



ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ „НЕОФИТ РИЛСКИ“
Факултет по изкуствата
Катедра „Музика“

ЕВГЕНИ НОЕВ НИКОЛОВ
Жанрът „Капричио“ за соло цигулка
през XX век — стилови и технически
характеристики

АВТОРЕФЕРАТ

на

дисертация за придобиване на ОНС „Доктор“
научна област 8. Изкуства
професионално направление
8.3. Музикално и танцово изкуство
докторска програма
Теория и практика на изпълнителското изкуство

Научен ръководител: проф. дн Иванка Влаева

Благоевград, 2026

Дисертационният труд е обсъден и насочен за защита от катедра „Музика“, Факултет по изкуствата при ЮЗУ „Неофит Рилски“ на Катедрен съвет на 10.03.2026 г.

Научно жури

Доц. д-р Валери Димчев, ЮЗУ „Неофит Рилски“

Доц. д-р Валери Пастармаджиев, ЮЗУ „Неофит Рилски“

Проф. д-р Велика Цонкова, НМА „Проф. Панчо Владигеров“

Проф. д-р Огнян Константинов, НМА „Проф. Панчо Владигеров“

Проф. д-р Адриан Георгиев, СУ „Св. Климент Охридски“

Защитата на дисертационния труд ще се състои на 15 юни 2026 г. от 11:00 часа в зала 571А – Учебен корпус 1 на Югозападен университет „Неофит Рилски“, Благоевград на заседание на научното жури, определено със Заповед на Ректора на ЮЗУ „Неофит Рилски“.

СЪДРЖАНИЕ

УВОД	4	
ПЪРВА ГЛАВА		
Стилови и технически характеристики в капричните за соло цигулка на композитори от Русия, САЩ, Полша и Испания		
1.1. История, етимология, характеристики, роля и значение на жанра капричио в музикалната практика	5	
1.2. Анализ на произведения на композитори от Русия, Полша, САЩ и Испания.....	10	
ВТОРА ГЛАВА		
Изпълнителска проблематика в капричните за соло цигулка		
На български композитори		13
2.1. Анализ на двата цикъла от 12 и 24 капричии за соло цигулка от Петър Христосков.....	13	
2.2. Цикъл от 9 капричии за соло цигулка от Васил (Васко) Абаджиев.....	26	
2.3. Каприз за соло цигулка от Леон Суружон.....	30	
2.4. Капричио за соло цигулка на Йордан Гошев.....	32	
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	33	
ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД.....	37	
ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИЯТА.....	37	

УВОД

Настоящата дисертация е посветена на жанра капричио за соло цигулка през XX век, като във фокуса на изследването са неговите стилови и технически характеристики.

След направена обстойна справка на съществуващите изследвания по темата стигнах до констатацията, че жанрът капричио за соло цигулка през XX век все още **не е бил обект на задълбочен и широко обхванат научноизследователски интерес.**

С изключение на творбите на Петър Христосков, **липсва информация или известяване на изпълнителски опит** по отношение на интерпретацията на музика от такъв тип, на анализи на техническа проблематика при реализация на творбите от различни национални школи. Това обуславя моята мотивация да се насоча към настоящото изследване. **Темата е актуална** и може да даде широка информация за стиловата и техническата проблематика в творчеството на различни композитори, за спецификата на тяхното мислене и да отрази качествата на творчеството на съответния автор.

Обект на настоящото изследване е творчеството в жанра капричио за соло цигулка през XX век на композитори от България, Русия, САЩ, Полша и Испания.

Предмет на изследването са 56 творби, създадени през XX век от композиторите Петър Христосков, Васко Абаджиев, Леон Суружон, Йордан Гошев, Константин Мострас, Гражина Бацевич, Хоакин Родриго, Джон Кориляно, Стенли Уайнър и Андреас Макрис.

Целта на изследването е да се представят естетическите идеи, използваните изразни средства, техническите прийоми и интерпретационните проблеми в произведенията в жанра капричио на ярки автори от България, Русия, САЩ, Полша и Испания.

От така представената цел произлизат следните **задачи**:

1. Да се проучат и анализират специализираните литературни източници и изследвания, свързани с темата.

2. Да се извести и систематизира изпълнителската проблематика в репетиционния и концертно-сценичния процес, от гледна точка на моята практика, както и на други колеги с интерес към жанра капричио.

3. Да се систематизират основните характеристики на изразните средства, характерни за изкуството на цигулковото свирене и индивидуалното художествено мислене на разглеждания автор.

4. Да се систематизира проблематика, която да бъде основа за бъдеща разработка на методология, която да позволи съкращаването на цялостния процес от изучаването на творбите до тяхната многопосочна реализация.

Методите, които използвам в изследването са: библиографски анализ, историографски метод, анализ и синтез, сравнителен анализ, наблюдение.

Осъществяването на така формулираната цел е пряко свързано със структурата на работата, която е организирана в две основни смислово обособени глави.

ПЪРВА ГЛАВА

Стилови и технически характеристики в капричните за соло цигулка на композитори от Русия, САЩ, Полша и Испания

1.1. История, етимология, характеристики, роля и значение на жанра капричио в музикалната практика

Историята на капричиото е сравнително добре изследвана и може да се проследи документално от 1561 г., когато в Италия с този термин се

обозначават за първи път мадригалите на Жаке Де Бершем, публикувани от италианеца Антонио Гардано. В цигулковата литература жанрът капричио навлиза категорично с изключителните виртуозни открития на Пиетро Антонио Локатели (1733). Днес творчеството на този оригинален майстор е засенчено от славата на Паганини, но в интерес на справедливостта е редно да признаем, че Паганини заимства 90% от достиженията на Локатели в лъковата техника и собствените му открития се свеждат единствено до:

- двойните флажолети в лява ръка;
- китарния гриф в лява ръка, при който се използва и палецът за фиксиране на тонове на сол струна;
- по-широкото използване на щриха рикошет в дясната ръка, въпреки че Локатели също е негов откривател.

Локатели е създател на каденцата в инструменталния концерт, която той фиксира преди кодата на съответната част и по този начин задава един модел, който композиторите използват вече 300 години. Характерна особеност на каденците при Локатели е, че в тези капричии, в които авторът виртуоз е демонстрирал главозамайваща техника и фантазия, темите и формалните опори нямат нищо общо с тематичния материал на съответния концерт. Нещо повече, цигулковите концерти на Локатели са изключително семпли в техническо отношение, в тях преобладава предимно лириката и в същността си те почти не надграждат постигнатото от неговия учител Арканджело Корели. Характерна особеност на тематизма при Локатели е неговото лирично позициониране в екстремно висок регистър, което създава едно специфично и очарователно напрежение, постигане на естествен баланс с останалите струнни инструменти и огромно предизвикателство пред цигуларите за интонационното обезпечаване на текста.

Революционният принос на Паганини се състои в интегриране на капричиото в инструменталния концерт, където атрактивността е разпределена в класическа сонатна, вариационна и рондо форма. По отношение на капричиите, в които следва строго модела на Локатели, дори в бройката /24/ творби обединени в цикъл, Паганини съумява да вдъхне на старинната (барокова) форма романтично съдържание със смелите скокове в различните регистри на инструмента, пределното усложняване на четиригласните акорди, разнообразяването на щрихите. За разлика от Локатели Паганини е изключително дисциплиниран по отношение на импровизирането върху музикалния материал. Той репризира темите и по този начин създава необходимите опори на слушателя, в които той може да сравни степента на усложняване, развитие и разработване на материала. В това отношение майсторът от Генуа има само един конкурент – Йохан Себастиан Бах и неговите сонати и партити за соло цигулка. Бах и Паганини по различен път еманципират цигулката като самостоятелен солов инструмент наравно с клавишните инструменти и китарата. Единият в работата си се опира на полифонични принципи, а другият – на хомофонността. Но и при двамата цигулката успява да съчетае едновременно две функции – да свири водещ материал и сама да си аккомпанира. До преди Й. С. Бах е имало практика цигулари, владеещи и органа, да свирят тематичен материал обогатен с акорди на цигулката и да свирят едновременно баса на педалната клавиатура на органа.

Ако сравним работата на Й. С. Бах, Пиетро Локатели и Николо Паганини, ще констатираме, че при тях разнообразието е в основата на концепцията им за жанра. Въпреки това по отношение на формообразуването Й. С. Бах и Паганини имат много допирни точки в сравнение с подходите на Локатели. При Локатели имаме свободна импровизация при непрекъснато и често самоцелно обновяване на

предимно четиригласна, тригласна и двугласна акордова пасажна техника. Липсата на репризиране частично дезориентира слушателя, а вмъкването на капричиите с тяхната извънредна сложност в сравнително опростената фактура в инструменталните му концерти създава впечатление за преднамереност в решенията и донякъде този подход дава своите плодове през XIX век, когато се появява повърхностната салонна музика на прочути виртуози, които са задушавали творческите импулси на майстори като Бетовен, Шуман, Григ, Брамс и Чайковски.

В капричиите на Паганини срещаме импровизационност, организирана в строги и добре познати форми като проста триделна и тема с вариации, в които на инструмента едновременно се изпълнява соло и съпровод, често на принципа на скритата полифония, използвана от Й. С. Бах. По отношение на мелодиката Паганини е истински „оперен“ композитор, като неговите теми често засенчват по колорит и благозвучие мелодиите на Белини и Росини. Известна е в музикалните среди приписвана реплика на Росини - „Добре, че Паганини не пише опери, иначе ние – оперните композитори – щяхме да останем без работа!“ Други специфики в капричиите на Паганини са танцувалните ритми и влияния от фолклора.

В този свой подход в композирането големият италиански майстор няма много последователи и въпрос на национална гордост е да констатираме, че капричиите на проф. Петър Христосков са един от редките примери едновременно на последователност и на оригинален подход в импровизацията и организирането на музикалния материал. Ако сравним капричиите на Паганини и Петър Христосков ще констатираме, че и при двамата се срещат творби с танцувален характер като салтарело, фурлана, сицилиана, ръченица, дайчово, пайдушко хоро и др. Друг нюанс са творбите с пасторален характер и при двамата майстори, както и

имитацията на спецификите на различни духови оркестрови инструменти като флейта, обой, фагот. Срещат се и сполучливи имитации на валдхорни с клишираните характерни ловджийски двугласни последования терца, квинта, секста, октава.

Огромно е значението на жанра капричио не само в концертната, но и в педагогическата практика. При струнните и духовите инструменти музикантите, за разлика от колегите си пианисти, органисти и китаристи винаги се изявяват в екип с един или повече партньори. Тази практика ги лишава от пряката отговорност към процесите на формообразуване, което от своя страна е много важно за изработване на интерпретаторска концепция, която да е достатъчно атрактивна за слушателите, но същевременно да не изкривява авторската идея. Оставайки сам с инструмента си пред публиката цигуларят влиза буквално в друго и непривично пространство, където всичко е само в неговата глава и ръце. В педагогическата практика това е повратен момент в развитието на един инструменталист, на който е задължително да се внуши, че основен морален принцип в изпълнителските изкуства е да излизаш на сцена само, ако има да кажеш нещо много важно. В това отношение е изключително интересно да се наблюдават различни интерпретаторски решения, които се обуславят от конкретния тип темперамент, степен на образование, информираност и обща култура. В никакъв случай обаче културата и начетеността няма да помогнат на цигуларя, излизаш пред публика с капричии за соло цигулка, ако в него отсъстват чувство за полет на фантазията, склонност за премерен риск, спонтанността и свободата да избере собствен интерпретаторски път, а не да копира чуждия опит. Затова капричиите са изключително важно звено в работата на всеки педагог от различните образователни нива в обучението на младите цигулари.

1.2. Анализ на произведения на композитори от Русия, Полша, САЩ и Испания

В тази част от изследването се анализират ключови творби на Константин Мострас, Гражина Бацевич, Джон Кориляно, Стенли Уайнър и Хоакин Родриго, и се систематизират характеристиките на жанра капричио в музиката на XX век. Спрял съм се на конкретни творби от тези композитори, като следствие от задълбочен и директен контакт с произведенията, които съм изследвал като изпълнител и като педагог.

1.2.1. Константин Мострас – Речитатив и токата

Речитатив и токата, който в България е публикуван в сборника, създаден от Емил Камиларов и Леон Суружон „Избрани етюди за цигулка“ (издателство „Наука и изкуство“, 1964) е ефектно капричио, написано с много фантазия и дисциплина по отношение на работата с материала. Сравнено с творбите на големите виртуози Локатели, Паганини, Виенявски и Еужен Изай, това произведение стои по-близо до Локатели по отношение на фактурата и използваната техника. Доказателство за констатацията ми е отсъствието на флажолети – основополагащ ефект за жанра капричио по отношение на тембровия колорит. Едно от предположенията ми за използваната техника е, че Мострас успоредно с художествените си виждания, е поставил за цел и постигането на определени педагогически задачи. Аргументите ми в тази посока са свързани с педантично изписаната апликатура, която присъства почти на всеки тон и улеснява техническото усвояване на творбата, с фокус на техническите проблеми, предимно върху лявата ръка, специално при овладяване на двойни и акордови грифове. Анализът на предложената от автора апликатура подсказва, че в двойния гриф той се грижи за освобождаване на естественото мускулно напрежение в ръката.

