

The invoice is predominantly five votes, and its expansion does not exceed eight votes distributed in divisi - two votes in each party. Part of the double part and part of the chords in separate parts are convenient to play as a double fingerboard. This makes it possible for a concert performance to use an additional resource to ensure dynamic density when performed by smaller string orchestras. Unison development is often used by the composer at climactic moments of dramatic development.

Compared to his other symphonies and works for large orchestra, Yordan Goshev makes considerable use of polyphony in Symphony No. 3. This happens mostly in the two slow movements: Adagio and Lamento. Moreover, the first movement of the opening slow movement is a fugato, which more remarkably builds gradually and organically to a spectacular and affecting climax.

In terms of metric, there is no extravagant use of scale changes or the inclusion of uneven rhythms in this piece. The metric scale includes the classic time signatures: 2/4, 3/4, and 4/4. Their frequent change is observed only in the two slow parts /first and third/.

The harmonic palette used by Goshev is very rich. The author uses a traditional diatonic accordion in all its varieties: three-tone, four-tone, five-tone. In certain fragments of the harmonic development, he uses quartal harmony, which changes the essence of the tonal plan used until then. Through her appearance, the composer

intensifies the tension in the textural development, which especially applies to the climactic moments.

Compared to Symphony No. 2, this symphony shows a certain "asceticism" and moderation in terms of the dynamic scale of development. The use of classical form formation, the development of the material in long lines and its gradual development, do not require the juxtaposition of extreme dynamics that abounded in the contrasting-composite forms of the second symphony. The amplitude of the dynamics moves within the expected limits, considered traditional, from pp to ff. The same is observed in terms of tempo. The composer does not approach changing the main tempos in the development of the parts. He resorted to this trick only in the third part - Lamento, of the constructed compositional symphonic form.

The symphonic development in this movement suggests the use of a diverse palette of strokes throughout the strummed instrument. In terms of timbres and registers, a certain moderation is noticeable here, which cannot be equated to a tendency towards passivity or uniformity in approaches.

There is no use of extremely high registers in the violins, and the invoice is varied in timbre with the use of flagellum tones - only in the last three bars. **The dynamic balance in the individual parts is very precisely specified and located along the entire score. It literally "releases" contractors from the obligation to pay special attention to the ongoing development of the invoice. In this way, they can fully concentrate on the artistic transformation of the author's creative ideas.**

The climax areas are built by the composer very precisely and with special mastery. The listeners get the feeling that the dynamic and rhythmic layering in the approaches to the dramatic peaks seems to be guided by an invisible "potentiometer".

Although at first sight the sheet music appears simple due to its extreme clarity, the work has enough challenges for performers in terms of achieving the overall ensemble in sound extraction. This applies mostly to the homophonic passages, to the unison moments in the Scherzo, and to the symphony's finale.

Yordan Goshev's Symphony No. 3 is a work that combines a mature composer's thinking and mastery with a well-chosen performance apparatus that can be mobile in terms of its numbers. This gives variable possibilities for the composition to be performed by different orchestras.

Thematism is very well represented in the sonata-symphonic cycle and the meaningful connections between the first and third parts and mevery second and fourth part. Thus, the sense of unity and complex nature of the symphony is preserved in all parts of the work, and it reveals its content consistently in its musical and dramatic development.

SECOND CHAPTER

Performance issues in orchestral works by the composer Yordan Goshev in the concert and chamber genres

2.1 Works for solo instructor or choir

and symphony orchestra

2.2. Works for chamber and string orchestra

Yordan Goshev's compositional ideas in the field of symphonic music do not go beyond other genres, in which the author creates his own opus, intended for different ensembles and soloists. His diverse creative interests and his personal piano concert-performance attitude are the reasons that lead him to a diverse work created in the period 1990-2013.

There is no doubt about his affinity to the concert genre, represented in the present scientific study by the works "Rhapsody" - for piano and orchestra, and Concerto for violin. The composer invariably entrusts his successive opuses to magnificent soloists for their stage presentation. One of them is Prof. Dr. Rostislav Yovchev, who performs dozens of premier performances of music by Yordan Goshev, as well as that of the rhapsody. One can only express regret that serious commitments did

not allow the planned performer of the violin concert, Liya Petrova, to realize its performance until today.

The two instrumental works under consideration - in one-part and multi-part form, offer a different problem from the vocal-orchestral composition "Crazy Youth", written on the literary poem of Peyo Yavorov. In the foreground, the attitude of the composer towards vocal art and his attitude towards Bulgarian verbal creativity is presented. The author has repeatedly expressed his interest in folk music, and now he is turning to poetry, which he associates with Bulgarian verbal traditions.

I have already noted that the symphonic thinking of the composer Yordan Goshev is not limited only to the works created in this genre. It is successfully represented in chamber works with orchestra, as well as in his vocal-orchestral compositions. Even in genres that we traditionally/customarily define as chamber only, the author brings significant dramaturgical ideas and thematics of his own that we usually associate with symphonic. His compositional style and creative approaches are a recognizable feature of the talented author.

2.1 Works for solo instrument, choir and symphony orchestra

2.1.1. "Rhapsody" - for piano and orchestra

2.1.2. Concerto for violin and orchestra

2.1.3. "Crazy Young" - for mixed choir and symphony orchestra

(poems by Peyo Yavorov)

2.1.1. "Rhapsody" - for piano and orchestra

In 2006, the composer Yordan Goshev created his "Rhapsody" - for piano and orchestra. She immediately has her public performance on the days of the review New Bulgarian Music. The premiere was performed by the Pleven Philharmonic Orchestra conducted by Yordan Dafov, and the soloist was the pianist Rostislav Yovchev.

