



Национално училище за музикално и танцово изкуство

„Добрин Петков” – Пловдив

Атанас Василев

СПРАВОЧНИК ПО
МУЗИКАЛНИ ФОРМИ

*Посвещава се на 75-годишния юбилей на
Пловдивското музикално училище*

Второ допълнено издание

Пловдив, 2021 г.

Настоящото пособие „Справочник по музикални форми” разглежда строежа на различните музикални форми, с цел да подпомогне изучаването им от учащите се и интересуващите се от тези проблеми. За нотни примери и допълнителна информация могат да се използват електронните ресурси: свободната библиотека за ноти IMSLP , онлайн Grove и др..

Автор: Атанас Василев

Рецензент: проф. д.изк. Пенчо Стоянов

Редактор: доп. чл. д-р Поля Паунова-Тошева

Оформление: Еница Коева

Издателство:

СЪДЪРЖАНИЕ

Музиката като вид изкуство	4
Теория на музикалните форми.....	5
Музикална форма	6
Прости и сложни форми	8
Музикални жанрове	8
Класификация на музикалните жанрове	10
Музикален тематизъм. Музикална тема. Видове теми	11
Основни формообразуващи принципи	16
Функции на частите на музикалната форма	18
Разчленяване на музикалната форма	22
Мотив, субмотив, фраза, полуизречение	23
Период	25
Видове периоди	26
Квадратна структура	27
Проста двуделна форма	29
Куплетна форма	31
Строфична форма	32
Старинна двуделна форма	33
Проста триделна форма	34
Вариационна форма	36
Вариации на „Basso ostinato”	38
Класически (орнаментални) вариации	41
Свободни вариации	43
Смесени и дутемни вариации	44
Сложна форма	45
Сложна триделна форма	46
Сложна двуделна форма	50
Сложна три-петделна форма	50
Рондо	51
Барокови образци рондо	53
Класическо рондо	55
Развитие на рондото през 19 век	57
Развитие на рондото през 20 век	59
Сонатна форма. Класическа сонатна форма	61
Развитие на сонатна форма през 19 век	69
Развитие на сонатна форма през 20 век	72
Старинна сонатна форма	76
Разновидности на строежа на сонатната форма	78
Рондо - сонатна форма	82
Смесени форми	83
Концентрични форми	85
Циклична форма	87
Старинна сюита	89
Прелюд и fuga	92
Нова сюита	93
Сонатно – симфоничен цикъл	95
Контрастно – съставни форми	98
Строеж на операта	101
Литература	104
Приложение: Рецензия.....	105

МУЗИКАТА КАТО ВИД ИЗКУСТВО

Понятието „музика“ води началото си от гр. *Musike*, под което първоначално се разбира единство от музика, поезия и танц.

Музиката е изкуство, което чрез звукови художествени образи пресъздава мисли, чувства, настроения и отразява действителността. Организирано движение на звукове в пространството и времето. Съществува само в процеса на изпълнение. Тя отразява духовния свят на човека.

Според Антон Веберн музиката е закономерност на природата, която се възприема от слуха.

Музиката съдържа два елемента звуков материал и духовна идея, свързани в цялостен образ. Началото на музиката не е известно. Според митовете на различни народи тя има божествен произход.

От дълбока древност музиката заема важно място в живота на човека и обществото във връзка с различни празници, събития, обреди, ритуали; военни маршове и песни; трудови песни; детски песни и игри. Въздейства на всички хора чрез своя универсален език – звука, който не се нуждае от превод.

Звукът лежи в основата на изграждането на музиката. Разграничаваме два вида звукове: с определена височина на звука – музикален тон, и с неопределена височина на звука – шум. Височината, силата и тембъра на звука имат важно изразително значение за музикалния език.

В класификацията на изкуствата музиката спада към категорията на неизобразителните, времевите и изпълнителските – необходимост от посредник между творчество и възприятие. Тя е динамичен процес, който протича във времето и борави със звуков материал. За да се възприеме цялостно едно музикално произведение е необходимо време, колкото е времетраенето на музикалното произведение, докато една картина или скулптура още в първия момент се възприемат в техния цялостен завършен вид.

Музиката има известни изобразителни възможности, може да пресъздаде воя на вятъра, шумът на морските вълни, гласовете на птиците, грохота на бурята и др., но те са ограничени от физическата характеристика на музикалния тон. Затова тя се насочва към душевния, емоционалния свят на човека, с неговите мисли, чувства, настроения, които може да пресъздаде с едва доловими градации и нюанси в развитие. За разлика от живописата и скулптурата, които отразяват само моментното състояние на едно чувство, на една емоция.

ТЕОРИЯ НА МУЗИКАЛНИТЕ ФОРМИ

Теорията на музикалните форми е наука за разкриване съдържанието на музикалните произведения в единство с формата. Тя е обобщаваща музикално-теоретична дисциплина, която използва постиженията на различни сродни музикално-теоретични предмети като хармония, полифония, история на музиката, оркестрация, музикална акустика и др.. Свързана е с всички сфери на музикалното изкуство - творческа, научноизследователска, изпълнителска, популяризаторска, критична.

Основна задача на теорията на музикалните форми е разкриване съдържанието на музикалните произведения и установяване логиката на изграждането и развитието им, на индивидуалното им своеобразие.