1.2.2. Гражина Бацевич – Полски каприз за соло цигулка (1949) и Каприз за соло цигулка (1952)

Тя композира три солови каприза за цигулка през 1949, 1952 и 1968 г. Народните мелодии са изключително популярни сред европейските композитори по времето, когато Бацевич създава творбите си, така че не е изненада, че в "Полски каприз" (1949) тя използва интонации от полски народни мелодии.

Капричио за соло цигулка (1952) сякаш изтегля нишката, затвърждаваща неговото позициониране като бележещо прехода от неокласицистичния към сонористичния период на авторката, но оставайки в по-голяма степен в зоната на неокласицизма. За разлика от Полския каприз, тук връзката с фолклора не е толкова осезателна. Откриваме отделни интонации и метроритмични структури, загатващи връзката. В този каприз се наблюдават повече отклонения в темпото и смяна на размерите. Освен познатото вече редуване на $3/4$ и $2/4$, в спокойната част – *Andantino*, се появява размер $6/8$, който създава особено усещане за танцувалност, напомняща валсово движение.

1.2.3. Стенли Уайнър – Седем капричии за соло цигулка (1962)

№.1 към Йехуди Менухин (*Un poco lento e rubato*)

№.2 към Джоузеф Сигети (*Un poco lento*)

№.3 до Нейтън Милщайн (*Scherzando*)

№.4 на Артър Грумио

№.5 към Хенрик Шеринг (*Allegro con fuoco*)

№.6 на Луис Персингер (*Un poco lento*)

№.7 до Исак Стърн/Исак Щерн (*Molto vivace*)

Ако разгледаме седемте партитури, ще открием интересни, свързващи нишки помежду им по отношение на формалното и структурно

изграждане, използваните технически похвати, отклоненията в темпото, смяната на размери и условните тонални центрове, ситуирани в звуковата среда на хроматични мелодични последования и дисонантни хармонични съчетания и акорди.

1.2.4. Джон Кориляно – Капризи "Червената цигулка" за соло цигулка (тема с вариации) (1997)

Темата с вариации "Червената цигулка" се отличава с изключителна техническа сложност, поставяща твърде високи изисквания пред изпълнителя. Привидният лиризъм в началната тема на Анна (ре минор) съдържа в себе си скритата тъга и дори нотки на драматизъм от загубата на детето ѝ.

1.2.5. Андреас Макрис – Тонален каприз (1986)

Тонален каприз е изграден изцяло в съответствие с характерните особености на жанра. Откриваме познатата триделна форма от типа аба, с обхват от пет сменящи се размера и поддържане на темпо, съизмеримо с осминкова нотна стойност - $3/8$, $5/8$, $4/8$, $7/8$, $2/8$.

1.2.6. Хоакин Родриго - Капричио за соло цигулка (Поклон пред Сарасате) (1944)

Спирайки вниманието си върху Капричио, откриваме нещо интересно и необичайно по отношение на формалното изграждане. Триделността от репризен тип е нарушена, тъй като трети дял съдържа тематичен материал от първи и втори дял. На практика цялото произведение се развива с твърде голям интензитет, в рамките на който преминаването като на един дъх през различни техники на свирене – спикато, мартеле, стакато, трилери, пицикато, естествени и изкуствени

флажолети, двойни тонове, акорди – само затвърждава усещането за наличие на идея за надскачане на ергологичните дадености на цигулката като инструмент, а не за допуснати неточности при транскрибирането от брайлово писмо.

ВТОРА ГЛАВА

Изпълнителска проблематика в капричиите за соло цигулка на български композитори

Настоящата глава е посветена на жанра капричио за соло цигулка в творчество на български композитори, който е много съществен за изграждането на технически умения на цигуларите с различни изпълнителски предизвикателства, но така също и за изграждане на пълноценен, разнообразен и оригинален изпълнителски репертоар.

Първият раздел включва анализ на двата цикъла от 12 и 24 капричии за соло цигулка от Петър Христосков.

Вторият е посветен на цикъла от 9 капричии за соло цигулка от Васко Абаджиев, Каприз на Леон Суружон и Капричио за соло цигулка на Йордан Гошев.

2.1. Анализ на двата цикъла от 12 и 24 капричии за соло цигулка от Петър Христосков

Петър Христосков (1917-2006)

„12 Капричии за соло цигулка“ оп. 1 (1952)

Петър Христосков е един от изследваните композитори в българската музикална култура през последните години, което изключва необходимостта в настоящата глава да се разпростирам детайлно върху

творческата му биография. Позицията, от която изследвам двата цикъла, представя моето виждане на изпълнител и педагог за композициите в тях през призмата на различен тип ракурси.

Факт е, че П. Христов е изключително успешен в професионалната си реализация като инструменталист, педагог и композитор - явление за българската действителност, при която в повечето случаи праволинейната едноизмерна реализация се затвърждава като константен начин за кариерно развитие при преобладаващата част от колегията. Нещо повече, при него в тази успешност можем да съзрем своеобразна жизнена необходимост от съчетаването на трите различни типове дейност. Връщайки се назад във времето, констатирам, че педагогът, с когото съм работил в продължение на години, не би могъл да направи това, което е направил за мен, ако не е бил в състояние да съчетава трите типа дейности в една синкретична цялост като взаимозависими. Верижната връзка в случая е показателна за начина, по който Христов обвързва композиторската си дейност с другите две.

Когато, увлечен от звука и техническите възможности на цигулката, започваш да навлизаш все по-дълбоко в интерпретаторската проблематика е допустимо да пожелаеш да надскочиш известното и познатото до момента. Така интерпретаторът П. Христов стига до необходимостта да създава сам музиката, която би искал да изсвири. Известно е, че в професионалните среди той е наричан „българският Паганини“. Бидейки асоцииран със съответния италиански композитор и интерпретатор като световно явление и следейки световните достижения в цигулковото изкуство, Христов потъва в детайлите на интерпретациите на световни цигулари като Яша Хайфец, Йехуди Менухин, Георг Куленкамф, Бронислав Хуберман, Руджиеро Ричи, Давид Ойстрах. На тази база кристализира собственият му стил, така че да успее да се

предпази от опасността да се плъзне по плоскостта на имитирането. Осмисляйки връзката между интерпретиране и композиране, той успешно извлича необходимото от зоната на интерпретацията, за да формира композиторски стил. В голяма степен съществена роля изиграва насочването му към българския фолклор като източник на стилови и инструментални похвати, на тембри, на интонационни и на метроритмични структури, които той умело съчетава със западноевропейските тенденции. Влиянията са от Барток, Стравински, Хиндемит и стилистична насоченост към синтез на късен романтизъм с елементи от някои актуални за XX век композиторски похвати.

Как и къде в тази многостранна дейност се позиционира неговата педагогическа дейност и най-важното дали и как чрез нея се стимулира композиторската му активност? Ако потърсим пресечните точки, може да ги открием в значението на академичната му преподавателска работа именно в необходимостта от създаване на силна интерпретаторска цигулкава школа. Това от своя страна отвежда към осигуряването на подходящ материал за концертна дейност и за развитие на високо техническо майсторство.

Точно тук е моментът да кажа, че разглежданите в настоящата глава Капричии оп. 1 и оп. 24 са емблематични и изключително необходими с оглед на горе изложените разсъждения. Говорейки за техническо и интерпретационно майсторство при цигуларите, в тези творби на П. Христов откриваме интересен композиторски подход, насочващ към идеята за импровизацията. Тя присъства навсякъде под една или друга форма. И в двата опуса композиторият сякаш си играе със звуковата материя в търсене на нов и различен звуков дизайн и съответстваща му телесна техника не само от гледна точка на апликатурата, но и на осмислянето на позицията на тялото. Има редица

случаи, в които негови студенти в първи курс изпадат в шок от подхода на П. Христосков за тоталната смяна на постановката им. Необходимо е време, за да може това нещо, първоначално възприемано като ограничение, но пречещо на развитието, да бъде осмислено като ново начало по пътя към освобождаването на творческата инвенция, която е в пряка връзка с добрата координация и владеене на собственото тяло.

Ако трябва да диференцираме двата опуса по отношение на трудността на изпълнителските задачи, бих казал, че оп.1 поставя началото на преобръщане на техниката, така че да достигнем до оп.24 на следващо качествено ниво. До това второ ниво се стига с изградено умение за долавяне на значенията на необичайните звуци в различните капричии и промяна в представите ни за жанра капричио, познат като задължително виртуозен жанр в бързо темпо. В оп.24 при капричиите в бавно темпо на преден план излизат тънкостите, свързани със звукоизвличането. В тези капричии задържането на динамиката и темпото в процеса на постигане на определено звучене се съчетава с усета за начина на пипане на струната и изтегляне на лъка върху нея или с работа с пръст при пицикати.

След анализа на 12 капричии за соло цигулка оп. 1, констатирам, че „Прелюд“, „Дайчово хоро“, „Тежка ръченица“, „Импровизация“, „Песен“, „Ръченица“, „Балада“, „Танц“, „Жътварска песен“, „Малка токата“, „Ариозо и прелюд“ и „Шопско капричио“ носят различен характер, но това, което ги обединява е подходът към фолклора. Още в началото на "Прелюд" долавяме стилистиката на фолклорния инструментализъм, постигнат и чрез заимстване на инструментални техники от гъдулката при използване на известни контрасти при изграждането на формата. Това се осъществява чрез цялостното поддържане на формат на перпетум мобиле с изключение на по-бавната

част – от Меню до *in tempo*. Там появата на трилерите до известна степен въвежда в режим на танцувалност.

Сравнявайки капричиите в опуса, откриваме продължението на перпетум мобиле от "Прелюд" 6/8 в "Танц" 12/8, но в значително по-бързо темпо с друг щрих - стакато. Тук липсват акцентите от "Прелюд", чрез които се извеждат определени мелодични линии.

Интересно е как линията на перпетум мобиле се отразява и в "Малка токата", но вече в условен размер 4/4 при отчетливо чуване на всеки водещ първи тон от шестнадесетинковата група.

Друг е изказът в предполагащите наличие на стабилна танцувалност "Дайчово хоро", "Тежка ръченица", "Ръченица" и "Шопско капричио". Тук танцувалността е модифицирана, така че я откриваме частично и трудно. Привикналият към звуковата среда на фолклорните практики тук се сблъсква с твърде условна и синтезирана танцувалност. В "Дайчово хоро" за нея говори само размер 9/8, който практически не е достатъчно осезаем. Имайки предвид, че във фолклорната практика хорото е в бързо темпо и размер 9/16, тук умереното темпо в съчетание с усложняващата се фактура със смяна на регистри и едногласни с акордови последования отвеждат към процес на формообразуване, при който танцът като такъв носи различни от присъщите му конотации. Сякаш най-красноречив пример за това е заключителното *Gracioso*, съдържащо горепосочените елементи и темата от началото на хорото с трилерите.

В "Тежка ръченица" композиторият е уловил характера на танца с начина на звукоизвличане на акордите, така че по-бавното темпо да кореспондира с традиционните значения на танца, насочен към земята с набиване на крак. Дори и в 7/16, началната тема, която се появява и в края, носи захвата на ориентацията "надолу" към земята.

В изпълнението и нотния текст на "Ръченица" вече виждаме една доста по-олекотена интонационна линия и щрих стакато. И тук темата от началото се появява и в края. По-интересен е моментът с имитацията на гайда от гледна точка на коментираното по-горе търсене на нови звукови характеристики. Става дума за имитация на гайда, която звучи стилизирано.

Чрез скокообразното движение при технически похват *sul ponticello* с наличие на морденти се осъществява преходът към танцувално движение с трилери, наподобяващи фолклорна орнаментика.

След анализа на нотния текст на "Шопско капричио", изплува асоциация с кулминацията в четвъртата вариация от "Червената цигулка" на Кориляно. Сякаш Христосков, подобно на американския композитор е доловил кулминацията на цикъла в последния си каприз, където е "изсипал" емоционален поток, в който е отразен в голяма степен неговият импровизационен подход и експеримент със струните при извличане на изобилие от разнообразни звуци. Тук имаме игра с регистрите, изкуствени флажолети, пицикато, свирене до магарето, глисанди и различни други специфични начини на изпълнение, които не са фиксирани точно.

Заложената песенност в „Импровизация“, „Песен“, „Балада“, „Жътварска песен“ и „Ариозо и прелюд“ се проявява по различен начин, доколкото в някои от капричите тя изцяло е завладяла структурното изграждане и процесите на формообразуване, а в други е вплетена в акордови структури или е позиционирана в качеството на съставен елемент при наличие на контрастни части в определени капричии. При всички случаи обаче в тези пет капричии бавното темпо е част от композиционната концепция на П. Христосков.

Ако в началото на "Импровизация" при първоначалното излагане на основната едногласна тема, стояща в основата на изграждането на

цялото капричио, трудно се долавя неравноделността на размер 8/8, то в росо meno mosso я усещаме твърде осезателно, както и в за кратко появяващия се 9/8.

Интересно е, че в "Песен" както и в "Импровизация" песенността се развива на базата на специфичните особености на градската музикална култура и няма общо със селската песен. И в двете капричии изграждането на формата протича по сходен начин в началото. И тук виждаме първоначално едногласно изложение на основната мелодия, формираща основната тема, след което има преход към смесена акордово-полифонична фактура, за да се стигне до типична каденцова структура, която липсва в "Импровизация".

Елемент на песенност присъства и в "Балада", но обогатен с известни тържествено-героични нотки, които имат връзка със спецификата на жанра. И тук е налична смесена акордово-хомофонна и полифонична фактура. В техническо отношение тържествено-героичните нотки са постигнати чрез почти перманентно използване на мартеле при акордите.