According to historical records, the ancient Greeks understood the name "rhapsody" as a creative act in which a singer-declamer (rhapsode) recited excerpts from classical literary works, skilfully improvising on the texts and making connections between individual plots. In this way, a derivative/variational work is born, and the anonymity of the rhapsodes orients their activity in the orbit of folklore. During the Middle Ages, the successors of the Rhapsods in Western Europe were the Troubadours, Minnesingers and Trouvers, and in Russia and the East Slavic countries - the buffoons.

In the 19th century, apart from the Austro-Hungarian Empire, rhapsody as a genre was associated with the emergence of national musical schools in Central, Northern and Eastern Europe. A distinctive feature of the genre, which has not lost its relevance to this day, is one-partness expressed in a free structure/musical form with an improvisational character of alternating episodes in a wide emotional and tonal range.

The author of the first rhapsody in Bulgarian music is the composer Panayot Pipkov. In 1918 he wrote his "Bulgarian Rhapsody" for piano. This is a naïve composition in the shape of the "wrists" of the time. Without developing the musical material, the composer simply collected in his work several melodies with Bulgarian intonations and city songs, the prototypes of which were borrowed from the urban folklore of Central and Western Europe.

Four years later - in 1922, the composer Pancho Vladigerov presented his "Vardar" Rhapsody in Berlin, which provoked the interest of the second generation of Bulgarian composers in this genre, and the work itself became emblematic of our national music.

After Vladigerov's masterpiece, in 1938-40 the composer Dimitar Nenov created his "Rhapsodic Fantasy", which has been performed only sporadically by our orchestras for 80 years. The "Rhapsody" written in 1956 by Veselin Stoyanov is considered among the great achievements in this genre.

Rhapsody nand Yordan Goshev is among the few works written in this style in recent times that have received publicity in our concert piano literature. This composition, created in 2006, in addition to being a carrier of a wide range of emotions and musical nuances, is also a kind of symbol of the modern worldview

of a national character in its thematic and intonation development. Moreover, in my opinion, the appearance of this work is like a call to save the art of music from the statelessness to which globalization and contemporary European political and economic social conditions condemn us today.

This work is very different in the genre of the popular Bulgarian rhapsody. There is no festivity or poster-raised tone in it. On the contrary, it is a work even of a nostalgic nature, but it pulsates with the incredible energy of folklore. The composition seems to be a symbolic warning to future generations that there is a real danger of losing this spiritual wealth of ours.

The main building material in Yordan Goshev's rhapsody is the Shopian diaphony, its metrorhythmic variety and seemingly "unbridled" nature of the folklore from the Tran region.

The first impression of this composition is its high degree of piano technical difficulty. This fact suggests that the author has invested in the soloist part pianism of the highest class, which he himself possesses. The piano provokes the listener's curiosity and fantasy to hear this piece in an author's interpretation... This is a wishful element that could reveal the originality of the composer's creative approach in the presentation of his author's music.

It is not by chance that the premiere performance was given to the wonderful pianist Rostislav Yovchev - a long-time interpreter of Goshev's work and his close friend. There is a creative symbiosis between the author and the performer, which is presented in numerous concert programs of Yovchev and in a number of opus realized by him in his recording activities in BNR and abroad.

The second impression upon familiarization with the work's score is its masterful orchestration. The composer demonstrates a virtuoso command of orchestral instruments and an original/idiosyncratic sense of sound color. In every detail, Goshev is extremely precise and leaves no room for any questions of interpretation or for technical ambiguities that might arise before the conductor, soloist and orchestra players. This undoubted quality of the Rhapsody ranks it among the greatest creative achievements of Bulgarian composers in recent years. Certain associations can be made between the author's ideas in the orchestration and individual moments of the score, which are characteristic of Stravinsky's sound

palette, and the gushing energy in the composition certainly brings to mind a number of works by Alexander Taneyev - his composition teacher.

The impressive substance of the compositional material finds an extremely successful interaction in Goshev's orchestral language. It is about the techniques of combining all the orchestral groups and the exposition of the material in different musical plans. In the richness of sound color and impressive nuances, Goshev's orchestral language is comparable to the best creative examples and reveals his preference for using pure timbres in solos of single or two-part parts. Mixed timbres are mostly within one of the four groups. Perceptible in the orchestration of the Rhapsody is the coloring of the metrorhythmic accents in the invoice.

A mark of high professionalism is the extremely precise targeting of the material to the respective instrumental registers, which enables the orchestral sound to be very nuanced. The composer is not tempted to leave textural elements in octave groups that, played on the piano or written on a sheet of music, look very impressive, and would subsequently become a performer's and also a conductor's problem when it comes to achieving good instrumental balance. During the construction of the climaxes and during all the dynamic declines in the dramatic development, Goshev lays out the relevant material in the most appropriate register of each instrument, accumulates in the sound layers, or takes away from them, a passage movement affecting all orchestral groups. Among the colorful finds is the use of the drum in the group of percussion instruments.

Yordan Goshev's extremely nuanced orchestration in Rhapsody, the use of extremely quiet dynamics, and the masterful handling of instrument registers are the highest quality component possible for a documentary or studio recording.

The rhapsody is written in a contrasting-composite form, in which roundness is observed in the background. About the approach to his work, Yordan Goshev shared: "I did not think in advance how to build the form, but I acted intuitively, with a view to building a certain drama and achieving a sought-after type of emotionality. This was the leading' This is how it can be presented with the structure of the musical form: **A** (prologue) / **B** (first episode) / **C** (second episode) / **b 1** (third episode) / **D** (fourth episode - toccata + cadence) / **E** (fifth episode) / **a1** (epilogue).

Small details of the conceptual decisions in the Rhapsody have their continuation in Goshev's Concerto for violin and orchestra, but in a different context. Among the similarities between the two mentioned works are: the dark nostalgic beginning, the feeling of pain of losing something very personal. But while in the Concerto for Violin and Orchestra this darkness is dispelled by the blinding light of optimism, in the subsequent development in the Rhapsody the haunting feeling of resignation and depression remains until the end of the work, despite the element of virtuosity in the piano part and the excitement of the entire orchestral texture.