Теорията на музикалните форми изследва взаимоотношенията между форма и съдържание и общите закономерности на музикалното мислене. Развива интелекта и музикалната памет. Използва исторически съществуващите закономерности, характерни за даден стил, за дадена епоха. Позволява задълбочено анализиране на музикалната творба.

Анализ означава разчленяване цялото на части.

Анализът използва метода на научното познание, който започва от общото към частното и отново се връща към общото. Състои се от три етапа на развитие:

1) начален – съдържа цялостно прослушване на музикалното произведение с цел да се възприеме от съзнанието като цялостен процес, който протича във времето.

2) същински анализ – разчленяване музикалното цяло на части, установяване на взаимните им връзки, на тяхната роля и значение в цялостното изграждане на произведението.

3) синтез, обобщения и изводи за цялото музикално произведение на базата на анализа на отделните елементи. Проследява се логиката на изграждане.

Анализът използва и сравнителния метод, който дава информация за различните нива на анализа.

Сравнителният метод се използва на различни нива:

1) индивидуален композиторски стил - период от творчеството на даден композитор или цялото му творчество.

2) направление в определен исторически период (родствено или противоположно).

3) съседни или отдалечени исторически периоди (паралели и аналогии: Л. ван Бетовен – Й. Брамс; Дм. Шостакович – Й. С. Бах; П. Булез – Кл. Дебюси).
Сравнителният метод дава възможност за разкриване на сходствата и различията между музикалните произведения и техните стилистични черти, които се проявяват на всички нива на организация.

МУЗИКАЛНА ФОРМА

Музикалната форма е художествена организация на система от изразни средства, необходими за реализирането на дадено съдържание. Тя е категория, която отразява структурната организация и процеса на протичане на музикалното произведение във времето. Определя се от съдържанието и жанра на музикалната творба, от стила на композитора.

В широкия смисъл на думата музикалната форма представлява цялостен процес, който протича във времето на едно произведение.

В тесния смисъл на думата под музикална форма разбираме взаимното разположение и съотношение на частите на музикалното произведение, които разкриват индивидуалните пропорции на композиционния план и категорията музикална форма, към която се отнася формата на произведението.

Обозначението на типа музикална форма съдържа указание не само за резултата от завършения процес, но и за самия процес, за начина на съпоставяне и развитие на музикалната мисъл, за начина на образуване на музикалната форма (вариационна форма, сложна триделна форма, рондо форма, сонатна форма).

Специфичното художествено отражение на жизнените процеси, протичащи в действителността, и стремежите на хората се реализират по определен начин, определящ индивидуалните пропорции на формата, независимо от избраната категория форма, в която е написано произведението. Специфичните индивидуални пропорции на формата не допускат свеждането им към строго регламентирана схема.

Съдържанието и формата са неразривно свързани. Няма съдържание без форма и форма без съдържание. Съдържанието има

по-действен, по-активен характер. Новото съдържание изисква нова форма.

Изкуството е художествена форма на отражение на действителността. Съдържанието на изкуството е отражение на явленията и процесите, които протичат в действителността, на вътрешния свят на човека. Съдържанието се изменя в зависимост от общественоекономическите условия и идеите на епохата.

Музикалната форма има две страни - формата като процес и формата като структура.

Формата като процес протича във времето и пространството. Тя отразява специфичните закономерности и индивидуалните неповторими черти на произведението. Разкрива динамиката на развитието, характера на вътрешните процеси и спецификата на организацията на произведението.

Динамиката на развитието отразява съотношението между нарастванията и спадовете, разпределението на енергията в движението на музикалния материал, зоните на неговото по-забавено и по-ускорено развитие.

Етапите в разгръщането на процесите на развитие са начален, развиващ и завършващ.

Формата като структура се утвърждава в резултат от развитието на процесите във времето. Отразява общите пропорции, разположението и последователността на елементите. Формата като структура може да бъде отразена чрез схеми, които не са универсални за теоретичната наука и при различните школи имат различни нюанси.

Формата като процес и формата като структура присъстват във всяко произведение и в неговите елементи. Те отразяват важни страни на живата, звучаща музика и имат отношение към индивидуалния стил на композитора и отразяват негови характерни черти.

Музикалната форма е носител на съдържание, което протича във времето. Тя не е веднъж завинаги установена, а непрекъснато развиваща се структура, която се променя при различните исторически и стилистични условия. Не е абстрактна схема, а жива образна система, развиваща се по индивидуален и неповторим начин.

ПРОСТИ И СЛОЖНИ ФОРМИ

В основата на систематизацията на неголемите хомофонни форми от период до сложна триделна форма лежи степента на структурната сложност на формата. За единица структура се приема период, независимо от неговите размери (мащаб).

В основата на систематизацията на останалите форми (вариационна форма, рондо, сонатна форма и т. н.), лежат тематичните и тоналните съотношения и структурните функции на частите.

Прости форми са тези, на които дяловете не съдържат структура, по-сложна от период: период, проста двуделна форма, старинна двуделна форма, проста триделна форма, проста фуга (еднотемна), старо френско рондо и др.

Сложни форми са тези, на които дяловете съдържат структура, по-сложна от период (проста двуделна или триделна форма) и имат по-високо ниво на процесите, по-сложна вътрешна организация и по-широк диапазон на контрастите: сложна двуделна форма, сложна триделна форма, рондо с контрастен тематизъм, свободни вариации, сонатна форма, рондо-сонатна форма, сложна фуга(сдве или повече теми).