Особено интересен момент по отношение на звукоизвличането е едновременното свирене на пицикато и с лък в края на капричиото.

В "Жетварска песен" триделната форма е много ясно експлицирана чрез буквалното повторение на темата от началото, която в случая носи типичните характеристики на жетварските песни, които се изпълняват по време на работа и съдържат повече задържани нотни стойности. В този смисъл метроритмичната структура на размер 8/8 се губи за сметка на общото усещане за безмензурност до момента, в който зазвучава *ritu mosso*.

В 9-ти и 10-ти такт чрез комбинацията между двата форшлага се постига имитация на гайда. Това е един от ефектите в звуковата среда на

капричиите, който се превръща в ярък отличителен белег на композиторския стил.

Внезапната смяна на размера във втората част с преминаване в 7/8, макар и да не е отбелязана в нотния текст, оказва влияние върху начина на интерпретиране, създавайки усещане за по-бързо темпо и за употреба на 7/16.

На принципа на контраста е изградено "Ариозо и прелюд". И тук, както в "Импровизация", "Песен" и "Жетварска песен" се използва едногласна мелодия, съдържаща в себе си песенно начало и вписваща се в стилистиката на съответната вокална форма. Може би контрастът между двете части в това капричио е най-фрапантен, сравнен с използвания контраст в другите пиеси от цикъла. Прелюдът буквално влиза с изключителен интензитет, който се запазва до самия финал на капричиото. Контрастът е подсилен и от разликите в темпото и в размера. При "Ариозо" адажиото е в 4/4, а в "Прелюд" ускорението е съществено, а размерът става 5/8. Нещо повече, при това ускорение и наличие на фрагментарност в развитието на формата много ясно се откроява стремеж за постигане на максимална техничност в стилистиката на техническо упражнение за цигулка.

„24 Български капричии за соло цигулка“ оп. 24

Ако в разгледания цикъл ор. 1 от дванадесет капричии може да открием поставяне на началото на идейния замисъл на П. Христосков да създаде собствена цигулкова школа и да реновира представите за виртуозен цигулков репертоар на фолклорна основа, то в следващите двадесет и четири капричии тази линия се доразвива. Не е случаен фактът, че първият цикъл е изсвирен и записан от самия композитор, докато

интерпретацията на втория – ор. 24, вече е поверена на неговата ученичка Евгения-Мария Попова. Осмисляйки тази изтеглена нишка на приемственост от преподавател към ученик, може да кажем, че композирането на първия опус капричии е изпълнило успешно своята функция – да подпомогне създаването на силна българска изпълнителска цигулкова школа с международна известност. В този ред на мисли може да се направи извод, че популяризирането на цикъла извън пределите на България, бидейки включван в редица международни цигулковы конкурси, е логично следствие и трасира пътя на следващия оп. 24.

При него вече наблюдаваме някои нови моменти. Сякаш фолклорната тематика присъства в доста по-стилизиран вид, така че да успее да влезе в жанров синтез с музикалния език и композиторски техники например на Нововиенската школа от ХХ в. (Втората виенска школа), както и на новата Полска школа, с нейни представители Гражина Бацевич, Пендерецки, Лютославски, Шефер, Рудзински. Оттук произтичат проблемите, свързани с оригинални решение по отношение на използването на позиции, грифове и видове гласоводене. Тези трудности изправят цигуларите пред много по-големи предизвикателства. Те трябва да се справят с трудности както по отношение на естетика и стилистика, така и да преодолеят психически натоварвания, произтичащи от сложността на изпълнението и интерпретацията.

Произведенията на П. Христосков отразяват неговия артистичен натюрел, което е предопределено от неговите предпочитания към жанровете, в които най-пълноценно се разкрива спецификата на цигулковото майсторство – инструментален концерт, капричии, песен, балада, поема. По този начин се оформя системата от жанрове, към които се насочва композиторият, и тя очертава характера на посочените капричии ор.1 и ор.24. Музикалната изобразителност е водеща в част от капричиите

като „Жетва” и „Зазоряване”. Други капричии са вдъхновени от определени ритуални практики – “Нестинарки”.

В „Каденца” откриваме връзка с жанра на инструменталния концерт, а интерпретацията на типичните вокални жанрове в някои от капричиите, може да обвържем със заложеното песенно начало, което отговаря на възможностите и спецификите на цигулката. Това са капричиите „Ария”, „Малка поема” и „Припев” в ролята на въведение към „24 Капричии“ ор. 24. Еднолинейният поток на звуковата тъкан в жанрове, предполагащи кантиленност, обуславя търсенето на многообразие и свобода в използването на мелодичните трансформации. Композиторът се възползва от това и прибегва до вариантност, за да създаде усещане за една непрекъсната линия на развитие. Той обединява цялата форма, като свързва отделните по-малки структури в единен звуков комплекс.

П. Христосков използва във „Фантазия” характерен похват - „дублиране на водещия глас в определен интервал, странично движение, поява на неподвижен, лежащ по-нисък глас, продължително задържащи се „бурдомиращи” ниски гласове” (Щерева 2019, с. 20)¹. Срещат се също по-сложни съчетания и комбинации с флажолети.

Трудностите при интерпретацията на многогласната фактура са осезателни в „24 Български капричии за соло цигулка“ ор.24. Интерпретаторът попада на различни, в някои случаи непредвидимо усложнени в техническо отношение грифове, кореспондиращи и със сложния индивидуален композиторски почерк. Ако „12 Капричии за соло цигулка“ ор.1, базирани на диатонични ладови структури, съдържат по-лесно усвоими трудности по отношение на техниката, то в Капричии ор.24

¹Щерева, Маргарита. Капричиите на Петър Христосков и 26 характеристични концертни прелюдии за соло цигулка от Флаусино Вале. Автореферат на дисертационен труд. Пловдив: АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, 2019.

превес имат хроматичните построения по хоризонтала и вертикала, напускащи периметъра на удобната интерпретация. Натрупването на паралелни малки секунди изисква наличие на специфичен слухов опит и интерпретаторски умения, характерни за звуковата среда на музикалната култура от втората половина на XX в. В случая би могла да се направи аналогия с шопската диафония във фолклора. Очевидно стилистиката на съответния музикално-фолклорен диалект задава параметрите на стила при П. Христосков в неговите два опуса (ор.1 и ор.24).

Във вертикалните последования в секунди при „Шопи”, в комбинация с насечената ритмика, се съдържа енергиен заряд, нарушаващ първоначалното впечатление за спокойствие в капричиото. Така ситуираната интонационно-ритмична комбинация се превръща в основен формообразуващ фактор, при което на преден план изпъкват редуващи се звуково-ритмични масиви:

Полифоничното изграждане, ярко изразено във финалните капричии ор.24, се базира на характерни техники, чрез които някои от тях може да се категоризират като трансцендентални творби. Може да се каже, че в музиката исторически трансценденталността се проявява първоначално в етюди от Ференц Лист, чрез чиято виртуозност се осмисля и самата идея за навлизане в полето на трансценденталното. Изтегляйки нишка назад във времето, неминуемо обръщаме поглед и към капричии на Николо Паганини, въпреки че самият композитор не ги определя като такива изрично. В този ред на мисли, бидейки изградено изцяло от тази техника, „Пицикато” от П. Христосков излиза извън утвърдения трафарет, при който пицикато се използва главно за фон на мелодия в солираща партия.

Пицикатото е сред често използваните технически средства в съвременната музика за цигулка, като част от музикалния език на различни

композитори от XX век. Употребява се в съчетание с други изразни средства (например глисандо, акорди) в търсене на колористичност и виртуозност. Творбите на П. Христосков са част от тази тенденция и представят неговия индивидуален почерк. Актуалността на пицикато се вписва по интересен начин в творчеството на П. Христосков. Разгръщайки в максимална степен употребата на съответния щрих в едноименното капричио, композиторият предлага едно оригинално решение, съдържащо в себе си своеобразна градация при използване на музикалния материал. Той прилага фактура от едноглас до четириглас, вплита скокообразно движение и удвояване на мелодията в октави. Тук извеждането на интерпретационните умения на изпълнителя извън зоната на комфорт е много ясно. По-интересно е, че бидейки в обхвата на трансценденталното в качеството на висше техническо майсторство, чрез *con fantasia* композиторият позиционира интерпретатора в качеството на своеобразен съавтор.

В този ред на мисли, оставайки в полето на трансценденталното, в капричиото „Селски празник“ може да регистрираме значителни технически трудности в многогласната фактура. Тя е специфика и за капричиите, в които се търсят изобразителни асоциации – например „Нестинарки“. Там превес има двугласната фактура и тя контрастира на структури, в които звучи инструменталната гайдарска мелодия, цитирана от Марин Големинов в неговата танцова драма „Нестинарка“.

Музикалноизобразителното начало от „Нестинарки“ откриваме и в „Кукери“, при което се дава сериозна заявка за навлизане в зоната на фолклорния дискурс. И тук композиторият дава свобода на интерпретатора чрез обозначението *con fantasia*. Фолклорната картина кореспондира с набор от технически похвати като глисанди. Използват се и флажолети.

Фолклорната тематика остава актуална и за капричио „Гъдулка“, където се наблюдава импровизационност, базирана на последователно използване на т. нар. ”колена” във фолклорното музициране, като по този начин се навлиза в периметъра на хороводните образци в българския фолклор. След направените анализи установявам, че и в Капричии ор.1, и в Капричии ор.24 се заимства от хороводната традиция.

Интересен момент при П. Христосков е подходът му към клавирния и китарен жанр токата в предишния цикъл капричии. Композиторият и тук продължава тази идея в „Токата” от ор. 24. Бидейки не особено характерен за цигулковия репертоар жанрът токата се среща рядко. Композиторият цигулар доказва как този жанр майсторски може да се приспособи към техническите параметри и възможности на цигулката. В „Токата” от ор.24 долавяме елементи от традиционния гъдуларски инструментален стил.

Петър Христосков задълбочава работата си в полето на фолклорната тематика. Пиесите с битово-изобразителен характер заемат свое място със специфики и в ор.1, и в ор.24. Тук е очевидна промяната в музикалния език на композитория, поставяйки във фокуса на вниманието разширения жанров обхват. Синтезът и индивидуализацията в музикалнодраматургичното изграждане са актуална тенденция в музиката от дващсетото столетие.

Осмисляйки казаното дотук, бихме могли да изведем няколко основни линии в развитието на жанра при двата цикъла – инструментална, вокална и жанрово-танцувална. Първата кореспондира с произхода на жанра капричио и други като фантазия, импровизация, прелюд, етюд, токата и инструментален концерт – например в „Каденца“. Песенното начало се интерпретира твърде свободно и се изразява чрез импровизационност в „Малка поема”, но и в „Ария”. Третата – жанрово-

танцувална линия, също е много осезателна и може да потърсим корените ѝ в инструменталните и танцовите традиции в българския фолклор. Тя обединява двата опуса чрез локални музикално-танцови образи, обрисувани ярко например в „Шопско капричио” оп.1 и в „Шопи” оп. 24. Наблюдаваме я в „Малка хумореска” и в „Надпревара”, но така също в „Право хоро” и в „Копаница” оп. 24.

В Капричии оп.1 и оп.24 П. Христосков използва калейдоскопично редуване на музикални образи и голямо разнообразие от жанрови характеристики. Всеки от тези опуси в своето цялостно развитие преминава през различни образно-емоционални картини. В този смисъл може да се направи препратка към принципа на сюитата, но и към драматургично изграждане, характерно за някои музикално-сценични жанрове.

2.2. Цикъл от 9 капричии за соло цигулка от Васил (Васко) Абаджиев

Васил Абаджиев (1926 - 1974)

Васил (Васко) Николов Абаджиев е български цигулар и композитор, придобил международна известност в много ранна възраст заради изключително виртуозните си изпълнения. Определят го като "вундеркинд", а така също го наричат „Новият Йехуди Менухин" и "дяволският цигулар" поради асоциации с гениалността и виртуозността на Николо Паганини. Споменаван е като единствения цигулар от неговото време, изпълнил заедно всичките 24 каприза на Паганини в един концерт. Това постижение се смята за уникално сред виртуозите.

Роден е в музикално семейство. Неговият баща е професор по цигулка, а майка му Лала Пиперова-Абаджиева е пианистка. Когато е само на две години, родителите му разбират, че детето им има перфектен

музикален слух. На шест години момчето дебютира като цигулар, изпълнявайки безупречно няколко цигулкови творби - концерт в ла минор на Вивалди, концерт в сол мажор на Моцарт и други произведения. Изпълненията му оставят силно впечатление у слушателите. Завършва с отличие училище "Васил Априлов" в София като успява да премине четиригодишното обучение за две години. На девет години завършва и обучението си в Музикалната академия, като става най-младия абсолвент в историята на българското висше образование. На конкурса „Йожен Изай“ 1937 година е награден с извънредно отличие и става редовен студент в майсторския клас на Брюкселската академия. На 12 години е лауреат на конкурса „Фриц Крайслер“ в Лиеж. Гостува на крал Леополд III. Впечатлен от гениалните му способности, монархът предлага на музиканта белгийско гражданство, но Васко Абаджиев му отказва. Той става международно известен след победите си в конкурсите „Йожен Изай“ и „Фриц Крайслер“. Научава няколко езика: немски, френски, италиански, английски и унгарски.