In certain moments/fragments/short episodes, the solo treatment of the piano in Goshev's composition has some similarities with certain approaches of Gershwin and Shostakovich in their original piano works. This impression/judgement relates mostly to the development of the solo cadence. Certain small details appear in it, known/used/characteristic of pianist Milcho Leviev's improvisational patterns in his jazz works. However, in no case can one speak of direct influence. After all, these are my personal impressions, with which I cannot engage all interpreters and researchers of the author's creative concept and stylistics. For me, the textured expression of the solo part reflects the pianist Goshev's accumulated performance experience.

The impression of a certain stylistic overlap in the musical substance of this composition with certain works of the mentioned authors of the 20th century is supported by some facts:

- **the composers are virtuoso pianists;**
- **in their performing manner, the "rhapsodic" is permanently present - a sense of free development of the musical material, an improvisational beginning and a flight of fantasy within free limits;**
- **the sound picture is achieved with modern musical expressive means, but it is always in connection with the typical characteristic of folk approaches in creative thinking.**

The opening movement of the Rhapsody seems to be born from the silence. This very effective beginning of the dynamic nuance requires a mandatory reaction on the part of the conductor in the preparation of the performing apparatus, as well as the audience. The intro of the low bar should have a barely perceptible sound

contour. From my conducting practice in performing the work, I would recommend that cellos and double basses start at the top of the bows with precisely defined pressure contact with the strings. The successive introductions of first clarinet and first flute should also fit into the emerging soft/warm/beautiful sonority and effectively create the impression that they seem to "emerge" from the depths of the established opening sound in the low bar. The ringing of bells - in the third and fifth measures, should be quiet, barely perceptible, but also clear enough to unequivocally introduce the listener to the symbolism of the mourning imagery.

Until the entry of the piano - in measure 12, which fixes the end of the prologue, it is advisable to save the dynamic resource of the playing instruments. For this purpose, pizzicatos in second violins and violas should be played muted - *sul tasto*. If the strokes are large enough, the conductor may require that they be performed by gently drumming the strings rather than by pulling. The masterful juxtaposition of the pizzicatos in question - with the pedal tone of the muted French horns - with the faint/vague tremolo of the timpani would create the perfect sonic background to provoke the oboe solo (n. 9) and the flute cue, which plays the pedal tone on top of the G , to add their sound to the dynamics indicated by the author p.

At the beginning of the first episode (bars 16 -35), the nostalgic tone of the prologue is maintained. Despite the fact that the thematic material is in the spirit of Shopian diaphony, it sounds like a mournful psalmody. Instead of the characteristic sharpness of sound extraction that we know from folk singing, in this opening section of the work we have a delicate presence of two flutes and a clarinet in the middle register. It is of paramount importance that the dynamic amplitude returns to the opening pianissimo phase, after the sharp forte chord in measure 13, heralding with bravura passages the inclusion of the piano. For this purpose, again, cellos and double basses, and it is desirable that they should be extremely quenched, and attack the note of salt from a large octave very delicately, and, as already stated, from the top of the bow.

The problematics described remain valid after the reenactment of the episode in measures 115-131.

The second episode (bars 36-114) impresses with its metrorhythmic richness of unequal measures in various combinations. The fourth episode (bars 132-205) has a

smooth texture and is the most developed in the work. In it, the author effectively builds the general climax, which is in the so-called "golden section" of the work.

The mentioned two central episodes were constructed by Goshev with remarkable invention and compositional mastery, which implies that the performers only play the text correctly in the specified metronome tempo and ensure a quality ensemble sound.

The piano part is developed virtuosically and with complex rhythms; offers sound problems - octave diphthongs, located in remote registers; a wealth of uneven rhythms; octave passages that flow into clusters.

After the solo piano cadenza (bars 206-234), the author builds a fifth episode, which is a derivative of the fourth. The texture in the solo part is again smooth, but it lacks the sharpness and energy laid down in the fourth episode. The reason for this feeling is that the rhythmic patterns being played are not in groups of four sixteenths, but are now in groups of sextoles. Their movement and plasticity softens the overall textured picture.

In connection with the dramaturgical construction of the work, this decision of the author is logical both in terms of the overall architectonics of the Rhapsody and in a purely emotional plan. After the general climax, there is a smooth transition to the fading impulses of the epilogue. The short epilogue (bars 249-259) is built on the musical material from the prologue of the Rhapsody. From here to the finale of the work, the challenge for the conductor is how the sound environment provides the almost visual perception of the disintegration of the content of the opening theme. It is of particular importance that the fading impulses in the piano are accompanied by a long-sustained crown in the last bar. Regardless of the flageolles in the bar, the spectacular morendo at the end of the piece must be a sound goal, because the cellos and double basses are doubled by the bassoon, which further thickens the overall orchestral sonority. The long exposure of the crown will naturally lead to a relaxation of the tension and to static, which will make the frame of the composition much more noticeable to the listener. This would give him enough time to relive the contrasting dimensions in the dynamic scale of heterogeneous emotions through which the author has taken him in the performance of the work.

Of course, the length of the final crown will depend mostly on the air supply of the blowers. It is necessary for the conductor to monitor the sound quality of the flute, clarinet and bassoon. If there is any fluctuation in the quality of their sound, the crown should be covered.

The artistic qualities of the composition "Rhapsody for Piano and Orchestra" by Yordan Goshev are unquestionable. It is a serious creative achievement and a challenge as a piano performer. The role of the orchestra is of particular importance for the suggestion of the author's ideas. The work has all the qualities to remain permanently in the repertoire of our orchestras and to be representative for performers who are looking for their soloist development and a solid stage performance.