Простите форми се отразяват схематично с малки букви, а сложните чрез главни (а в а ; А В А).

На границата между простите и сложните форми са разположени междинни образци форми, при които строежът на крайните дялове е сходен с простите форми, а строежът на средният дял съдържа двуделно или триделно “Трио”- сходство със сложните форми. “Летен пасторал” от Онегер:

А	В	А
а	а в	а

МУЗИКАЛНИ ЖАНРОВЕ

Думата жанр произлиза от френската дума „genre“, която означава вид , род.

Музикалните жанрове представляват видове музикални произведения с определено практическо и приложно предназначение.

Музикалната форма е понятие, което се отнася до строежа на музикалното произведение, а музикалният жанр е понятие, което се отнася до практически-приложната страна на музикалното произведение.

Музикалните жанрове притежават характерни черти и особености по които се отличават. Марш – най-често е в размер 2/4, с ритмична отчетливост, умерено темпо, точкуван ритъм, и равномерно движение.

Музикалните жанрове отразяват разнообразни страни от човешкия живот, чертите на националната психика и бита, чрез различните видове музикална изразителност. В музиката на Григ се чувства поетиката на скандинавската природа. В произведенията на Мануел де Файа се чувства живият темперамент и искрящата яркост на испанския танц. В музиката на Владигеров и Пипков ни завладява свежестта и самобитността на българското изкуство.

Музикалните жанрове възникват и се оформят в определена епоха в зависимост от направленията в изкуството, от начина на живот, интересите и вкусовете на хората. През Барока жанровете оратория, кантата, мотет, хорал, пасакалия, прелюд и фуга и др. определят облика на епохата, общите тенденции на художественото мислене.

С настъпването на нова историческа епоха жанровата система се изменя и обновява. Някои от жанровете отпадат, други проявяват устойчивост, жизненост и приспособимост към новите условия и продължават да се развиват. В творчеството на виенските класици Хайдн, Моцарт и Бетовен се утвърждават класическите жанрове: симфония, инструментален концерт, соната. През XIX век се появяват жанровете инструментална миниатюра, симфонична поема, интермецо и др. Непреходните жанрове (устойчиви с голяма давност) отразяват съществени страни от живота и вътрешния свят на човека. (опера, марш, песен и др.).

Музикалните жанрове не съществуват изолирано един от друг. Някои от тях си взаимодействат помежду си – синтез (класическа соната-фантазия – „Лунна соната“ от Л. ван Бетовен; рок-опера – „Исус Христос суперзвезда“ от Тим Райс и Андрю Лойд Уебър;

джаз-балет; симфония-кантата – „Той не умира“ от Ал. Райчев и др.).

В повечето случаи жанровете притежават национално-своеобразни черти, които придават по-голяма яркост на образите и по-непосредствено въздействат.(мазурките на Фр. Шопен; унгарските рапсодии на Ф.Лист; „Тракийски танци“ на П. Стайнов и др.).

Музикалните жанрове се зараждат в народното творчество от древността. Песента и танцът – т. нар. *първични жанрове* съществуват в традициите на националните култури. При тях имаме синтез на музика и танц и на музика и слово. Първичните жанрове отразяват емоционалния живот на хората, техния бит и трудово ежедневие.

От първичните жанрове песен и танц в процеса на историческото развитие произлизат т. нар. *вторични жанрове*. Те са създадени от професионални творци.

В някои случаи връзката им с първичните жанрове се запазва и се проявява в общото художествено оформяне на произведенията. П. Владигеров в „Песни за глас и пиано“ оп. 42 обработва народни песни, на които мелодията е оригинална и напълно запазена. Композиторът се стреми да запази атмосферата на оригинала, най-важните детайли на първоизточниците.

Песента и танцът се развиват в зависимост от практическата си приложна насоченост. Устната традиция и битовите условия изискват бърз и лек обхват на песента и танца, лесна преносимост и разпространение. Това определя и особеността на първичните жанрове: опростена форма, краткост, детайлно използвани изразни средства. Тези качества се проявяват и при тези вторични жанрове, които запазват връзката си с фолклорните песенни или танцувални първоизточници (обработки на народни песни и танци).

КЛАСИФИКАЦИЯ НА МУЗИКАЛНИ ЖАНРОВЕ*

Фактори, които определят характеристиката на музикалните жанрове:

* Съставил Атанас Василев

1. Видът на образното съдържание: лирично, драматично, повествователно, лирико-драматично, философско, пасторално.
2. Жанров комплекс – придава характерни черти и особености по които се различават жанровете чрез: темпо, размер, ритъм, мелодия, фактура, щрих и др.
3. За каква публика е написан жанра.
4. За какъв изпълнителски състав и за какъв брой изпълнители е написан.
5. Място и условия за изпълнение на жанра.
6. Практическо предназначение на жанра.

Класификация на музикалните жанрове:

I. Инструментални:

- камерно-инструментални - солови (сонати, сюити, капричии) и ансамблови (сонатно дуо, трио, квартет и др.)
- оркестрови - камерни (сюити, концерти, серенади, дивертименти и др.) и симфонични (симфония, увертюра, рапсодия, поема и др.)