Кариерата му е белязана от поредица впечатляващи концерти с най-престижни симфонични оркестри в Европа. Те са дирижирани от музиканти като Вилхелм Фуртвенглер, Вилем Менгелберг, Карл Бьом. Следват триумфални турнета в много страни (сред тях са Белгия, Германия, Франция, Италия, Дания и Швеция). Там също свири с известни оркестри и диригенти. Наред с тях осъществява и множество камерни концерти. По време на Втората световна война Васко Абаджиев се премества със семейството си в Германия и учи композиция във Висшето музикално училище в Берлин в периода 1941-1945. Американски диригент му предлага възможността да остане в САЩ вместо алтернативата да бъде върнат в България от съветските войски, но той я отказва. По време на войната той продължава да свири в Германия. През 1947 след смъртта на

баща си, Васко Абаджиев заминава за Будапеща, за да се съвземе от емоционалния удар. Там създава трио и квартет и с тях концертира успешно.

Той се връща в България през 1952 година. Между 1952 и 1956 година Васко Абаджиев концертира активно. Изнася много самостоятелни рецитали. Прави концерти заедно с Панчо Владигеров в страната, а също така свири и със Софийската филхармония. През 1953 година получава Димитровска награда, но е принуден да свири в заводи и за различни колективи, а международните му изяви са строго ограничени. Може да концертира само в Чехословакия, Унгария и някои други социалистически държави. Заради тези ограничения той решава да замине за Унгария, откъдето по-късно емигрира във Федерална Република Германия. Там остава около 30 години. В България името му става табу, тъй като е обявен за невъзвращенец.

През 1956 година, когато се намира в Унгария, Васко Абаджиев е нападнат във влак между Будапеща и Прага, като получава травми, и затова заминава за Западен Берлин за лечение. До 1965 година той успява да преживее в Германия благодарение на упоритостта на майка си. През същата година умира майка му. Изпаднал в сложна ситуация, той трудно се справя с живота си. След тежка катастрофа, в която получава черепна травма, здравословното му състояние се влошава още повече. Тогава започва да работи като куриер в издателство и да свири в моряшки кръчми в района „Санкт Паули“ в Хамбург. През този период живее при възрастна жена, която е полусляпа и полуглуха, но се грижи за него.

Васко Абаджиев създава над 60 композиции, които са изпълнявани от квартетите „Димов“ и „Лечев“.

Цикълът от девет капричии носи различен тип внушение. Интересно е, че Абаджиев пребивава в редица западноевропейски култури, но не е съществено повлиян и не е ръководен от актуалните за своето време

тенденции в развитието на жанра капричио. В неговите 9 Капричии с малки изключения липсва онази виртуозност, която буквално пронизва капричиите на всички разгледани до момента в дисертацията автори.

В **първото капричио** танцувалността е постигната чрез използване на по-рядко срещан при жанра размер 12/8. Въпреки това, в метроритмично отношение не се наблюдават съществени отклонения, тъй като на практика съответният размер е произведен на 6/8 и е свързан на верижен принцип с 3/8. т.е., сложният размер съдържа четири еднакви дяла, съдържащи по три времена. Изборът на тоналността – ми мажор, също допринася за оставането в зоната на комфорт за цигуларите.

След постоянно поддържано движение в размер 4/4 в предходното капричио, в **третото** отново виждаме познатата танцувалност при триолово движение, но този път постигнато чрез размер 6/8. В това капричио вече фактурата е главно двугласна, а на моменти четиригласна, развиваща се в тоналност ми мажор с отклонение в ре минор и връщане обратно. За първи път в цикъла се появява ритмична фигура, състояща се от четвъртина, последвана от осмина, която владее цялата пиеса и която в следващите капричии получава своето развитие.

Споменатата в третото капричио ритмична структура, в **четвъртото** се модифицира в осмина с точка и шестнадесетина при размер 4/4, но със значително по-усложнена многогласна фактура, включваща и четиригласни акорди. Те изграждат формата чрез преминаване от до минор в едноименната мажорна тоналност.

Пето капричио започва и свършва някак неусетно. Песенността, развиваща се в рамките на смесена акордово-хомофонна и полифонична фактура в бавно темпо и тоналност си бемол мажор, не нарушава комфорта на изпълнителя.

Бързото темпо и едногласната арпевна фактура с монотонно непрекъснато шестнадесетинково движение в **шестото капричио** в размер 4/4 напомня на техническо упражнение. Скокообразното движение в определени моменти, създаващо по-сложна интерпретаторска ситуация, също е в подкрепа на това общо впечатление.

Секвенционното осминково движение в **седмото капричио** до известна степен задава отпратка към бароковата стилистика.

В **осмото капричио** съществуват връзки на разстояние със споменатите ритмични модели в трето и четвърто. Тук в размер 3/4 наблюдаваме редуващ се точкуван ритъм в едноглас, който постепенно прераства в многогласна фактура.

В **последното капричио** се връща онази танцувалност, която носи размер 6/8 в трето капричио, но с видимо по-усложнена фактура и апликатура, поставяща интерпретаторски предизвикателства пред изпълнителите.

2.3. Каприз за соло цигулка от Леон Суружон

Леон Суружон (1913 – 2007)

Леон Суружон започва да учи цигулка първоначално с брат си в родния си град Нови пазар. Напредва доста бързо и семейството решава, че младият цигулар трябва да продължи образованието си в София при известния чешки музикант Ханс Кох. Той скоро се прибира в Прага и 14-годишният Леон Суружон го следва там и продължава обучението си с него. В началото на 30-те години на миналия XX век завършва Пражката консерватория и започва концертна дейност в родината си. Назначен е за концертмайстор в Софийската опера, но желанието да се развива го отвежда в Париж, за да специализира при големия цигулар, пианист и

композитор Джордже Енеску. Културният живот на Париж открива нови хоризонти пред младия Леон Суружон и той се дипломира в авторитетното училище Екол Нормал, след което се завръща в София.

Втората световна война променя живота на талантливия, проспериращ музикант. След войната през 1949 г. става професор по цигулка в Музикалната академия, а от 1959 до 1962 е и декан на Инструменталния факултет. През 1947 година става лауреат на Конкурса „Енеску” в Париж. Заедно със съпругата си Катя Казанджиева – пианистка и също професор в Академията – концертират в страната и в чужбина. В репертоара му залягат концерти и камерни творби от Бах, Чайковски, Паганини, Бетовен, Брамс, Менделсон, Владигеров. Особено забележително и високо оценявано е изпълнението му на Испанска симфония от Лало.

Леон Суружон концертира също във Франция, Чехия, Полша, Куба, Русия, Канада, Израел. През 1980 година Леон Суружон постъпва в оперния оркестър на Антверпен, Белгия. После преподава в Музикалната академия в Брюксел, където живее до смъртта си през 2007 година.

Разглежданото капричио за соло цигулка на Леон Суружон, за разлика от представения по-горе цикъл на Васко Абаджиев, изцяло се вписва в жанра. Освободено от ограниченията на тактовия показател, вкарващ инструменталната форма във фиксирана метроритмична рамка, капричиото се развива в свободна форма (в *tempo rubato*) с характера на каденцата в концертния жанр. Ако в етюдите на Суружон се долавя влияние на фолклора, то тук стилистиката е изключително изчистена в това отношение. На преден план изпъква технически сложна фактура и апликатура с не малко агогически отклонения.

2.4. Капричио за соло цигулка на Йордан Гошев

Йордан Гошев (1960)

Йордан Гошев е композитор и професор в ЮЗУ „Неофит Рилски“. В творческата му инвенция намира място дозираният синтез между българските музикални корени и актуалните за съвременността композиционни техники. Завършва Националната музикална академия в София с две специалности – пиано при проф. Атанас Куртев и композиция при проф. Александър Танев. Този факт може да се свърже с интереса му към клавирната музика и неговите сложни пианистични композиции. Въпреки че интереси на Йордан Гошев го отвеждат към камерните жанрове и към симфоничната, хоровата и театралната музика, инструменталното му мислене остава основен негов стилов белег.

Творбите на Йордан Гошев са изпълнявани не само в България, но и в редица европейски страни. Той има звукозаписи и нотни издания в България, Армения, Белгия, Германия, Италия и Холандия. Неговото професионално развитие като композитор е тясно свързано с навлизането му по-дълбоко в практически измерения на хармонията и на фолклора. Монографиите му “Звуковисочинна организация на българската народна песен” (2004), “Линсарна обработка на българската народна песен“ (2005) и три тома „Хармония с аранжиране“ в съавторство с проф. Филип Павлов (издадени първоначално 1999-2002) имат отношение към осмислянето на мелодико-хармонични ядра, извлечени от българската фолклорна традиция (например шопската диафония), които се срещат в част от неговите композиции.

Триделната форма от типа АБА е класика в жанра и изборът на Йордан Гошев пада точно върху нея при композирането на капричиото му за соло цигулка. Казаното по-горе за синтеза между българския фолклор и

съвременните композиционни техники изцяло кореспондира с това, което наблюдаваме в капричиото.

Още в началото на капричиото от двугласната полифонична фактура израства тема, носеща характеристиките на родопския фолклор, а след нея между 20 и 25 такт долавяме увеличена секунда, участваща в структурното изграждане на друга кратка мелодична структура, в която чуваме стилистични специфики на пиринския фолклор:

От този момент нататък започва постепенно разгръщане на преход към втория централна за капричиото дял - *Allegro vivace*, в който се концентрира пълният спектър от композиционни похвати, характерни за жанра. Още по време на прехода чуваме редуване на пицикато с лък между 36 и 42 такт. В централния и основен за капричиото дял композиторът използва почти всички възможни щрихи, които правят фактурата сложна и виртуозна - тремоло, изкуствени флажолети, свирене до магарето на инструмента, пицикато. И всичко това е съпроводено от изключителна техническа трудност в апликатурните решения.

След изключителното напрежение в целия втори дял, от 181 такт нататък започва постепенно успокояване и забавяне на темпото чрез триолово движение, което прелива в познатата вече от началото родопска мелодия и кварталите призивни интонации, които изчезват, обрани в пицикати на ла от малка октава.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Резултатите от направените анализи показват, че в световен мащаб е налице доста голям потенциал в развитието на жанра капричио. Продължава се линията за обединяване на изпълнител и композитор, което

не само при жанра капричио е продуктивно, а и може да бъде еталон за подражание при писането на солови творби за всички инструменти.

Западноевропейските и американски тенденции определено отварят нови хоризонти пред Капричиото в епохата на пост-Паганиновия период, когато новите композиторски техники завладяват творческата инвенция на генерации творци. В този смисъл стъпвайки върху направеното от него, Константин Мострас, Гражина Бацевич, Хоакин Родриго, Джон Кориляно, Стенли Уайнър и Андреас Макрис чертаят траектория към перспективите в развитието на жанра в Европа и САЩ.

В този смисъл обвързването на композиторската работа с педагогическата при Мострас е особено важен момент, тъй като задава важни отправни точки при композирането на Токата и речитатив, които стимулират постигане на максимална сложност и за целите на обучението по цигулка. Подобен момент се наблюдава и при Петър Христосков и може да кажем, че по този начин на преден план се поставя точно проблемът за перспективите в развитието на жанра през призмата на развитието на изпълнителската техника.

В това отношение са показателни и тенденциите при използване на новите композиторски похвати, тъй като те поставят нови предизвикателства пред цигуларите. Тук е показателен случая с двата каприза на Гражина Бацевич, която твърде постъпателно и планирано следва линията на преход между първия и втория си сонористичен творчески период, така че "сътресението", което би усетила публиката ѝ в 4-те Каприза от 1968 да не бъде толкова осезателно, доколкото е възможно. Точно тези напрегнати моменти в разглеждания Каприз, постигнати чрез ползване на традиционни познати технически цигулков похвати, може да се осмислят като своеобразна подготовка за "взривяването" на

неокласическата парадигма и досегашните ни представи за цигулковия звук.

Макар и съзнателно противопоставящ се на музикалния авангард, Стенли Уайнър напипва много точно изпълнителския натюрел на цигуларите, с които работи, така че капричиите да получат интерпретациите, които най-добре ще влезнат в синтез в авторското виждане.

Оригиналният подход на Джон Кориляно остава трайна следа не само в жанра на Капричиото на XX век, но и изтегля свързваща нишка от филмовата музика и по този начин поставя във фокус връзката на жанра капричио с композиторския подход при филмовата музика.

Чрез Тонален каприз Андреас Макрис само затвърждава общата тенденция в развитието на жанра през XX век - максимална техническа сложност, базирана на употребата на пълния спектър от щрихи при цигулката, усложнена апликатура, темпови и метроритмични отклонения.

На този фон появата на капричиото на Хоакин Родриго определено извежда жанра на следващ етап от неговото развитие - етап, свързан с максимално надскачане на ергологичните дадености на цигулката, така че много ясно да се изтеглят връзките от подхода на Паганини и да се поставят в контекста на Новото време. Тук излизането извън рамките на триделната форма е нов момент, който доста успешно се развива от Петър Христосков.

Ако разгледаме по-детайлно неговия подход, бих казал, че той не само може да се нарече "българският Паганини", но и че при него се очертават много ясни приноси към жанра за XX век. Експерименталната му дейност в процеса на композиране, свързана с импровизационния подход, е фактор, който определено способства за надграждане. Това надграждане трасира пътя за появата на новите моменти в развитието на жанра - постигане на нов звуков колорит при цигулката чрез

взаимодействие с фолклорната звукова среда в комбинация със следване на общата тенденция в развитието на жанра в Западна Европа. И точно в това отношение П. Христосков се позиционира като водеща фигура не само за България, но и дава своя принос в световен мащаб.