2.1.2. Concerto for violin and orchestra

Yordan Goshev's violin and orchestra concerto was created in 2013. In my opinion, it is one of the greatest creative achievements of the composer to date. In his work, the author synthesizes ideas in this genre from the 19th and 20th centuries, but the approach to working on the material is original. The other important merit of the work is that it is positioned in the Bulgarian intonation environment and this "marker" makes it recognizable among the thousands of samples created in recent decades. Its ideal structural proportions are impressive, as well as its typical for the author laconic musical statement.

In his work on the violin concerto, Yordan Goshev turns to patterns in which the solo instrument is often the leader in a symphonically unfolding environment. The impression is of an identical development inherent in a compact concert symphony, in which the orchestra does not play a subordinate role, but complements the solo part in dialogue with it.

In the construction of his concert score, Goshev relies on established models for the dramatic development of the musical form, which have become inherent in the genre. In his formal concept, the author chooses the contrasting composite form for the first two parts, and the classic rondo form for the finale. In some episodes, one notices concepts that remind one of a sonata development. This creative approach is often used in the instrumental concerto.

Regarding the harmonic development, we can also consider a traditional approach presented by the author with interesting harmonic solutions, in which the vertical is not changed so often, but instead, through figurations and layering of contrasting rhythm, a sense of continuous change is obtained and material movement. The use of polyphonic chords is sparing.

The orchestration is at a high professional level and ensures the good balance and interaction between the orchestra and the soloist. The orchestral fabric lacks any intentionality or clutter with self-serving effects that would divert the listener's attention in a direction outside the main musical line and meaningful idea.

The composer constructs the first movement of the concerto in contrasting composite form, while it is more common for this movement to be presented in sonata form. Other individual episodes that make it up are followed in a logical development, subject to thematism. Some episodes are structurally stable, others are defined as connecting links, but overall there is a clear sense of ongoing and overflowing development. Between the structurally stable episodes, the author places syntactic caesuras, which are very characteristic of the late romantic musical style.

In contrast, the composite form consists of four episodes. The first of them performs the functions of introduction. It contains two periods, in the first of which the exposition of thematics is entrusted only to the orchestra: pure timbres emerge, and the orchestral groups take turns in their presentation almost without interacting with each other. This creates an active damping for changes in timbral contrast, and the two-tone environment unfolds in an extremely dark atmosphere. The beginning is entrusted to a solo cornet. Without being absolutely certain, this is the only, or very rare, case where an instrumental concerto begins with an instrumental monologue by another instrument diametrically opposed in terms of timbre and dynamic characteristics. The theme has a chaconne-like character, and the experienced listener would have a logical assumption to expect future variational development of the thematic material. Of course it happens, but not along the lines of variation. The theme - with its motivic fragmentation and alternation of narrow and wide intervals with volume up to a major seventh, charges the atmosphere with tension and tragedy. It is of the utmost importance that this beginning of the cornet

be of a fixed soft attack in the prescribed p dynamics, but with some density of tone.

The musical presentation of the material in the concerto is "academically presented" in terms of the usual standard requirements for proportionality between the constituent frequencies of the musical form. The thematism is vivid, presented with brevity in its exposition, and the orchestration allows the soloist part to be leading and dominant in its performance. Logical connections in harmonic development, regardless of whether they are presented by classical means, reveal a specific harmonic language characteristic of Goshev's creative approaches in all genres. The combination of folk motifs and fragments with polyphonic development expands the sound and thematic picture, which retains its unity, regardless of the heterogeneity of its constituent elements.

2.1.3. "Crazy Young" - for choir and symphony orchestra

"Crazy young people" is a vocal-orchestral work for a three-part mixed youth choir and symphony orchestra, written to poems by Peyo Yavorov. The author shares interesting facts related to its creation:

- "The composition was written in 2008 by order of the conductor Alexander Kuyumdzhev, it is intended for performance by the youth choir of the Southwestern University "Neofit Rilski" - Blagoevgrad. Initially, I created an a cappella vocal work and in this form its premiere took place in Dortmund, Germany on October 21, 2009. The performance was carried out by the mixed choir of the Technical University - within the framework of a joint European project between SUZU "N. Rilski" and the "Pedagogy" Department of TU, Dortmund under the leadership of the conductor Reinhard Fehling - teacher in the Department of Music Pedagogy.

Later, in 2017, I made a version for choir and symphony orchestra, which has not been performed until now. I do not assign the piece to a specific vocal-symphonic or cantata genre. In its foundation, the work has a specific connection with Bulgarian folklore, which does not classify it among the known classical genres. Regardless of its connection with folk intonations, the composition bears the bright marks of an author's song. In order to achieve a spatial sound effect during its

performance, I wrote a specific requirement that the youth party be positioned at both ends of the stage".

If we summarize the conclusions of Yavorov's literary researchers, we will note that the foundation of his poetry is based on the impeccable musical rhythm of the verbliness in his verses. It is not by chance that music was created on them by various authors who work in polar genres and styles, incl. and pop music. Love, which is a main line in the lyrical verses of the genius poet, is always dual. She is bright, cheerful, gentle and pure, but there is always drama in her, with her inherent demonic, tragic and burning passions.

"Crazy Youth" is a poetic work from Yavorov's early work. It is close to the structure and original folk language inherent in folk texts. The poem consists of 13 verses, in which the narration reveals the power of love, capable of destroying all barriers. For his composition, Yordan Goshev stopped at 8 out of a total of 13 verses. They include the dynamics of dramatic development in the construction of the musical form, and the text is extremely laconic in its content.

The piece is written in a hybrid form, combining strict soprano ostinato variations, a simple two-part /strophic/ form, and minimalistic lines you. A similar authorial decision, in terms of form formation, is also observed in the first part of the work "Symphonic Dances" written in the same year.