II. Вокални:

- камерно-вокални - солови (песен, романс, вокализ и др.) и ансамблови (дует, терцет, секстет и др.)
- хорови (a cappella)

III. Вокално-инструментални

- със съпровод на един или няколко инструмента (камерни, хорови)
- със съпровод на оркестър - меса, реквием, оратория, пасион и кантата – като камерно-солово произведение или за голям разширен състав (оркестър, хор, солисти и четец)
- театрални - опера, оперета, мюзикъл (солисти, хор и оркестър)

IV. Музикално-хореографични – балет, пантомима, танц.

МУЗИКАЛЕН ТЕМАТИЗЪМ

Определение: Музикалният тематизъм е логическа форма на организация, която обединява процесите на изложение, развитие и изграждане на музикалния материал. Като музикално понятие тематизмът се отнася до композиционната логика и нейното времево реализиране. Тематизмът е основата на музикалното творчество, композиционен елемент, направлява движението на процесите и ги подчинява на обща логика.

Тематичният материал преминава през различни стадии на развитие, които образуват системата на музикалния тематизъм: начален, развиващ и завършващ стадий.

Музикалният тематизъм възниква в резултат на многовековната еволюция на музикалното изкуство. Той е исторически променлива «отворена» система, в която намират отражение настъпващите изменения в музикалното мислене.

Тематична функция могат да изпълняват характерни хармонични комплекси (Р. Вагнер - „Тристан и Изолда”), ритмичните средства (Л. ван Бетовен – Симфонии №5 и №7), тембъра (Р. Щраус – „Тил Ойленшпигел”, „Алпийска симфония”).

Обединяващият характер на тематизма се проявява и в многообразието на исторически възникналите жанрове. Разграничаваме песенен, речитативен, декламационен, инструментален и др. видове тематизъм.

МУЗИКАЛНА ТЕМА

Музикалната тема е основна, главна мисъл, индивидуализиран музикален материал, който лежи в основата на развитието и изграждането на музикалното произведение и притежава смислова завършеност, структурна оформеност и образна характерност.

Музикалната тема е отправна точка към следващото развитие в системата на музикалния тематизъм. От реалните възможности за развитие на темите, в най-голяма степен зависи динамиката на развитието, интензивността или екстензивността на процесите.

Музикалната тема участва на всички степени и равнища в изграждането на музикалната форма. Неравномерното ѝ участие в динамиката на развитието е свързано с разтварянето на темата в така наречените общи форми на движение или с поява на неиндивидуализиран тематичен материал – нетематичен (фонен, пасажен, съпровождащ с променлива роля).

Темите са стабилна опора на музикалното съзнание. Музикалната тема изпълнява ролята на своеобразен водач в етапите на развитието, благодарение на комплекс от белези:

- 1) Образно-емоционална характерност на темата. От нейната яркост и степен на обобщеност се определят основните линии

на развитието и образният строй на произведението (Л. ван Бетовен – Увертюра „Кориолан“).

- 2) Жанрова характеристика на музикалната тема. Жанровите черти могат да бъдат завоалирани или изведени на преден план, очертавайки основните линии на тематизма (Речитативните елементи в Соната за пиано № 17 от Л. ван Бетовен, първа част, придават по-голяма релефност на тематизма).
- 3) Стилкови черти. Музикалните теми могат да концентрират в себе си характерни стилистични черти. Те съдържат богата и разнообразна стилистична информация, свързана с постоянните и нововъзникващите променливи елементи на стила.
- 4) Национално-своеобразни черти – могат да се проявят в различна степен, могат да бъдат по-обобщени, но в творчеството на композитори, основано на устойчиви фолклорни традиции, националната специфика определя облика на цялостната тематична система и принадлежащата към нея тема (Унгарските рапсодии на Фр. Лист, румънските рапсодии на Енеску, рапсодия “Вардар” и Парафразите оп.18 за цигулка и оркестър на П. Владигеров).

В общия композиционен план темите най-често са разположени в началния, експозиционен стадий на изграждането. Темите могат да бъдат ясно отделени или съединени със следващото ги развитие без прекъсване. Отделянето на темите от общото цяло е възможно благодарение на тяхната структурна оформеност и тонална устойчивост.

Структурната величина на темите в зависимост от категорията на музикалната форма варира от мотив (в полифоничната музика) до сложни, многосъставни построения.

Границата на темите се определя от спецификата на жанровите и стилистичните условия. Съществуват няколко възможности за определянето ѝ :

- 1) Теми, които завършват с пълна свършена каденца (Л. ван Бетовен Сонати за пиано № 6 и № 18 първите части).
- 2) Модулиращи теми - завършват с пълна свършена каденца в нова тоналност (Л.ван Бетовен - Соната за пиано № 6, II ч.).
- 3) Теми, които завършват с прекъснатата каденца или хармонически отслабена каденца (Л.ван Бетовен - Соната за пиано оп. 109, I ч.).
- 4) Повторение на темите – границата на темата е до нейното повторение (Л.ван Бетовен - Соната № 18, I ч.).
- 5) Повторение на темата, което прераства в неустойчивост (Л.ван Бетовен Сонати за пиано № 21 и №23, първи части).

б) Поява на нов, контрастен тематичен материал.