В този ред на мисли Петър Христосков, Васко Абаджиев и Леон Суружон, изпъкват не само като композитори, а и като изпълнители, което е една от главните тенденции при композирането в жанра. С оглед на такъв тип позициониране от типа "вътре-вън" може да кажем, че външния поглед на Йордан Гошев като музикант, който не е цигулар, допълва арсенала от авторски подходи, така че на преден план да се открие ярка тенденция за съчетаването на български фолклор с композиционните техники на XX век в контекста на идеята за създаване на световно нематериално културно наследство.

Опитвайки се да обобща характерните особености на жанра капричио на базата на разгледаните произведения, констатирам, че виртуозността остава константен белег, но вече комбинирана с новите композиционни техники на XX век, които в една или друга степен извеждат функционалните параметри на цигулката на следващ етап от нейното развитие в техническо отношение. Така може да се видят неразгърнати технически възможности на цигулката до момента. В цялата тази процесуалност на преден план изпъква значението на триадата композитор - инструмент - инструменталист, при която човешките субекти взаимодействат посредством инструмента по такъв начин, че да конституират определен етап от развитието на жанра капричио.

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

За пръв път жанрът капричио за соло цигулка, представен чрез значими творби от световни и български композитори от XX век, е тема на изследване като изпълнителска проблематика.

Художествен творчески принос на дисертационния труд са многоспектърните анализи, а редакционната работа на някои от капричиите е предпоставка за тяхното практическо приложение и популяризиране сред широк кръг слушатели.

В дисертационния труд са анализирани и показани стилови взаимодействия между творби на европейски и български автори.

Чрез анализите са представени практически указания към изпълнителите за решаването на някои проблеми от техническо и художествено естество.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИЯТА

Николов, Евгени. Изпълнителска проблематика в капричиите за соло цигулка на някои българските композитори. – В: Научна конференция 90 години СБК. София: СБК, 2024, с. 217-233.

Nikolov, Evgeni. Stylistic and technical characteristics in violin solo capriccios in the 20th century – Konstantin G. Mostras, Grażyna Bacewicz, Stanley Weiner, and Joaquin Rodrigues. – В: Годишник на Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Факултет по науки за образованието и изкуствата, Книга изкуства. Том 117. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски, 2024, 275-298.

Николов, Евгени. Джон Кориляно – характеристики на капризи "Червената цигулка" за соло цигулка (тема с вариации). – В: Култура, медии и културен туризъм 5. (Сборник с докторантски изследвания). Благоевград: Университетско издателство „Неофит Рилски“, 2025, с. 93-102.



SOUTH-WEST UNIVERSITY “NEOFIT RILSKI”,

Faculty of Arts.

Department of Music

EVGENI NOEV NIKOLOV

**The Capriccio genre for solo violin in the 20th century —
stylistic and technical characteristics**

ABSTRACT

**of a dissertation for the educational and scientific degree „PhD”
Scientific field 8. Arts Professional field 8.3 Music and Dance Art
Doctoral programme: Theory and Practice of the Performing Arts**

Supervisor: Prof. DSc Ivanka Vlaeva

Blagoevgrad, 2026

The dissertation has been discussed and directed for defence by the Department of Music, Faculty of Arts at South-West University “Neofit Rilski”, at a meeting of the Department Council held on 10 March 2026.

Scientific Jury:

Assoc. Prof. Dr. Valeri Dimchev, South-West University "Neofit Rilski"

Assoc. Prof. Dr. Valeri Pastarmadzhiev, South-West University "Neofit Rilski"

Prof. Dr. Velika Tsonkova, National Academy of Music "Prof. Pancho Vladigerov"

Prof. Dr. Ognyan Konstantinov, National Academy of Music "Prof. Pancho Vladigerov"

Prof. Dr. Adrian Georgiev, Sofia University "St. Kliment Ohridski"

The defence of the dissertation will take place on 15 June 2026 at 11 am in Hall 571A — Building 1 of South-West University “Neofit Rilski”, Blagoevgrad, at a session of the scientific jury appointed by Order of the Rector of South-West University “Neofit Rilski”.

CONTENTS

INTRODUCTION	4
CHAPTER ONE	
Stylistic and technical characteristics in capriccios for solo violin by composers from Russia, the USA, Poland, and Spain	
1.1. History, etymology, characteristics, role, and significance of the capriccio genre in musical practice.....	5
1.2. Analyses of works by composers from Russia, Poland, the USA, and Spain.....	9
CHAPTER TWO	
Performance-related issues in capriccios for solo violin by Bulgarian composers	
2.1. Analysis of the two cycles of 12 and 24 capriccios for solo violin by Petar Hristoskov.....	12
2.2. Cycle of 9 capriccios for solo violin by Vasko Abadzhiev.....	22
2.3. Caprice by Leon Suruzhon.....	26
2.4. Capriccio for solo violin by Yordan Goshev.....	27
CONCLUSION	29
CONTRIBUTIONS OF THE DISSERTATION	31
PUBLICATIONS RELATED TO THE DISSERTATION TOPIC	32

INTRODUCTION

The present dissertation is devoted to the genre of the capriccio for solo violin in the twentieth century, with the focus of the research placed on its stylistic and technical characteristics.

After conducting a thorough review of the research carried out on the topic, I arrived at the conclusion that the genre of the capriccio for solo violin in the twentieth century has not yet been the subject of in-depth and comprehensive scholarly research.

Except for the works of Petar Hristoskov, there is a lack of information or documentation concerning performance experience in relation to the interpretation of music of this type, as well as analyses of the technical issues involved in the realisation of works belonging to different national schools. This circumstance determined my motivation to direct my attention towards the present research. The topic is relevant and may provide extensive information about the stylistic and technical issues in the works of various composers, about the specific nature of their musical thinking, and may reflect the qualities of the creative work of the respective author.

The **object** of the present research is the body of works in the genre of the capriccio for solo violin in the twentieth century by composers from Bulgaria, Russia, the United States, Poland, and Spain.

The **subject** of the research consists of 56 works, composed during the twentieth century by the composers Petar Hristoskov, Vasko Abadzhiev, Leon Suruzhon, Yordan Goshev, Konstantin Mostras, Grażyna Bacewicz, Joaquín Rodrigo, John Corigliano, Stanley Weiner, and Andreas Makris.

The **aim** of the research is to present the aesthetic ideas, the expressive means used, the technical devices, and the interpretative problems in works belonging to the capriccio genre by prominent composers from Bulgaria, Russia, the United States, Poland, and Spain.

From the aim thus formulated arise the following **tasks**:

1. To examine and analyse specialised literary sources and research related to the topic;

2. To identify and systematise the performance-related issues in the rehearsal and concert-stage process, from the perspective of my own practice as well as that of other colleagues with an interest in the capriccio genre;

3. To systematise the main characteristics of the expressive means typical of the art of violin performance and of the individual artistic thinking of the composer under consideration;

4. To systematise issues that may serve as a basis for the future development of a methodology that would make it possible to shorten the overall process from learning the works to their multifaceted realisation.

The **methods** used in the research are: bibliographical analysis, historiographical method, analysis and synthesis, comparative analysis, and observation.

The realisation of the aim formulated in this way is directly connected with the structure of the work, which is organised into two main chapters, conceptually distinct in their content.

CHAPTER ONE

Stylistic and technical characteristics in capriccios for solo violin by composers from Russia, the United States, Poland, and Spain

1.1. History, etymology, characteristics, role, and significance of the capriccio genre in musical practice

The history of the capriccio is relatively well studied and can be documented as early as 1561, when in Italy this term was first used to designate the madrigals of Jacquet de Berchem, published by the Italian Antonio Gardano.

In violin literature, the capriccio genre entered decisively through the exceptional virtuoso discoveries of Pietro Antonio Locatelli (1733).

Today the creative work of this original master is overshadowed by the fame of Paganini, but in the interest of fairness it should be acknowledged that Paganini borrowed approximately 90% of Locatelli's achievements in bow technique, while his own discoveries are limited solely to:

- double harmonics in the left hand;
- the use of the thumb of the left hand to stop notes on the G string, in a manner similar to the guitar fingerboard;

- the broader use of the ricochet bow stroke in the right hand, although Locatelli himself may also be regarded as its discoverer.

Locatelli is the creator of the cadenza in the instrumental concerto, which he places before the coda of the respective movement and in this way establishes a model that composers have used for three hundred years.

A characteristic feature of Locatelli's cadenzas is that in those capriccios in which the virtuoso composer demonstrates breathtaking technique and imagination, the themes and formal points of support have nothing in common with the thematic material of the respective concerto.

Moreover, Locatelli's violin concertos are extremely simple in technical terms. In them lyricism predominates, and in essence they hardly develop beyond what had already been achieved by his teacher Arcangelo Corelli.

A characteristic feature of Locatelli's thematic material is its lyrical positioning in an extremely high register, which creates a specific and charming tension, achieves a natural balance with the other string instruments, and presents violinists with a significant challenge in ensuring accurate intonation of the musical text.

The revolutionary contribution of Paganini consists in the integration of the capriccio into the instrumental concerto, in which virtuoso brilliance is distributed within the framework of classical sonata, variation, and rondo forms.

With regard to the capriccios—where he strictly follows the model of Locatelli, even in the number of works (24 compositions united in a cycle)—Paganini succeeds in infusing the ancient Baroque form with Romantic content, through bold leaps across the different registers of the instrument, the extreme complication of four-part chords, and the diversification of bow strokes.

Unlike Locatelli, Paganini is exceptionally disciplined with regard to improvisation upon musical material. He reprises the themes and in this way creates the necessary points of orientation for the listener, through which the listener may compare the degree of complication, development, and elaboration of the musical material.

In this respect the master from Genoa has only one rival – Johann Sebastian Bach and his Sonatas and Partitas for Solo Violin.

Bach and Paganini, by different paths, emancipate the violin as an independent solo instrument, placing it on an equal level with keyboard instruments and

the guitar. One bases his work on polyphonic principles, while the other relies on homophonic writing. In both cases, however, the violin succeeds in combining two functions simultaneously – to perform the leading musical material and to accompany itself.

Before the time of J. S. Bach, there existed a practice whereby violinists who were also organists would perform thematic material enriched with chords on the violin while simultaneously playing the bass line on the pedal keyboard of the organ.

If we compare the work of J. S. Bach, Pietro Locatelli, and Niccolò Paganini, we will observe that variety lies at the foundation of their conception of the genre.

Nevertheless, with regard to formal construction, J. S. Bach and Paganini have far more points of contact with one another than with the approaches employed by Locatelli.

In the case of Locatelli, we encounter free improvisation, characterised by continuous and often self-serving renewal of primarily four-part, three-part, and two-part chordal passage technique. The absence of reprises partially disorients the listener, while the insertion of capriccios – with their extraordinary complexity – into the relatively simplified texture of his instrumental concertos creates the impression of deliberateness in the compositional decisions. To some extent this approach later bore fruit in the nineteenth century, when the superficial salon music of famous virtuosi appeared, which suppressed the creative impulses of masters such as Beethoven, Schumann, Grieg, Brahms, and Tchaikovsky.

In the capriccios of Paganini we encounter improvisational elements organised within strict and well-known forms such as simple ternary form and theme with variations, in which the instrument simultaneously performs both solo and accompaniment functions, often according to the principle of hidden polyphony, employed by J. S. Bach.

With regard to melody, Paganini is a truly “operatic” composer, and his themes often surpass the melodies of Bellini and Rossini in colour and euphony. A well-known remark by Rossini circulates in musical circles:

“It is fortunate that Paganini does not write operas; otherwise we opera composers would remain without work!”

Another specific feature of Paganini's capriccios is the presence of dance rhythms and influences from folklore.

Within this compositional approach, the great Italian master has few followers, and it is a matter of national pride to note that the capriccios of Prof. Petar Hristoskov represent one of the rare examples that combine both continuity and originality in improvisation and in the organisation of musical material.

If we compare the capriccios of Paganini and Petar Hristoskov, we will observe that in both composers we encounter works with a dance character, such as saltarello, furlana, siciliana, rachenitsa, daichovo, paidushko horo, and others.

Another nuance is the presence, in the works of both masters, of compositions with a pastoral character, as well as imitations of the specific characteristics of various wind orchestral instruments, such as the flute, oboe, and bassoon. There are also successful imitations of French horns, using the characteristic hunting-style two-voice progressions in thirds, fifths, sixths, and octaves.

The importance of the capriccio genre is extremely significant not only in concert practice, but also in pedagogical practice.

In the case of string and wind instruments, musicians – unlike their colleagues who are pianists, organists, or guitarists – almost always perform in ensemble with one or more partners. This circumstance deprives them of direct responsibility for the processes of formal construction, which are extremely important for the formation of an interpretative concept that is sufficiently attractive for listeners while at the same time not distorting the composer's original idea.

When the violinist remains alone with the instrument in front of the audience, they literally enter a completely different and unfamiliar space in which everything exists solely "in their own head and hands."

In pedagogical practice this represents a turning point in the development of an instrumentalist, at which it is essential to instil the understanding that a fundamental moral principle in the performing arts is to appear on stage only if one has something truly important to say.

In this respect it is extremely interesting to observe the different interpretative solutions that arise depending on the performer's temperament, level of education, degree of awareness and information, and general cultural background.