As can be expected, when working on a vocal-instrumental work, the logic of the text is the foundation in the formation and determines the means of expression used in the vocal parts and in the orchestration. It is noteworthy that Yordan Goshev unevenly distributes the individual stanzas of Yavorov's poem and the interludes between them. The first and last two stanzas are joined in a common construction. Thus, although the different texts are clothed with similar intonational material, there is a pronounced symmetry in the overall formal architectonics.

Orchestral interludes vary in length and thematic material. They are the engine of the process of building the dramatic structure through the accumulation of sound mass. The general climax is at the very end of the section and is reached in an impressive and effective way without dynamic drops, through a very precise distribution of the instrumental and vocal resources. The first movement and the coda are in the key of D minor, in ostinato rhythm, without any modulation.

Regardless of the element of passion and fighting motility in the play, the minor key and subdominant inclinations are the second plan, which reflects the sufferings of the obstacles faced by the two characters by their families.

The way in which the author works with the development of the theme and with the changeability of the orchestral invoice is rather typical of minimalist composers and the effect achieved is similar. But unlike the often tedious mechanical reproduction of melodic and rhythmic patterns by the minimalists, the first part of "Crazy Young" seethes with variety and renewal, because Goshev enriches the texture through intense variation. Thus, conceptually, it is much closer to solutions that we know from a number of creative works created in the 20th century than to minimalism.

The variation of the invoice applies to all three vocal parts of the incomplete mixed choir, composed of sopranos, altos and baritones. According to the author's requirement, the voices should be youthful. This means that they should be "light" and timbrely "singed" in order to achieve a brighter sonority and natural homogeneity of the parts. Such a sound picture would increase the possibilities of achieving subtle nuances and plastic, diverse dynamic amplitudes. Goshev arranges the voices in the most comfortable tessitura possible for them, which provides the choristers with comfort when playing music, and the attention can mainly be directed to the dramaturgical problems of the textual development and the preparation of the main climax in the work.

Choral parts are always supported by orchestral instruments that "play" the corresponding voices in the spectrum of tones and intervals or perform the function of a pedal. However, the composer nowhere literally duplicates the rhythm of the choral voices. In the melodic fabric of the vocal parts, the second construction prevails, and where there are jumps, they are in the intervallic, which does not make them difficult. With the exception of the second slow a cappella section, the entire piece from the introduction to the coda unfolds on the basis of a tonic organ point on the key of D. The organ point is entrusted to a timpani, which imitates a drum. It is a curious fact that Yordan Goshev used the drum as part of the percussion in his other works, including in "Rhapsody for Piano and Orchestra". But here, in the composition "Crazy Youth", built entirely on original folk material, he surprisingly abandons this emblematic folk instrument. And the probable reason

is precisely in his desire for the ostinato rhythm to have a precisely defined pitch and to perform another function - a pulsating "iso".

"Crazy Young" is a work that successfully fits into the youth choir repertoire. It is representative of our modern school of composers and offers a more unusual/specific way of creative thinking. In it, the author Yordan Goshev achieves his artistic goals with high professionalism and an original artistic and creative approach. The content of this composition can successfully be protected in both creative versions in which it exists: as an a cappella work or a composition for choir and orchestra.

2.2. Works for chamber and string orchestra

2.2.1. "Burlesque" - for string orchestra

2.2.2. "Concerto grosso for chamber orchestra"

2.2.1. "Burlesque" - for string orchestra

The burlesque for string orchestra was created in 2002. It was performed in November 2003 in Gabrovo by the Gabrovo Chamber Orchestra.

Parody, as a specific genre, originated in ancient Greek literature and has been permanently present in all arts for 2500 years. During the Renaissance in Italy, parodic works were referred to by the term "burlesque", the root of which is the word burla, which literally means mockery.

At the beginning of the 18th century, the term "burlesque" spread throughout Europe and was used to denote grotesque works. Among the most famous you. A similar authorial decision, in terms of form formation, is also observed in the first part of the work "Symphonic Dances" written in the same year.

As can be expected, when working on a vocal-instrumental work, the logic of the text is the foundation in the formation and determines the means of expression used in the vocal parts and in the orchestration. It is noteworthy that Yordan Goshev unevenly distributes the individual stanzas of Yavorovo's poem and the interludes

between them. The first and last two stanzas are joined in a common construction. Thus, although the different texts are clothed with similar intonational material, there is a pronounced symmetry in the overall formal architectonics.

Orchestral interludes vary in length and thematic material. They are the engine of the process of building the dramatic structure through the accumulation of sound mass. The general climax is at the very end of the section and is reached in an impressive and effective way without dynamic drops, through a very precise distribution of the instrumental and vocal resources. The first movement and the coda are in the key of D minor, in ostinato rhythm, without any modulation. Regardless of the element of passion and fighting motility in the play, the minor key and subdominant inclinations are the second plan, which reflects the sufferings of the obstacles faced by the two characters by their families.

The way in which the author works with the development of the theme and with the changeability of the orchestral invoice is rather typical of minimalist composers and the effect achieved is similar. But unlike the often tedious mechanical reproduction of melodic and rhythmic patterns by the minimalists, the first part of "Crazy Young" seethes with variety and renewal, because Goshev enriches the texture through intense variation. Thus, conceptually, it is much closer to solutions that we know from a number of creative works created in the 20th century than to minimalism.

The variation of the invoice applies to all three vocal parts of the incomplete mixed choir, composed of sopranos, altos and baritones. According to the author's requirement, the voices should be youthful. This means that they should be "light" and timbrely "singed" in order to achieve a brighter sonority and natural homogeneity of the parts. Such a sound picture would increase the possibilities of achieving subtle nuances and plastic, diverse dynamic amplitudes. Goshev arranges the voices in the most comfortable tessitura possible for them, which provides the choristers with comfort when playing music, and the attention can mainly be directed to the dramaturgical problems of the textual development and the preparation of the main climax in the work.