Появата на нови системи на организация на музикалния материал променя музикалното мислене на 20 век. Внасят се корекции в съдържанието на категориите тема и тематизъм, но обединяващата функция на тематизма остава. В някои научни трудове се създава аналогия между тема и серия. Формулирайки принципите на серийната техника, Шьонберг подчертава ролята на серията като тематичен материал, но избягва приравняването на серията към темата. В някои случаи серията се определя като предкомпозиционна тема. В изграждането на серийната форма се използват различни принципи (хоризонтална, вертикална, сегментна, комбинирана, парциална или частична и комплексна серийност), както и повторение на серията – секвентно, изменено и транспозиция. В контролираната алеаторика се използват различни и сходни по съдържание секции, групи от секции и модели, изпълняващи тематична функция. (Лютославски в първата част из Симфония №2). В “Претория” от Р.Щедрин се сменя организацията на тематичния материал в рамките на една част. Първата част съдържа многократни смени на свободно, аметрично течение на материала с метрически организирано и със свободно използвана алеаторна техника.

ВИДОВЕ ТЕМИ

Музикалните теми могат да бъдат различни по строеж и мащаб.

В полифоничните форми темите са кратки и когато величината им съвпада с тази на мотива, условно могат да бъдат определени като **тема-мотив** (Й. С. Бах Фуга в до минор из “Добре темперирано пиано”, II том).

Полифоничните теми са кратки по мащаб и най-често се състоят от индивидуализирана част - ядро и тематично по-неутрална част, основана на общи форми на движение (Й. С. Бах Фуга в до мажор из “Добре темперирано пиано”, II том).

Лайтмотив (от нем. leiten – вода, управлявам) водещ мотив. Характерно кратко построение, което участва активно в музикално-тематичното развитие и изграждане на произведението. Създава единство и има определено образно съдържание, свързано с музикалната характеристика на една идея, на действащ образ, на душевни състояния, явления и др.. Когато лайтмотивът е изразен чрез хармония-лайтхармония(хармоничен комплекс), а чрез тембър-лайттембър (тембърът като устойчив елемент и обединяващ фактор) - Фантастична симфония от Берлиоз – лайтмотив на любимата, Алпийска симфония от Р. Щраус – лайтмотив на планината.

Хомофонна тема – характеризира се с по-усложнена структурна организация, разнообразно съдържание и по-широк мащаб. Хомофонните теми се зараждат в неполифоничните форми на 17 век и получават развитие в различни стилистични условия. В развитите хомофонни теми динамиката на развитието образува цикъл от стадии: начален, развиващ и заключителен.

Съдържанието в хомофонната тема е концентрирано около индивидуализиран мотив или мотивна група.

Хомофонните теми могат да бъдат изградени от един или няколко сродни, близки по характер мотиви. Такъв род теми са **еднородни** и са подходящи за изграждане на лирични образи, състояния на размисъл, пасторални картини и образи. (Л. ван Бетовен Соната за пиано оп. 14 № 3, I ч., 1-8 такт).

Контрастните теми се състоят от два или повече контрастни мотива. Притежават богати динамични възможности и по-сложна структура. Срещат се в произведения с драматичен характер и исторически възникват през 18 век.(Л. ван Бетовен - Сонати за пиано № 5, № 17; Увертюра “Кориолан”). Процесите в рамките на темата достигат голяма интензивност и това предизвиква разширение на зоните им в експозиционната сфера на формата.

Контрастните елементи могат да достигнат висока степен на индивидуализация, близка до тази на самостоятелните теми, в резултат на което възниква **тема-комплекс**. Различаваме хоризонтална тема-комплекс, в която контрастните елементи са разположени последователно, както в главната тема из Соната в си минор от Фр. Лист и вертикална тема-комплекс, която се среща в полифоничната музика. Характерни примери срещаме в симфониите на Г. Малер и Дм. Шостакович.

ОСНОВНИ ФОРМООБРАЗУВАЩИ ПРИНЦИПИ

Тематичният материал претърпява изменение и развитие под действието на разнообразни формообразуващи принципи, които се разделят на: принципи с неограничено и с ограничено действие (свръхпринципи и местни принципи).

Видове формообразуващи принципи:

I. *Експозиционност* – действа в началния стадий на развитие на музикалната форма (местен принцип) – първоначално изложение на тематичния материал.

II. *Повторение* – принцип с неограничено действие (свръхпринцип). Действието му се проявява при всички категории музикални форми и на всички нива на организация: от микроструктурата до големите планове на формата.

Видове повторения:

1. *Точно повторение*. Действието му се разпростира от еднотактови построения до цялостно повторение на теми и експозиционни части на формата – при прости и сложни форми. Характерно е за куплетната форма, за ария „Да Саро”, за Менует и Скерцо с реприза „Да Саро”. (Л. ван Бетовен-Соната за пиано оп.31 №3, I ч. 1-2 такт).

2. *Изменено повторение*. При него повтаряемата част съдържа нов елемент, известно различие. Условно се обозначава с: $a_1 a_2 a_3 \dots$. Чрез измененото повторение се проявява действието на вариационния принцип, който е допълнителен принцип на развитие. При измененото повторение могат да се появят различия по отношение на: мелодия, хармония, фактура, ритъм, ладови и други средства (Л. ван Бетовен Соната за пиано оп. 26, II ч., полуизречения).