However, culture and erudition will in no way assist the violinist who appears before an audience with capriccios for solo violin if they lack a sense of imaginative freedom, a willingness to take measured risks, spontaneity, and the freedom to choose their own interpretative path rather than copying the experience of others.

For this reason, capriccios constitute an extremely important element in the work of every pedagogue at different levels of musical education in the training of young violinists.

1.2. Analyses of works by composers from Russia, Poland, the USA, and Spain

In this part of the study, key works by Konstantin Mostras, Grażyna Bacewicz, John Corigliano, Stanley Weiner, and Joaquín Rodrigo are analysed, and the characteristics of the capriccio genre in twentieth-century music are systematised. I have focused on specific works by these composers as a result of my direct and in-depth engagement with the compositions, which I have studied both as a performer and as a pedagogue.

1.2.1 Konstantin Mostras — Recitative and Toccata

Recitative and Toccata, which in Bulgaria was published in the collection compiled by Emil Kamilarov and Leon Suruzhon, *Selected Etudes for Violin* (Publishing House “Nauka i izkustvo”, 1964), is an impressive capriccio, written with considerable imagination and discipline in the handling of musical material.

When compared with the works of the great virtuosi Locatelli, Paganini, Wieniawski, and Eugène Ysaÿe, this composition stands closer to Locatelli in terms of texture and the technical means employed.

Evidence for this observation is the absence of harmonics, which constitute a fundamental effect for the capriccio genre with regard to timbre colour.

One of my assumptions regarding the technical approach employed is that Mostras, alongside his artistic ideas, also set himself the objective of achieving specific pedagogical aims.

My arguments in this direction are connected with the meticulously notated fingering, which appears on almost every note and facilitates the technical assimilation

of the work, with the focus of the technical challenges placed mainly on the left hand, particularly in the mastery of double stops and chordal fingerboard positions.

The analysis of the fingering proposed by the composer suggests that in passages involving double stops he seeks to ensure the release of natural muscular tension in the hand.

1.2.2 Grażyna Bacewicz — *Polish Caprice for Solo Violin* (1949) and *Caprice for Solo Violin* (1952)

She composed three solo caprices for violin in 1949, 1952, and 1968. Folk melodies were extremely popular among European composers during the period in which Bacewicz created her works. Therefore, it is not surprising that in the *Polish Caprice* (1949) she uses intonational elements derived from Polish folk melodies.

She composed three solo caprices for violin in 1949, 1952, and 1968. Folk melodies were highly popular among European composers at the time when Bacewicz created her works, and for that reason it is not surprising that in the *Polish Caprice* (1949) she incorporates intonations from Polish folk melodies.

The *Capriccio for Solo Violin* (1952) appears to draw together the thread that confirms its position as a work marking the transition from the composer's neoclassical period to her sonoristic period, although it still remains largely within the sphere of neoclassicism.

Unlike the *Polish Caprice*, here the connection with folklore is not so clearly perceptible. We encounter individual intonations and metric-rhythmic structures that merely suggest this connection.

In this caprice one observes more frequent tempo deviations and changes of metre. In addition to the already familiar alternation of 3/4 and 2/4, in the calmer section — *Andantino* — a 6/8 metre appears, which suggests a particular sense of dance-like movement reminiscent of a waltz.

1.2.3 Stanley Weiner — *Seven Capriccios for Solo Violin* (1962)

No. 1 — dedicated to Yehudi Menuhin (*Un poco lento e rubato*)

No. 2 — dedicated to Joseph Szigeti (*Un poco lento*)

No. 3 — dedicated to Nathan Milstein (*Scherzando*)

No. 4 — dedicated to *Arthur Grumiaux*

No. 5 — dedicated to Henryk Szeryng (*Allegro con fuoco*)

No. 6 — dedicated to Louis Persinger (*Un poco lento*)

No. 7 — dedicated to Isaac Stern (*Molto vivace*)

If we examine the seven scores, we will discover interesting connections between them with regard to formal and structural construction, the technical means employed, tempo deviations, changes of metre, and conditional tonal centres, situated within a sonic environment characterised by chromatic melodic progressions and dissonant harmonic combinations and chords.

1.2.4 John Corigliano — Caprices from *The Red Violin* for Solo Violin (Theme and Variations), 1997

The theme with variations *The Red Violin* is distinguished by exceptional technical complexity, placing very high demands on the performer. The apparent lyricism of the opening theme (in D minor) associated with the character Anna contains within itself hidden sorrow and even touches of drama connected with the loss of the child.

1.2.5 Andreas Makris — *Tonal Caprice* (1986)

Tonal Caprice is constructed entirely in accordance with the characteristic features of the capriccio genre. We encounter the familiar three-part form of the ABA type, encompassing five alternating metres and maintaining a tempo corresponding to the quaver pulse: 3/8, 5/8, 4/8, 7/8, and 2/8.

1.2.6 Joaquín Rodrigo — *Capriccio for Solo Violin (Homage to Sarasate)* (1944)

Directing our attention to this Capriccio, we discover something interesting and unusual with regard to its formal construction. The three-part reprise structure is disrupted, since the third section contains thematic material from both the first and the second sections. In practice, the entire composition develops with very high intensity, within which the uninterrupted progression through various playing techniques—*spiccato*, *martelé*, *staccato*, *trills*, *pizzicato*, natural and artificial harmonics, double

stops, triple and quadruple chords—further reinforces the impression that the composer is attempting to surpass the ergonomic limitations of the violin as an instrument, rather than suggesting any inaccuracies in transcription from Braille notation.

CHAPTER TWO

Performance-related issues in Capriccios for solo violin by Bulgarian composers

The present chapter is devoted to the genre of the capriccio for solo violin in the works of Bulgarian composers, which is extremely significant for the development of technical skills among violinists through various performance challenges, but also for the creation of a complete, diverse, and original performance repertoire. The first section includes an analysis of the two cycles of 12 and 24 capriccios for solo violin by Petar Hristoskov.

The second section is devoted to the cycle of 9 capriccios for solo violin by Vasko Abadzhiev, the Caprice by Leon Suruzhon, and the Capriccio for solo violin by Yordan Goshev.

2.1. Analysis of the two cycles of 12 and 24 capriccios for solo violin by Petar Hristoskov

Petar Hristoskov (1917–2006)

“12 Capriccios for Solo Violin”, Op. 1 (1952)

Petar Hristoskov is one of the composers whose work has been examined within Bulgarian musical culture in recent years, which eliminates the necessity in the present chapter to dwell in detail on his creative biography. The perspective from which I examine the two cycles presents my own view as a performer and pedagogue regarding the compositions contained within them, observed through different analytical perspectives. It is a fact that P. Hristoskov achieved exceptional success in his professional realisation as an instrumentalist, pedagogue, and composer – a phenomenon within the Bulgarian context, where in most cases a linear and one-

dimensional professional development tends to become established as the dominant pattern among the majority of musicians.

Moreover, in his case this success may be perceived as a kind of existential necessity to combine these three different types of activity. Looking back in time, I realise that the teacher with whom I worked for many years would not have been able to accomplish what he did for me if he had not been capable of combining these three spheres of activity into a single syncretic whole, in which they function as mutually interdependent elements. The chain-like connection in this case is indicative of the manner in which Hristoskov links his compositional activity with his work as a performer and pedagogue.

When, captivated by the sound and technical possibilities of the violin, one begins to penetrate ever more deeply into interpretative issues, it becomes natural to wish to go beyond what is already known and familiar. Thus, the interpreter P. Hristoskov arrives at the necessity of creating himself the music that he would like to perform. It is well known that within professional circles he is referred to as “the Bulgarian Paganini.” Being associated with the Italian composer and performer as a world phenomenon, and closely following the achievements of violin performance on a global scale, Hristoskov immerses himself in the details of the interpretations of world-renowned violinists such as Jascha Heifetz, Yehudi Menuhin, Georg Kulenkampff, Bronislaw Huberman, Ruggiero Ricci, and David Oistrakh. On this basis he crystallises his own style, managing to protect himself from the danger of slipping into mere imitation.

Reflecting on the relationship between interpretation and composition, he successfully extracts what is necessary from the sphere of interpretation in order to form his own compositional style. To a great extent an essential role is played by his orientation toward Bulgarian folklore as a source of stylistic and instrumental devices, of timbral colours, of intonational and metric-rhythmic structures, which he skilfully combines with Western European tendencies—influences from Bartók, Stravinsky, and Hindemith, as well as a stylistic orientation toward a synthesis of late Romanticism with certain compositional techniques characteristic of the twentieth century.

How and where within this multifaceted activity does his pedagogical work position itself, and most importantly, whether and how this work stimulates his compositional activity?

If we seek the points of intersection, we may discover them in the importance of his academic teaching work, precisely in the necessity of creating a strong violin interpretative school. This in turn leads to the need to provide appropriate material for concert activity and for the development of high technical mastery.

It is precisely here that the moment arises to state that the Capriccios Op. 1 and Op. 24, discussed in the present chapter, are emblematic and extremely necessary in view of the considerations outlined above.

When speaking of technical and interpretative mastery among violinists, in these works by P. Hristoskov we encounter an interesting compositional approach directed toward the idea of improvisation.

Improvisation is present everywhere, in one form or another. In both opuses the composer seems to play with the sound material, searching for a new and different sound design and the corresponding bodily technique, not only from the perspective of fingering, but also in relation to the awareness of bodily posture.

There are numerous cases in which his first-year students experience a shock at P. Hristoskov's approach of completely changing their playing posture.

Time is necessary for this process—initially perceived as a limitation that interferes with development—to be understood as a new beginning on the path toward the liberation of creative invention, which is directly connected with good coordination and control of one's own body.

If we attempt to differentiate the two opuses in terms of the difficulty of the performance tasks, we could say that Op. 1 marks the beginning of a transformation of violin technique, leading eventually to Op. 24, where this transformation reaches a higher qualitative level.

This second level is achieved through the development of the ability to perceive the meanings of the unusual sounds in the different capriccios and through a change in our understanding of the capriccio genre, which is traditionally associated with compulsory virtuosity in fast tempos.

In Op. 24, however, in the capriccios written in slow tempos, the subtleties connected with sound production come to the foreground.

In these capriccios the maintenance of dynamic control and tempo during the process of achieving a specific sound quality is combined with sensitivity toward the

manner of touching the string and drawing the bow across it, or with the use of the finger in pizzicato passages.

Within the capriccios of Op. 1, particular attention is paid to the development of various bowing techniques, which serve as an important foundation for the formation of stable technical habits in the violinist's performance practice.

The composer frequently employs contrasts between different types of bow stroke, such as legato, détaché, martelé, spiccato, and staccato, thereby creating a sense of dynamic movement and variety in the musical texture.

In several of the capriccios we encounter rapid alternation between different bowing techniques, which requires from the performer high levels of coordination between the right and left hands.

Equally characteristic is the use of double stops and chordal structures, which serve not only as a means of increasing technical difficulty but also as an important expressive element within the musical discourse.

Special attention is given to intonational precision, particularly in passages involving wide intervals and shifts across different positions on the fingerboard.

These technical challenges are closely connected with the interpretative conception of the works, since the violinist must not only overcome the technical difficulties but also preserve the expressive character and stylistic clarity of the musical material.

Another significant aspect is the rhythmic diversity present in the capriccios, where the composer frequently introduces changes of metre and unexpected rhythmic accents, which contribute to the creation of a lively and improvisational character.

All these elements demonstrate that the cycle of capriccios Op. 1 by Petar Hristoskov represents not only a technical study material, but also a complete artistic concept aimed at developing the performer's musical thinking and creative individuality.

From the perspective of the search for new sound characteristics discussed above, we encounter a particularly interesting moment.

It concerns an imitation of the bagpipe, which sounds in a stylised manner.

Through leaping motion in the technical device *sul ponticello*, combined with the presence of mordents, a transition is achieved toward dance-like movement with trills resembling folk ornamentation.

After analysing the musical text of “Shop Capriccio”, an association emerges with the climax in the fourth variation of *The Red Violin* by Corigliano.

It is as if Hristoskov, similarly to the American composer, has sensed the culmination of the cycle in his final caprice, where he has “poured out” an emotional stream largely reflecting his improvisational approach and his experimentation with the strings in extracting a wealth of diverse sounds.

Here we encounter play with registers, artificial harmonics, pizzicato, playing close to the bridge, glissandi, and various other specific modes of performance that are not precisely fixed.

The song-like character embedded in “Improvisation”, “Song”, “Ballad”, “Harvest Song”, and “Arioso and Prelude” manifests itself in different ways. In some of the capriccios it completely dominates the structural construction and the processes of form-building, whereas in others it is interwoven within chordal structures or positioned as a constituent element in the presence of contrasting sections within certain capriccios.

In every case, however, within these five capriccios the slow tempo forms an integral part of P. Hristoskov’s compositional concept.

If at the beginning of “Improvisation”, during the initial presentation of the principal monophonic theme, which forms the basis for the construction of the entire capriccio, the asymmetrical nature of the 8/8 metre is difficult to perceive, in *poco meno mosso* it becomes clearly perceptible, as does the briefly appearing 9/8 metre.

It is interesting that in “Song”, as in “Improvisation”, the song-like character develops based on the specific features of urban musical culture and has no connection with rural folk song.

In both capriccios the construction of the form proceeds in a similar manner at the beginning. Here as well we initially encounter a monophonic presentation of the principal melody, forming the main theme, after which there is a transition to a mixed chordal–polyphonic texture, eventually leading to a typical cadential structure, which is absent in “Improvisation.”