Choral parts are always supported by orchestral instruments that "play" the corresponding voices in the spectrum of tones and intervals or perform the function of a pedal. However, the composer nowhere literally duplicates the rhythm of the

choral voices. In the melodic fabric of the vocal parts, the second construction prevails, and where there are jumps, they are in the intervallic, which does not make them difficult. With the exception of the second slow a cappella section, the entire piece from the introduction to the coda unfolds on the basis of a tonic organ point on the key of D. The organ point is entrusted to a timpani, which imitates a drum. It is a curious fact that Yordan Goshev used the drum as part of the percussion in his other works, including in "Rhapsody for Piano and Orchestra". But here, in the composition "Crazy Youth", built entirely on original folk material, he surprisingly abandons this emblematic folk instrument. And the probable reason is precisely in his desire for the ostinato rhythm to have a precisely defined pitch and to perform another function - a pulsating "iso".

"Crazy Young" is a work that successfully fits into the youth choir repertoire. It is representative of our modern school of composers and offers a more unusual/specific way of creative thinking. In it, the author Yordan Goshev achieves his artistic goals with high professionalism and an original artistic and creative approach. The content of this composition can successfully be protected in both creative versions in which it exists: as an a cappella work or a composition for choir and orchestra.

2.2. Works for chamber and string orchestra

2.2.1. "Burlesque" - for string orchestra

2.2.2. "Concerto grosso for chamber orchestra"

2.2.1. "Burlesque" - for string orchestra

The burlesque for string orchestra was created in 2002. It was performed in November 2003 in Gabrovo by the Gabrovo Chamber Orchestra.

Parody, as a specific genre, originated in ancient Greek literature and has been permanently present in all arts for 2500 years. During the Renaissance in Italy, parodic works were referred to by the term "burlesque", the root of which is the word burla, which literally means mockery.

At the beginning of the 18th century, the term "burlesque" spread throughout Europe and was used to denote grotesque works. Among the most famous works from this period include the Don Quixote Suite by Telemann and the Symphony by Leopold Mozart. The emergence of the comic opera in the 18th century and the operetta in the 19th century are permanently associated with the burlesque genre. With the appearance in 1890 of "Burlesque for piano and orchestra" by Richard Strauss, the genre occupied new concert territories related to the performer's instrumental virtuosity. In the 20th century, such works were found in the work of a number of composers: Mahler, Bartok, Stravinsky, Shostakovich, Messiaen, etc. **This type of genre finds its wide combination in symphonic, operatic, ballet, etc. creativity, except in instrumental music, in which burlesque is most often presented as an independent work.**

In Bulgarian music, burlesque as a genre appeared for the first time in the early work of Pancho Vladigerov, who in 1922 created his "Burlesque for violin and piano". The composer subsequently orchestrated the same piece for violin and orchestra. In this work, the parodic beginning is presented rather symbolically. While through another of his compositions - "Humoreska", filled with bright humor and bright mood, he managed to achieve exceptional creative popularity.

In the creative works of Parashkev Hadjiev we find "Burlesque for Trumpet and Piano". Lubomir Pipkov includes the piano miniature "Burlesque" in the piano cycle "Spring Priumitsi". Close to this genre are also "Bucoliki" ("Thracian scenes") by Konstantin Iliev, and the piano "Burlesque" by Krasimir Taskov is from recent times.

Among the great fortunes in Bulgarian symphonic music, we can single out Symphony No. 4 "Burlesque" for wind orchestra by Jules Levi. It was completed in 1984. In the first two parts, the work unfolds in a completely different direction and with unusual seriousness in its figurative and thematic messages to the listeners. To them, the composer adds a final rondo, as in one of the episodes he parodies the famous hit of the popular singer Lili Ivanova "Fairs" (music by Toncho Rusev, lyrics by Damyan Damyanov). The extremely successful "joke" is complemented by the fact that the caricatured melody is played in fortissimo by two trumpets - a joke to Toncho Rusev, who for many years was a trumpeter in the "Balkanton" variety orchestra.

Regardless of the large amount of historical and contemporary examples regarding the burlesque genre, the composer Yordan Goshev builds an original concept for his work. In its relatively short development – within 7 minutes, it relies on contrasting episodes and a refrain section, as well as on a single flow of development of the musical material. Regardless of the limited dynamic resource of the string orchestra, it builds many spectacular climaxes, which we can compare to a continuous succession of tidal waves. The work's coda provokes the listener's imagination in the direction of a fantastical imagery that emerges with its characteristic sonic whimsy, and then the enigmatic melts into the infinity of the ensuing silence.

The burlesque is written in the form of a rondo with a sharp contrast in the sequence of the episodes that make it up: **A / B / a1 / C / a1 / a2 / b1** - with the function of the Coda.

The piece is atonal with deliberately sought-after consonances in a second structure, the sharpness of which provokes an idea of a folkloric affiliation to Bulgarian music, which, in a certain sense, is relied upon to suggest a parodic beginning.

Goshev's burlesque is an artistic challenge to the performing apparatus as well. The moment the instrumentalists open the sheet music, they are immediately left with the deceptive impression that the piece is technically flawless. In the process of work, however, it turns out that this seemingly unpretentious work requires considerable effort to achieve lightness and virtuosity, without which the author's elegant "joke" can hypertrophy into elementary fat humor.

Based on my conducting experience, I believe that this work is extremely suitable for a small string orchestra in the format of 5 first violins, 4 second violins, 3-4 violas, 2-3 cellos and 1 double bass. With such an executive apparatus - common and effective, it would be easier to achieve lightness, transparency and airiness of some basic textured layers. Such a formation will more easily overcome the difficulty that the tempo of the work offers. It is impossible to speak of any compromise in terms of achieving the original tempo that the author's score is based on. Possible deviations from the indicated/prescribed tempo are possible permissible, but only within the framework of preserving the imagery of the music.