а) *варирано повторение* – на повтаряемата част мащабът и структурата остават непроменени. Ритъмът, ладовите средства и фактурата се променят. Мелодията се орнаментира. Вариационността е свързана с качеството на тематичното развитие. (Р. Шуман-„Скерцино” из „Виенски карнавал” оп. 26; Л. ван Бетовен Соната за пиано № 8, II ч.).

б) *повторение* при което началната част е постоянна, а продължаващата променлива: $av-ac-ad \dots$ (Л. ван Бетовен Соната за

пиано № 4, I ч. 5-13 такт, ab-ac). Възможно е и обратно разположение на постоянната и променливата част: ва-са-da

в) *вариантност* – при нея структурата се запазва, а мащабът може да се запази или промени. Различия се появяват в интерваловата структура на мелодията, в ладовите средства, частична промяна на ритмичните средства, транспониране на темата в нова тоналност. Вариантността е свързана със спонтанният характер, наследен от фолклора и културата, разпространявани по памет (Д. Ненов „Пасторал” из „Миниатюри” за пиано, Л. ван Бетовен Соната за пиано № 17, III ч.).

III. *Интонационно обновяване*-принцип с неограничено действие, което се проявява на различни равнища чрез разнообразни форми:

1. *Тематична разработка*-активизира интензивното развитие на материала. В зависимост от възможностите му за тематично развитие, разграничаваме различни степени на тематична разработка: от едва забележими нови нюанси до дълбоки качествени изменения. При тематичната разработка преобладава структурната неустойчивост на материала, която определя средствата за разработване: разчленяване на малки части (мотиви и субмотиви), съчетаването им по хоризонтал и вертикал, интензивни модулативни процеси (в тоналната музика). Л. ван Бетовен Соната за пиано № 1, I ч. (разработка – вертикално съчетаване). Тематичната разработка разкрива не проявените черти на тематизма при първоначалното му експониране. Съдържа интензивно изменение и преобразуване на тематичния материал, довеждащи до появата на нови образни черти.

2. *Тематичен контраст* - основно обновява тематичното развитие. Действието му се проявява в малък мащаб (между съседни мотиви, фрази), така и между по-големи завършени части на формата.

Условно разграничаваме няколко вида контрасти:

а) *Контрастно съпоставяне* – възниква при непосредственото последование на по-малки или по-големи части на музикалната форма, които съдържат контрастен тематичен материал. Контрастното съпоставяне е необходимо за разделянето на елементите, разделите и частите на формата. При него липсва преходен, постепенен, свързващ момент (Фр. Шопен- Ноктюрно №4 – между дяловете, Л. ван Бетовен Симфония № 5 – между I и II част).

б) *Допълващ контраст* – когато две теми или две части на формата се допълват взаимно и се възприемат като две страни на едно образно емоционално състояние. (Фр. Шуберт - „Недовършена симфония” между I и II тема).

в) *Производен контраст* – при който темите произлизат една от друга, не настъпват дълбоки изменения в тематичния материал и преобладава сходството над различието между темите. (Л. ван Бетовен-Соната за пиано № 1, I ч. между I и II тема).

3. Комбиниран вид интонационно обновяване – когато по-рано проведен тематичен материал се съчетае с нов (в средните и репризните части на формата). (Фр. Шопен Етюд оп. 10, № 9; Менделсон Концерт за цигулка и оркестър III ч. - репризата на главната тема).

IV. *Репризност* – принцип с ограничено действие в завършващия стадий на музикалната форма. Възвръща основния тематичен материал след неустойчиво развитие или поява на нов материал. Създава тематично единство и устойчивост на формата. Утвърждава основните образни черти на съдържанието.

ФУНКЦИИ НА ЧАСТИТЕ НА МУЗИКАЛНАТА ФОРМА

В процеса на развитие на музикалната форма тематичният материал преминава през няколко етапа: начален, развиващ и завършващ, които изпълняват логически функции в музикалната форма. Логическата последователност в организацията на музикалната форма се проявява най-последователно чрез функционалността.

Функционалната организация на музикалната форма създава конструктивна прегледност и условия за по-лесно възприемане на образното съдържание и по-лесно проследяване на логиката на развитието. Тя е свързана със степента на устойчивост на тематичния материал в процеса на изграждането.

В развитите тематични системи съществуват шест функции на частите на формата: въведение, експозиция, преход, средна част, реприза и заключение (кода). Главните части на формата са: експозиция, средна част и реприза. Функциите на частите на формата се определят на основата на комплекс от белези:

1. Степен на структурна оформеност на тематичния материал.
2. Тематично съдържание (самостоятелно или несамостоятелно).

3. Равнище на развитие на процесите (интензивно или екстензивно).
4. Характер на развитието (устойчив или неустойчив).
5. Място в общия план на формата и съотношение с другите части.

Частите на формата не съществуват изолирано и са обединени от общ композиционен план.

Въведението изпълнява встъпителна, подготвителна функция. Насочва развитието към основна част от формата. В най-типичните случаи въведението е структурно неоформено и тонално неустойчиво. По тематично съдържание може да бъде несамостоятелно – изградено върху материал от експозицията, или самостоятелно.

В по-широко развитите въведения можем да установим наличието на различни по-интензивността си на развитие три фази на изграждане. Начална - устойчива, централна – неустойчива с най-активно развитие и трета, изградена върху доминантов оргелпункт подготвящ следващата основна част на формата (Соната за пиано № 8, I ч. от Л. ван Бетовен).