An element of songfulness is also present in “Ballad”, but coloured with certain solemn and heroic nuances, which relate to the specific characteristics of the genre. Here too we encounter a mixed chordal–homophonic and polyphonic texture.

From a technical perspective, the solemn and heroic character is achieved through the almost permanent use of the martellato in the chords.

A particularly interesting moment about sound production is the simultaneous use of pizzicato and bowing at the end of the capriccio.

In “Harvest Song”, the ternary form is very clearly expressed through the literal repetition of the theme from the beginning, which in this case carries the typical characteristics of harvest songs, performed during work and containing longer sustained note values.

In this sense, the metrical–rhythmic structure of the 8/8 metre becomes less perceptible, giving way to a general sense of non-metrical flow, until the moment when *più mosso* appears.

In bars 9 and 10, through the combination of two grace notes, an imitation of the bagpipe is achieved. This is one of the sound effects within the sonic environment of the capriccios that becomes a distinctive feature of the composer’s style.

The sudden change of metre in the second section, with a transition to 7/8, although not indicated in the musical text, influences the manner of interpretation, creating the impression of a faster tempo and the use of 7/16.

“Arioso and Prelude” is constructed on the principle of contrast. Here as well, as in “Improvisation”, “Song”, and “Harvest Song”, a monophonic melody is used that contains within itself a song-like element and fits within the stylistic framework of the respective vocal form.

Perhaps the contrast between the two sections in this capriccio is the most striking, when compared with the contrasts used in the other pieces of the cycle.

The Prelude literally enters with extraordinary intensity, which is maintained until the very end of the capriccio.

The contrast is further reinforced by the differences in tempo and metre. In “Arioso” the Adagio is in 4/4, whereas in the “Prelude” the acceleration is substantial, and the metre changes to 5/8.

Moreover, with this acceleration and the presence of fragmentation in the development of the form, a very clear tendency emerges toward achieving maximum technical virtuosity in the stylistic character of a violin technical exercise.

“24 Bulgarian Capriccios for Solo Violin”, Op. 24

If in the previously examined cycle Op. 1, consisting of twelve capriccios, we can observe the beginning of Petar Hristoskov’s conceptual idea to create his own violin school and to renew the concept of a virtuoso violin repertoire based on folklore, then in the subsequent twenty-four capriccios this line of development is further expanded.

It is not accidental that the first cycle was performed and recorded by the composer himself, while the interpretation of the second cycle — Op. 24 — was entrusted to his student Evgenia-Maria Popova.

Reflecting upon this line of continuity from teacher to student, it may be stated that the composition of the first opus of capriccios successfully fulfilled its function – to support the creation of a strong Bulgarian violin performance school with international recognition.

In this line of thought, one may conclude that the popularisation of the cycle beyond the country the borders of Bulgaria, being included in a number of international violin competitions, is a logical consequence and paves the way for the subsequent Op. 24.

In this cycle we already observe several new elements. The folklore thematic material appears in a much more stylised form, enabling it to enter into a genre synthesis with the musical language and compositional techniques of, for example, the twentieth-century New Viennese School (the Second Viennese School), as well as the New Polish School, with representatives such as Grażyna Bacewicz, Penderecki, Lutosławski, Schäffer, and Rudzinski.

From this arise problems connected with original solutions regarding the use of positions, fingerboard techniques, and types of voice leading.

These difficulties confront violinists with considerably greater challenges. Performers must deal not only with questions of aesthetics and stylistics but must also overcome psychological pressures arising from the complexity of performance and interpretation.

The works of P. Hristoskov reflect his artistic nature, which is determined by his preference for genres in which the specific qualities of violin mastery are most fully revealed—the instrumental concerto, capriccios, song, ballad, and poem.

In this way a system of genres is formed toward which the composer directs his creative efforts, and this system outlines the character of the capriccios Op. 1 and Op. 24.

Musical imagery plays a leading role in some of the capriccios, such as “Harvest” and “Dawn.”

Other capriccios are inspired by specific ritual practices, for example “Nestinarki.”

In “Cadenza” we discover a connection with the genre of the instrumental concerto, while the interpretation of typical vocal genres in some of the capriccios may be linked with the song-like principle embedded in them, corresponding to the possibilities and specific qualities of the violin.

These include the capriccios “Aria”, “Little Poem”, and... The stylistic features of the respective musical–folkloric dialect determine the parameters of style in P. Hristoskov’s two opuses (Op. 1 and Op. 24).

In the vertical successions of seconds in “Shopi”, combined with the fragmented rhythm, there is an energetic charge that disrupts the initial impression of calmness in the capriccio.

Thus positioned, this intonational–rhythmic combination becomes a principal factor in the formation of the musical structure, in which alternating sound–rhythmic masses come to the foreground.

The polyphonic construction, clearly expressed in the final capriccios of Op. 24, is based on characteristic techniques through which some of these works may be categorised as transcendental compositions.

It may be said that in the history of music transcendental first manifests itself in the etudes of Franz Liszt, through whose virtuosity the very idea of entering the realm of the transcendental is conceptualised.

Tracing this line back in time inevitably leads us to the capriccios of Niccolò Paganini, even though the composer himself does not explicitly define them as such.

In this context, being constructed entirely on this technique, “Pizzicato” by P. Hristoskov goes beyond the established convention in which pizzicato is used mainly as a background to the melody in a solo part.

Pizzicato is among the frequently used technical devices in contemporary violin music, forming part of the musical language of various twentieth-century composers. It is used in combination with other expressive means (for example glissando and chords) in the search for colouristic effects and virtuosity.

The works of P. Hristoskov are part of this tendency and represent his individual compositional style.

The relevance of pizzicato is incorporated in an interesting way in the work of P. Hristoskov. By developing the use of this particular bowing technique to the greatest possible extent in the capriccio of the same name, the composer proposes an original solution, containing within itself a kind of gradual progression.

in the use of musical material. He employs textures ranging from monophony to four-part writing, incorporating leaping motion and doubling of the melody in octaves.

Here the removal of the performer’s interpretative skills from their zone of comfort becomes very clear.

Even more interesting is that being within the sphere of the transcendental, understood as the highest level of technical mastery, through the marking *con fantasia* the composer places the interpreter in the position of a kind of co-author.

In this context, remaining within the field of the transcendental, in the capriccio “Village Festival” we may observe considerable technical difficulties within the polyphonic texture.

Such texture is also characteristic of the capriccios in which pictorial associations are sought, for example “Nestinarki”. There the two-part texture predominates, contrasting with structures in which the instrumental bagpipe melody sounds, quoted by Marin Goleminov in his dance drama “Nestinarka.”

The musical pictorial element from “Nestinarki” can also be found in “Kukeri”, where a clear tendency appears toward entering the sphere of folkloric discourse.

Here again the composer gives freedom to the interpreter through the marking *con fantasia*.

The folkloric scene corresponds with a set of technical devices such as glissandi, and harmonics are also used.

The folkloric theme remains relevant in the capriccio “Gadulka”, where one observes improvisational elements based on the successive use of the so-called “kolena” in folk performance practice, thus entering the domain of horo dance models within Bulgarian folklore.

Following the analyses conducted, I establish that in both Capriccios Op. 1 and Capriccios Op. 24 there is borrowing from the horo dance tradition.

Another interesting moment in P. Hristoskov’s work is his approach to the keyboard and guitar genre of the toccata in the previous cycle of capriccios.

The composer here also continues this idea in “Toccata” Op. 24. Being a genre that is not particularly characteristic of the violin repertoire, the toccata is encountered only rarely. The composer–violinist demonstrates how this genre can be masterfully adapted to the technical parameters and possibilities of the violin. In the “Toccata” from Op. 24, we perceive elements of the traditional instrumental style of the gadulka player.

Petar Hristoskov further deepens his work in the field of folkloric thematic material. Pieces with a genre-pictorial character drawn from everyday life occupy a specific place both in Op. 1 and in Op. 24. Here the change in the composer’s musical language becomes evident, placing in the foreground an expanded range of genres.

The synthesis and individualisation in musical-dramaturgical construction represent a characteristic tendency in the music of the twentieth century.

Reflecting on what has been said so far, we may distinguish several principal lines in the development of the genre within the two cycles—instrumental, vocal, and genre-dance.

The first corresponds to the origin of the capriccio genre, as well as to related genres such as fantasy, improvisation, prelude, étude, toccata, and instrumental concerto, for example in “Cadenza.”

The song-like principle is interpreted very freely and is expressed through improvisational elements in “Little Poem”, but also in “Aria.”

The third line—the genre-dance line—is also strongly perceptible, and its roots may be sought in the instrumental and dance traditions of Bulgarian folklore.

It unites the two opuses through local musical-dance images, vividly illustrated, for example, in “Shop Capriccio” Op. 1 and “Shopi” Op. 24.

We also observe this line in “Little Humoresque” and “Competition”, as well as in “Pravo Horo” and “Kopanitsa” Op. 24.

In the Capriccios Op. 1 and Op. 24, P. Hristoskov employs a kaleidoscopic alternation of musical images and a great diversity of genre characteristics.

Each of these opuses, in its overall development, passes through various emotional and pictorial sound landscapes.

In this sense it may be said that a reference may be made to the principle of the suite, but also to a dramaturgical construction characteristic of certain musical stage genres.

2.2. Cycle of 9 capriccios for solo violin by Vasko Abadzhiev

Vasil (Vasko) Abadzhiev (1926–1974)

Vasil (Vasko) Nikolov Abadzhiev was a Bulgarian violinist and composer who gained international recognition at a very early age because of his extraordinarily virtuosic performances.

He was described as a “child prodigy” and was also called “the New Yehudi Menuhin” and “the devilish violinist”, due to associations with the genius and virtuosity of Niccolò Paganini.

He is mentioned as the only violinist of his time who performed all 24 Caprices by Paganini in a single concert. This achievement is considered unique among virtuoso violinists.

He was born into a musical family. His father was a professor of violin, while his mother Lala Piperova-Abadzhieva was a pianist.

When he was only two years old, his parents realised that their child possessed perfect musical pitch.

At the age of six, the boy made his debut as a violinist, performing flawlessly several violin works — Vivaldi’s Violin Concerto in A minor, Mozart’s Violin Concerto in G major, and other compositions. His performances made a strong impression on the audience.

He graduated with distinction from the “Vasil Aprilov” School in Sofia, managing to complete the four-year course of study in only two years.

At the age of nine, he also completed his studies at the Music Academy, becoming the youngest graduate in the history of Bulgarian higher education.

At the “Eugène Ysaÿe” Competition in 1937, he received an extraordinary distinction and became a regular student in the master class of the Brussels Academy.

At the age of twelve, he became a laureate of the “Fritz Kreisler” Competition in Liège.

He performed as a guest for King Leopold III. Impressed by his exceptional abilities, the monarch offered the musician Belgian citizenship.

citizenship, but Vasko Abadzhiev refused the offer. He became internationally renowned following his victories in the “Eugène Ysaÿe” and “Fritz Kreisler” competitions.

He learned several languages: German, French, Italian, English, and Hungarian.

His career was marked by a series of impressive concerts with the most prestigious symphony orchestras in Europe. These performances were conducted by musicians such as Wilhelm Furtwängler, Willem Mengelberg, and Karl Böhm.

Triumphant tours followed in many countries, including Belgium, Germany, France, Italy, Denmark, and Sweden. There he also performed with well-known orchestras and conductors.

Alongside these appearances, he also gave numerous chamber concerts.

During the Second World War, Vasko Abadzhiev moved with his family to Germany, where he studied composition at the Higher School of Music in Berlin between 1941 and 1945.

An American conductor offered him the opportunity to remain in the United States instead of facing the alternative of being returned to Bulgaria by Soviet troops, but he refused this offer. During the war he continued to perform in Germany.

In 1947, after the death of his father, Vasko Abadzhiev went to Budapest to recover from the emotional shock. There he formed a trio and a quartet, with which he performed successfully in concerts.

He returned to Bulgaria in 1952. Between 1952 and 1956, Vasko Abadzhiev was extremely active as a concert performer, giving many solo recitals.

He also gave concerts together with Pancho Vladigerov throughout the country and performed with the Sofia Philharmonic Orchestra.

In 1953 he received the Dimitrov Prize, but he was forced to perform in factories and for various workers' collectives, while his international appearances were strictly limited.

He was permitted to give concerts only in Czechoslovakia, Hungary, and several other socialist countries.

Because of these restrictions, he decided to leave for Hungary, from where he later emigrated to the Federal Republic of Germany. He remained there for about thirty years.

In Bulgaria, his name was made taboo, as he was officially declared a defector who had not returned to the country.

In 1956, while he was in Hungary, Vasko Abadzhiev was attacked on a train between Budapest and Prague, suffering injuries. For this reason, he travelled to West Berlin for medical treatment.

Until 1965, he managed to survive in Germany largely thanks to the persistence and support of his mother. In that same year, however, his mother died.

Finding himself in a difficult situation, he struggled to cope with his life. After a serious accident, in which he sustained a cranial injury, his health deteriorated even further.

At that time, he began working as a courier in a publishing house and performing in sailors' taverns in the St. Pauli district of Hamburg.

During this period, he lived with an elderly woman who was partially blind and partially deaf, but who nevertheless took care of him.

Vasko Abadzhiev composed more than sixty works, which have been performed by the "Dimov" Quartet and the "Lechev" Quartet.