In all choruses, it is recommended that the instrumentalists play in the middle of the bow, in order to achieve the already mentioned characteristic lightness and transparency in the texture. The sixteenth-line passages in bars 48-9 are preferably in sautille. The ostinato chain in the violas and cellos (bars 123-142), which, according to the author's requirement, is played with chords, can be further colored with flautato intonation. According to the taste and fantasy of the artist, this detail can be performed with a combined manner of voicing between flautato and sul ponticello. The effect is achieved by keeping the contact point of the bow close to the fingerboard, and the fingers of the left hand do not press, but only lightly touch the strings, similar to playing flageolles. With this combination, the sound retains its softness as with flautato, but at the same time it is bright, airy and transparent as with sul ponticello.

2.2.2. Concerto grosso "Solar reflections" - for chamber orchestra

Since its appearance in 1698, the works of Giovanni Lorenzo Gregori and Alessandro Stradella set secular and ecclesiastical standards for this new genre, called "concerto grosso", addressed primarily to stringed instruments. Pietro Locatelli adds viola to the soloing two violins and cello, and Johann Sebastian Bach in the Six Brandenburg Concertos - based on the concerto grosso - experiments with different instrumental formats. JS Bach's addition of woodwinds and brass instruments, the rejection of the participation of violins, the inclusion of the harpsichord with a concert-developed part and the division of string instruments into three equal groups are the seeds from which the genre rose again in the 20th century and paved the way for its radical renewal. The neoclassicists in the first half of the 20th century were primarily based on Bach's concept of the genre, and this is evident in the work of Martinu, Hindemith, Bartok, Stravinsky, and others. composers.

In the works of Bulgarian composers, this genre is permanently present and is connected with the creation of the chamber ensemble "Sofia Soloists". This composition is closely related to the popularization of orchestral baroque music in our country, and this one - from the first half of the 20th century. The emergence and activity of the ensemble's activity is an important creative stimulus that gives impetus to new composer's works. The students of Pancho Vladigerov, Veselin

Stoyanov, Marin Goleminov and Dimitar Nenov showed the greatest activity, who entrusted him with the performance of their works.

The first composers of ours who showed curiosity about the genre were Lazar Nikolov and Konstantin Iliev. Subsequently, Marin Goleminov and Georgi Tutev created samples that began a concert life outside Bulgaria. Special mention should be made of the contributions of Lazar Nikolov and Marin Goleminov, who resurrected Arcangelo Corelli's concept of the concerto grosso. This concept was later joined by Konstantin Iliev, who wrote "Concerto for 13 Strings and String Quartet" in 1968. In addition to the chamber ensemble "Sofia Soloists", led by the composer and conductor Vasil Kazandzhiev, the merit of the legendary "Dimov" quartet should also be noted, which also inspired many composers of the second creative generation to write works for both ensembles.

Yordan Goshev created his "Concerto Grosso for Chamber Orchestra" in 2013. The studio recording of the work was realized on 21.01.2021 by the Symphony Orchestra of the Bulgarian National Radio and conductor Mark Kadin.

Editing and preparation of the main sheet music for the sound recording was entrusted to me by the author. Such actions are often taken, given the individual performance qualities of the orchestra players and the specifics of the orchestral playing of the composition. The corrections made in regard to the strokes and the additionally marked phrasing naturally received the composer's approval. They do not change his original creative intention, but contribute to an even greater relief and brightness of the melodic lines and to the maximum possible contrast as expressiveness.

At the very beginning of the composition, the author hints at the dialogue, opposition and competition of the solo wind instruments and the stave, which are characteristic elements used in the genre's infancy by Corelli. On the other hand, there is a certain similarity with Bach's concept, which with Goshev is manifested in the choice of specific instrumentation, including solo flute, oboe, clarinet, bassoon and French horn.

In this sense, the composer's approach is deeply connected to the traditions that over the centuries have established such concepts as the basic building blocks of content. Conductor interpretation of this work can safely be based

on sustained musical characteristics and established concepts of performance patterns, which is in the interest of its stage selectability.

The solo parts are developed virtuosically, interacting in the textural development, presented mostly in unison or in their two-part exposition. In fragments with a vertical chord construction, the composition of the chords is also duplicated in the bar. In this way, the composer avoids the unpleasant vertical imbalance that is typical when assigning chord tones to disparate wind instruments. Especially when they fall into registers where the timbre and dynamics can hardly be adjusted by the performers so that the chord sounds homogeneous.

Regardless of the adherence to the two points of view of the genre of the baroque concerto grosso - in terms of form and general dramaturgical construction, Yordan Goshev declares a creative similarity regarding the construction of the musical form and with Stravinsky's concept. The development of the musical material is also presented here in the familiar sonata form, which Stravinsky also relied on in the first part of his "Concerto for String Orchestra". Laconism, procedurality and dynamic constructions are also very close as effective concepts in his composition.

Goshev's approach to the creation of this work presents the Concerto grosso "Sunshine" as a collective form of his diverse compositional ideas, which found their creative incarnation in the author's music.

The structure of the sonata form in which the work is written is traditional:

- **exposition part** - first theme, second theme, conclusion;
- **development** - initial phase, intensive phase, general climax zone, cadence;
- **reprise** - first theme, second theme, coda.

The characteristic features of the musical form related to the dramaturgical concept of thematic development in this composition are the following elements:

- strong instability, dynamic procedurality and intensity in the area of both topics
- appearance of new thematic material in the development, at the end of which is the general culmination of the work

- ensemble cadenza of the solo flute, oboe and clarinet, which has the function of preparation for the reprise
- lack of a pronounced contrast between the first and second themes
- sonata form, in which, due to the appearance of new thematic material in the development and the literal reprise, a complex three-part form is projected in the background.