Срещат се и въведения с разширена функция на предвещаването – съдържат тематични елементи, които проектират тематичното развитие в основните части на формата (Симфония № 2, I ч. от Л. ван Бетовен, Симфония № 1, I ч. от Й. Брамс) .

Въведението може да изпълнява по-усложнена функция, да участва в по-нататъшното развитие и изграждане на музикалното произведение (Сонати за пиано № 8 и № 26, I ч. от Л. ван Бетовен; Симфония № 3, I ч.от Брамс). В I ч. на „Недовършена симфония” от Фр. Шуберт въведението-епиграф е структурно оформено в период и е тематично самостоятелно с драматичен характер. Участва в прелома на втората тема в сонатната експозиция, в изграждането на разработката и се възвръща в кодата.

Експозиция - основна част на музикалната форма, която съдържа първоначалното провеждане на тематичния материал. Тя е структурно оформена и тонално устойчива. Може да бъде еднотонална или да завършва в подчинена тоналност, а също така еднотемна или многотемна с няколко тонални сфери. Тематичното съдържание е кратко и концентрирано.

Експозиционната функция се проявява и при използването на алеаторна и серийна техника. (Лютославски-Симфония № 2).

Преход. Второстепенна част на формата, която свързва две основни части или две теми. Подготвя и насочва развитието към следващата част, като я подготвя тонално и тематично. Осъществява преминаване от едно психологическо състояние към друго.

По мащаб може да бъде от няколко до десетки тактове. Структурно е неоформен, тонално неустойчив с текущо развитие. В тематично отношение може да бъде изграден върху материал от предшестващото го развитие или да съдържа нов тематичен материал (Л. ван Бетовен Соната за пиано № 7, I ч.).

Средна част. Разположена е в центъра на музикалната форма.

Развиваща средна част. Съдържа интензивно развитие на тематичния материал от експозицията. Характеризира се със структурна неоформеност и тонална неустойчивост. В сложните музикални форми средната част съдържа качествени изменения на тематичния материал, довеждащи до появата на нови образни черти и се нарича **разработка**. Интензивността на тематичните процеси в развиващата средна част създават устременост, тежнение към репризата (Фр. Шопен Етюд оп. 10, № 3).

Контрастна средна част. Изградена е върху нов контрастен тематичен материал и може да бъде структурно оформена и тонално устойчива (Р. Шуман – „Народна песничка” из Юношески албум, С. Прокофиев – Гавот из „Класическа симфония”) или структурно неоформена и тонално неустойчива (Л. ван Бетовен Соната за пиано № 4, II част).

Комбинирана средна част. Съчетава развитието на тематичния материал от експозицията с появата на нов (Фр. Шопен – Етюд оп. 10, № 9), който може да бъде структурно неоформен и тонално неустойчив (Кл. Дебюси – Арабеска № 2).

Реприза – възвръща тематичния материал от експозицията след неустойчиво развитие или нов тематичен материал. Създава тематично и тонално единство, внася симетрия, равновесие и утвърждава основните образни черти на съдържанието. Тя е структурно оформена, тонално устойчива и мащабът ѝ зависи от категорията музикална форма, от мащабните съотношения на частите и от интензивността на процесите. Тематичният материал може да бъде възстановен цялостно или частично. Обикновено тематичната и тоналната реприза съвпадат, а в случаите на несъвпадение репризата започва в подчинена тоналност, след което се възстановява основната тоналност (Л. ван Бетовен - Увертюра „Кориолан”, Фр. Шуберт - Симфония № 5, I ч.).

Когато тематичният материал се възстанови без изменения, репризата е **буквална** („Буйният ездач” из Юношески албум от Р. Шуман), а когато съдържа изменения по отношение на мелодичната линия, фактурата, хармоничните средства, динамиката или тембъра, репризата е **изменена**. („Народна песничка” из Юношески албум от Р. Шуман). Репризата може да възстанови тематичния материал на по-високо ниво на напрежение и тогава се нарича **динамична**. Тя съдържа допълнително развитие на тематичния материал, обогатява го с нови черти и е продължение на интензивността на процесите от

средната част на формата и много често се слива с нея без прекъсване. (Ноктюрно в „до” минор оп. 48 от Фр. Шопен).

Репризата може да възстанови и тематичен материал от средната част – **синтетична реприза**. Синтеза на тематичния материал може да бъде хоризонтален (Етюд оп. 10, № 9 от Фр. Шопен) или вертикален („Летен пасторал” от Онегер). При така наречените *открити форми* функцията на репризата отпада, но може да бъде минимално отразена чрез тембър или ритъм.

Преждевременната поява на белези на репризност в средните части на формата се нарича **лъжлива реприза**. Създава временна устойчивост, мащабно равновесие в недостатъчно развитите средни части („Ларго” из Соната за пиано № 4 от Л. ван Бетовен) и е средство за колористично обновяване на материала при периодичните му провеждания.

Заключение („Кода”). Изпълнява обобщаваща функция, резюмира и отразява важни моменти от предшесващото развитие на тематичния материал. Създава устойчивост и равновесие. Заключение може да съдържа относително нов тематичен материал (Увертюра „Егмонт” от Л.ван Бетовен).