The cycle of nine capriccios carries a different type of expressive character.

It is interesting that Abadzhiev lived within several Western European cultural environments, yet he was not significantly influenced by them.

After the continuously maintained movement in 4/4 metre in the preceding capriccio, in the third capriccio we again encounter the familiar dance-like character with triplet motion, but this time achieved through the 6/8 metre.

In this capriccio the texture is predominantly two-part, and at times four-part, developing in the key of E major, with a modulation to D minor and a subsequent return.

For the first time in the cycle, a rhythmic figure consisting of a crotchet followed by a quaver appears. This figure dominates the entire piece and receives further development in the subsequent capriccios.

The rhythmic structure mentioned in the third capriccio is modified in the fourth capriccio into a dotted quaver followed by a semiquaver, within 4/4 metre, but with a considerably more complex polyphonic texture, including four-note chords.

These chords shape the form through a transition from C minor to the tonic major key.

The fifth capriccio begins and ends almost imperceptibly. The song-like character, which unfolds within a mixed chordal-homophonic and polyphonic texture in slow tempo and in the key of B-flat major, does not disturb the performer's sense of comfort.

The fast tempo and the monophonic arpeggiated texture, with its monotonous continuous semiquaver motion in the sixth capriccio in 4/4 metre, resemble a technical exercise.

The leaping motion appearing at certain moments, which creates a more complex interpretative situation, also supports this general impression.

The sequential quaver motion in the seventh capriccio to some extent suggests a reference to Baroque stylistics.

In the eighth capriccio, there are distant connections with the rhythmic models mentioned in the third and fourth capriccios. Here, in 3/4 metre, we observe an alternating dotted rhythm in a monophonic line, which gradually develops into a polyphonic texture.

In the final capriccio, the dance-like character that appears in the third capriccio through the 6/8 metre returns, but with a visibly more complex texture and fingering, presenting interpretative challenges for performers.

2.3. Caprice by Leon Suruzhon

Leon Suruzhon (1913–2007)

Leon Suruzhon began studying the violin initially with his brother in his native town Novi Pazar. He progressed quite rapidly, and his family decided that the young violinist should continue his education in Sofia with the well-known Czech musician Hans Koch. When Koch soon returned to Prague, the fourteen-year-old Leon Suruzhon followed him there and continued his studies with him.

At the beginning of the 1930s, he graduated from the Prague Conservatory and began a concert career in his homeland. He was appointed concertmaster of the Sofia Opera, but his desire for further development led him to Paris, where he specialised with the great violinist, pianist, and composer George Enescu.

The cultural life of Paris opened new horizons for the young Leon Suruzhon, and he graduated from the prestigious *École Normale*, after which he returned to Sofia.

The Second World War changed the life of the talented and promising musician.

After the war, in 1949, he became Professor of Violin at the Music Academy, and from 1959 to 1962 he also served as Dean of the Instrumental Faculty. In 1947 he became a laureate of the “Enescu” Competition in Paris.

Together with his wife Katya Kazandzhieva, a pianist and a professor at the Academy, he performed in concerts both in Bulgaria and abroad.

His repertoire included concertos and chamber works by Bach, Tchaikovsky, Paganini, Beethoven, Brahms, Mendelssohn, and Vladigerov. Particularly remarkable and highly appreciated was his performance of Édouard Lalo’s *Symphonie Espagnole*. Leon Suruzhon also performed in concerts in France, the Czech Republic, Poland, Cuba, Russia, Canada, and Israel.

In 1980, Leon Suruzhon joined the opera orchestra in Antwerp, Belgium. Later he taught at the Music Academy in Brussels, where he lived until his death in 2007.

The Caprice for Solo Violin by Leon Suruzhon discussed here, unlike the cycle presented above by Vasko Abadzhiev, fits entirely within the genre of the capriccio.

Freed from the constraints of the time signature, which places instrumental form within a fixed metrical–rhythmic framework, the capriccio unfolds in a free form (tempo rubato) with the character of a cadenza within the concerto genre.

If in Suruzhon’s études one senses the influence of folklore, here the stylistic language is exceptionally purified from such elements.

In the foreground stands a technically complex texture and fingering, accompanied by numerous agogic deviations.

2.4. Capriccio for solo violin by Yordan Goshev

Yordan Goshev (1960)

Yordan Goshev is a composer and professor at South-West University “Neofit Rilski.” In his creative work appears a balanced synthesis between Bulgarian musical roots and contemporary compositional techniques. He graduated from the National Music Academy with two specialisations — piano with Prof. Atanas Kurtev and composition with Prof. Alexander Tanev. This fact may relate to his interest in keyboard music and his complex pianistic compositions.

Although Yordan Goshev’s interests lead him toward chamber genres and toward symphonic, choral, and theatrical music, his instrumental way of thinking remains a fundamental stylistic characteristic of his work.

The works of Yordan Goshev have been performed not only in Bulgaria, but also in several European countries. There are sound recordings and published scores in Bulgaria, Armenia, Belgium, Germany, Italy, and the Netherlands.

His professional development as a composer is closely connected with his deeper engagement with the practical dimensions of harmony and folklore. His monographs “Pitch Organisation of the Bulgarian Folk Song” (2004) and “Linear Treatment of the Bulgarian Folk Song” (2005), as well as the three volumes “Harmony with Arranging”, written in collaboration with Prof. Filip Pavlov (initially published between 1999 and 2002), are related to the interpretation of melodic–harmonic nuclei derived from Bulgarian folk tradition (for example Shop diaphony), which appear in some of his compositions.

The three-part form of the ABA type is a classic structure within the capriccio genre, and Yordan Goshev chooses precisely this form in the composition of his Capriccio for Solo Violin.

What was stated above regarding the synthesis between Bulgarian folklore and contemporary compositional techniques corresponds entirely with what we observe in this capriccio.

At the very beginning of the capriccio, from the two-voice polyphonic texture, a theme emerges carrying the characteristics of Rhodope folklore. After this, between bars 20 and 25, we hear an augmented second, which participates in the structural formation of another short melody in which we perceive stylistic features characteristic of the Pirin folklore.

From this moment onward there begins a gradual transition toward the second central section of the capriccio — *Allegro vivace*, in which the full spectrum of compositional devices characteristic of the genre is concentrated.

Already during the transitional passage, between bars 36 and 42, we perceive an alternation between pizzicato and bowing.

In the central and principal section of the capriccio, the composer employs almost all possible bowing techniques, which make the texture complex and highly virtuosic tremolo, artificial harmonics, playing close to the bridge of the instrument, and pizzicato. All of this is accompanied by considerable technical difficulty in the fingering solutions.

After the extreme tension of the entire second section, from bar 181 onwards begins a gradual calming and slowing of the tempo through triplet motion, which flows into the Rhodope melody already familiar from the beginning, together with the quartal call-like intonations, which fade away in pizzicato on the A string of the small octave.

CONCLUSION

The results of the analyses carried out show that on a global scale there exists considerable potential for the development of the capriccio genre. The tendency toward the unification of performer and composer continues, which is productive not only for the capriccio genre, but may also serve as a model to be followed in the writing of solo works for all instruments.

Western European and American tendencies undoubtedly open new horizons for the capriccio in the post-Paganini era, when new compositional techniques begin to dominate the creative invention of generations of composers. In this sense, building upon what Paganini achieved, Konstantin Mostras, Grażyna Bacewicz, Joaquín Rodrigo, John Corigliano, Stanley Weiner, and Andreas Makris trace a trajectory toward the future development of the genre in Europe and the United States.

In this context, the connection between compositional and pedagogical work in the case of Mostras is a particularly important aspect, as it establishes essential points of reference in the composition of the *Recitative and Toccata*, which stimulate the achievement of maximum complexity for the purposes of violin pedagogy. A similar phenomenon may be observed in the work of P. Hristoskov, and it may be said that in this way the problem of the future development of the genre is brought to the foreground through the prism of the development of performance technique.

In this respect, the tendencies connected with the use of new compositional techniques are also indicative, since they present new challenges to violinists.

A particularly illustrative case is that of the two caprices by Grażyna Bacewicz, who very gradually and deliberately follows the line of transition between the first and the second sound periods of her creative work, so that the “shock” experienced by the audience in the four Caprices of 1968 might be less perceptible, insofar as this is possible.

It is precisely these tense moments in the caprice under discussion, achieved using traditional and familiar violin techniques, that may be interpreted as a kind of preparation for the “explosion” of the neoclassical paradigm and of our previous conceptions of violin sound.

Although he consciously opposes the musical avant-garde, Stanley Weiner very precisely senses the performing nature of the violinists with whom he works,

so that the caprices receive interpretations that best correspond to the composer's artistic conception.

The original approach of John Corigliano leaves a lasting mark not only on the twentieth-century capriccio genre, but also draws a connecting thread from film music, thereby placing in focus the relationship between the capriccio genre and compositional approaches used in film music.

Through his *Tonal Caprice*, Andreas Makris further confirms the general tendency in the development of the genre during the twentieth century — maximum technical complexity, based on the use of the full spectrum of violin bowing techniques, complex fingering, and tempo and metre-and-rhythm deviations.

Against this background, the appearance of the capriccio by Joaquín Rodrigo clearly brings the genre to a new stage in its development — a stage connected with maximally surpassing the ergonomic limitations of the violin, so that the connections with Paganini's approach are very clearly drawn and placed within the context of the modern era. Here the departure from the framework of the three-part form represents a new element, which is developed quite successfully by Petar Hristoskov.

If we examine his approach in greater detail, we will say that he may not only be called “the Bulgarian Paganini,” but that in his work there are very clearly defined contributions to the genre in the twentieth century. His experimental activity in the process of composition, marked by connections with an improvisational approach, is a factor that clearly contributes to the further development of the genre, paving the way for new elements in its evolution — the achievement of new timbral colours on the violin through interaction with the sound environment of folklore, combined with the general tendency in the development of the genre in Western Europe.

In precisely this respect, P. Hristoskov positions himself as a leading figure not only for Bulgaria but also as a contributor on a global scale.

In this line of thought, Petar Hristoskov, Vasko Abadzhiev, and Leon Suruzhon stand out not only as composers, but also as performers, which represents one of the main tendencies in composition within the genre.

From the perspective of such an “inside–outside” positioning, we may say that the external viewpoint of Yordan Goshev, as a musician who is not a violinist, enriches the range of authorial approaches, so that a clear tendency emerges toward combining

Bulgarian folklore with the compositional techniques of the twentieth century, within the broader context of the idea of creating world intangible cultural heritage.

Attempting to summarise the characteristic features of the capriccio genre based on the examined works, I conclude that virtuosity remains a constant characteristic but now combined with the new compositional techniques of the twentieth century, which to one degree or another bring the functional parameters of the violin to the next stage of its technical development. In this way it becomes possible to reveal technical possibilities of the violin that had previously remained unexplored.

Within this entire process, the importance of the triad composer – instrument – instrumentalist comes to the foreground. In this relationship, the human participants interact through the instrument in such a way that they constitute the next stage in the development of the capriccio genre.

CONTRIBUTIONS OF THE DISSERTATION

For the first time, the capriccio genre for solo violin, represented through significant works by twentieth-century world and Bulgarian composers, is examined as a problem of performance practice.

An artistic and creative contribution of the dissertation consists in the multifaceted analyses, while the editorial work on some of the capriccios creates the prerequisites for their practical application and popularisation among a wide circle of listeners.

The dissertation analyses and demonstrates stylistic interactions between works by European and Bulgarian composers.

Through these analyses, practical guidelines are presented to performers for the resolution of certain technical and artistic problems.

PUBLICATIONS RELATED TO THE DISSERTATION TOPIC

Николов, Евгени. Изпълнителска проблематика в капричните за соло цигулка на някои българските композитори. – В: Научна конференция 90 години СБК. София: СБК, 2024, с. 217-233. [Nikolov, Evgeni. *Performance-related issues in the capriccios for solo violin by certain Bulgarian composers*. In: Scientific Conference “90 Years of the Union of Bulgarian Composers.” Sofia: Union of Bulgarian Composers, 2024, pp. 217–233.]

Nikolov, Evgeni. Stylistic and technical characteristics in violin solo capriccios in the 20th century – Konstantin G. Mostras, Grażyna Bacewicz, Stanley Weiner, and Joaquin Rodrigues. – В: Годишник на Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Факултет по науки за образованието и изкуствата, Книга изкуства. Том 117. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски, 2024, 275-298. [Nikolov, Evgeni. *Stylistic and technical characteristics in violin solo capriccios in the 20th century – Konstantin G. Mostras, Grażyna Bacewicz, Stanley Weiner, and Joaquín Rodrigo*. In: Yearbook of Sofia University “St. Kliment Ohridski.” Faculty of Educational Studies and the Arts – Book of Arts. Volume 117. Sofia: St. Kliment Ohridski University Press, 2024, pp. 275–298.]

Николов, Евгени. Джон Кориляно – характеристики на капризи "Червената цигулка" за соло цигулка (тема с вариации). – В: Култура, медии и културен туризъм 5. (Сборник с докторантски изследвания). Благоевград: Университетско издателство „Неофит Рилски“, 2025, с. 93-102. [Nikolov, Evgeni. *John Corigliano – characteristics of the caprices from “The Red Violin” for solo violin (theme and variations)*. In: Culture, Media and Cultural Tourism 5 (Collection of doctoral research). Blagoevgrad: Neofit Rilski University Press, 2025, pp. 93–102.]