Without pretending to interfere with the creative intentions and decisions of the composer, I would direct the performance of the Concerto grosso "Solar Glares" rather to an extended orchestral composition: 7 first violins, 6 second violins, 5 violas, 4 cellos and 3 double basses . I think that in this way an even more impressive dynamic relief can be achieved in the dramaturgical development. Spectacular contrasts and climaxes would acquire maximum brilliance and suggestion with the enormous energy charge that is invested in their content.

In conclusion, I want to share my sound recording experience with works in which a constant tempo prevails, such as the work of the composer considered in this case. More and more producers and sound engineers are forcing the use of click into the workflow with such pieces. Their first argument for this controversial technology is that it saves musicians unnecessary effort and time. The second is that when editing, all the takes are at a perfectly uniform tempo. This method does create the comforts described above, but it "stiffens" the musical development and deprives the interpretation of emotional charge and spontaneity. With a click, it is not possible to achieve effective agogic and phrasing with natural rubato. And the "listed duration" of the general pauses would destroy the impact of the specific emotions that dominate the conductor and the instrumentalists at essential moments of the development of the musical narrative. The music must be recreated in its natural logic of development and organized in its playing time, in accordance with the artistic qualities of the performing ensemble and under the skillful professional guidance of the conductor. The vocation of the performing apparatus is to reveal the composer's artistic intentions, embedded in the particular work

being performed, and to present his emotional world in the best possible way and with individual creative commitment and responsibility.

CONCLUSION

The set main task and goal of the dissertation research - to systematize the performance issues in the performance of the symphonic work of the composer Yordan Goshev, is fully fulfilled and consistently presented in the rehearsal, concert performance and sound recording process. The processes are examined in detail, according to the individual problems of the instrumentation used by the composer. Difficult and more complex performance moments in the stage realization of his symphonic and chamber orchestra work are commented on. Possible theoretical approaches for mastering certain technological moments are presented, guidelines are also given in conducting work that can facilitate performance moments.

A comprehensive study of the main characteristics of the means of expression and the individual artistic thinking of the composer Goshev has begun. The considered works, written in a time span of 12 years, the structural and interpretive analyses, give grounds for some generalizing principled conclusions related to his orchestral work and individual compositional style.

1. The creative thinking of the composer Yordan Goshev in his symphonic and chamber-orchestral works presents the author's connection with the traditions, bequeathed by the second generation of Bulgarian composers and continued by the following generations.

2. The musical language, which is characteristic of the composer, brings him closer to compositional principles learned from various national schools li, and especially strongly with the intonation influences of Bulgarian folklore from the Shops and Macedonian regions.

3. In his works from the studied genres, stable components can be found in terms of form formation, harmonic language, polyphonic concepts - used

relatively more sparingly, and preferred combinations of combinations of different instrumentation.

4. The author prefers classical musical forms: simple and complex two-part and three-part, various types of variation forms, rondo, contrast-composite and sonata form.

5. The orchestral invoice - presented predominantly as two-plan and three-plan, treats equally all instrumental parts included in the respective work.

6. The metrorhythms of the researched creative works are extremely rich. The classical time signatures are naturally combined with the uneven measures traditional for Bulgarian music. They are presented with a wide variety, they give a particular vitality and pulsation to the musical fabric.

Various aspects of the techniques used by the composer Yordan Goshev can be pointed out, which introduce the performers and the listeners to his **almost recognizable musical style with a specific sound expressiveness and a different contrasting energy of development and movement of the musical material**. His music has an accessible character and an immediate impact **with the purity of linear development in the expression of contrasting emotional states**. For its correct performing reading, it is required to develop an interpretive sense regarding the construction of the imagery and the sound coloristic characteristic, in which the **"national" is brought to the fore - as the main meaning code, through its melodic and metrorhythmic emphasis**.

Examining the stylistic features and musical language of Yordan Goshev in relation to his orchestral work should be linked to certain specific circumstances accompanying the creation of his works. This especially applies to his Symphonic Poems, in which he presents himself as a **professionally and socially engaged author, actively present in modern Bulgarian music and the modern musical-cultural space in general**.

Among his brightest achievements, three conceptual directions can be tentatively noted, in which the connections in the approaches and means of expression are relatively clear and clear, but also intertwine in some details. They can be expressed as follows:

Chronological conceptual connections in orchestral works of Yordan Goshev

First concept line	Year of creation	Second concept line	Year of creation	Third concept line	Year of creation
Rhapsody for Piano and Orchestra	2006	„Crazy Young“ by text of Peyo Yavorov	2008	Burlesque for string orchestra	2002
Symphony No. 2	2007	Symphonic Dances	2008	Symphony No. 3	2012
Symphonic poem "Ilinden"	2007			Concerto grosso for chamber orchestra	2013
Concerto for violin and orchestra	2013				
Symphonic poem "Batak"	2014				

Knowing these three conditional conceptual directions will help performers of Yordan Goshev's orchestral work in their specific interpretations, which can be enriched with ideas from his other works, solved with similar approaches at certain specific moments.

REFERENCE FOR CONTRIBUTION MOMENTS

1. For the first time, Yordan Goshev's orchestral work as a performance issue is the subject of an accent study.

2. The artistic and creative contribution of the dissertation is the concert performances with the Gabrovi Chamber Orchestra and the recordings with the

Symphony Orchestra of the BNR of some of the analyzed works in the present work, as well as editorial work in the preparation of the recording in the BNR of *Cocherto grosso* for chamber orchestra and the future premiere of *Kooncerto* for violin and orchestra.

3. The dissertation presents some stylistic interactions in Yordan Goshev's work with the works of European and Bulgarian composers.

4. An attempt has been made to systematize Yordan Goshev's orchestral work of the last 12 years, highlighting chronological conceptual connections between his works of this period.

5. Practical instructions for conductors and performers are presented for solving some problems of a technical and artistic nature in the rehearsal process, sound recording and concert performances.