Функцията на заключението може да се прояви на различни структурни и драматургични равнища:

- 1) Част от формата с относителна завършеност(заключение на експозицията в сонатната форма, финал на оперно действие).
- 2) Завършена едночастна форма (кодите на простата и сложната триделна форма, рондото, сонатната форма).
- 3) На най-високо циклично равнище (кодата във финала на Симфония № 9 от Дворжак обобщава тематизма на цялата симфония).

В заключението е характерна появата на каденционни допълнения и тонически оргелпункт, които неутрализират напрежението.

Най-простият вид тематично обобщение е рамкирането на музикалната форма с еднакъв тематичен материал („Песен без думи” оп. 30, № 3 от Менделсон).

Функционалната логика в изграждането на музикалната форма не е веднъж завинаги установена, а променлива. Обединяването на някои функции довежда до появата на бифункционалност:

- въведение – експозиция (Фр. Шопен – Балада № 3);
- експозиция – средна част(експониране на нов тематичен материал в средната част);
- средна част (развиваща) – динамична реприза (с продължаваща, развиваща функция);
- реприза – кода (Фр. Шопен- Балада № 3).

В музиката на 20 век функционалната организация на формата се изменя, основава се на симетрията от микроелементите до цялостния план. В случаите на огледална, ракоходна симетрия, изграждането се основава на концентричността. Възникващата централна ос на симетрията разделя формата на две равни части (фуга „*tertia in Fa*” из „*Ludus Tonalis*” от Хиндемит).

На тенденцията към разтваряне, завоалиране на функционалните съотношения, се противопоставя логическа организация, която да внесе организираност. При свободно построените функционални системи се прилага ново, творческо просмисляне на универсалната тематична логика (Трета соната за пиано от Пиер Бозел).

РАЗЧЛЕНЯВАНЕ В МУЗИКАЛНАТА ФОРМА

В музикалната форма възниква разчлененост на отделни части, подобна на тази в говорната реч, в поезията, на основата на сходството и различието на елементите. Възникват различни по смислова завършеност части.

Разчленеността на части създава конструктивна яснота, лекота на възприятието, съдейства за усвояване на логиката на изграждането. Проявява се на всички нива на структуриране на тематичния материал: от най-малките до най-големите планове на формата.

В музикалната форма действат две противоположни и взаимно допълващи се тенденции: процесуална-свързана с непрекъснатостта на развитието, и конструктивна, която намира израз в разчленяването, в необходимостта от прекъсване на движението.

На границата между две съседни части на формата възниква момент на временно прекъсване на развитието, който се нарича **цезура**. Дълбочината и продължителността на цезурата зависи от местоположението ѝ в общия драматургичен план на формата.

Малка част от формата, отделена от цезура, която има относителна самостоятелност и не може да изпълнява самостоятелна структурна функция, се нарича **построение**. Мащабът им варира от един до няколко десетки тактове.

Част от музикалната форма, която има относителна самостоятелност и може да изпълнява самостоятелна структурна функция на експозиция, средна част, реприза и coda, се нарича **дял**.

Разчленяването е резултат от действието на различни фактори:

- 1) контраст – поява на нов тематичен материал, на несходство между съседни построения, мотиви, фрази, полуизречения, завършени дялове и части на формата.
- 2) Ритмични средства – поява на ново ритмично движение, на по-голяма нотна стойност, на пауза.
- 3) Безцезурно разчленяване – при равномащабни или приблизително сходни мелодични вълни, при повторението на по-големи построения и липсата на паузи и на ритмични контрасти, възниква безцезурно разчленяване в непрекъснат мелодичен поток (Емпromptю оп.90 в ми бемол мажор от Фр. Шуберт; Етюд оп. 25, № 2 от Фр. Шопен).
- 4) Мелодични фактори, които създават условия за цезура: мелодичен скок, мелодична вълна, мелодичен връх, подемите и спадовете.
- 5) Възвръщане на стар тематичен материал – след неустойчиво развитие или нов тематичен материал.
- 6) Хармонични фактори: смяна на хармонията, поява на каденца, модулация, промяна на лада, дълбоките басове при някои танцувални жанрове, които очертават смяната на хармонията.
- 7) Разчленяващи свойства притежават: регистровите контрасти, смяната на тембъра, точното или измененото повторение, смяната на динамиката, на темпото и на щриха.


МОТИВ, СУБМОТИВ, ФРАЗА, ПОЛУИЗРЕЧЕНИЕ


Разчленяването в музикалната форма достига до най-малката самостоятелна музикално-смислова единица наречена **МОТИВ** (понятието мотив произлиза от латинската дума „motus”- движение и френската „motif”- подбудителна причина).

Интонационната характерност и яркост, метричното единство и ритмичната характерност придават индивидуалност на мотивното съдържание, което е обединено около едно метрично време. Конструкцията на мотива представлява група тонове, обединени около едно опорно, акцентирано метрично време. Границата на мотива не се определя от нормите на такта, а от отношението на мотивното съдържание към силното метрично време. Кратките тонове на слаб метричен момент създават тежнение към следващия силен момент (Соната за пиано оп. 31, №2, III част от Л. ван Бетовен).

Величината на мотива се определя в зависимост от мащаба на по-високо стоящите от него построения – фраза, полуизречение. Мотивът може да бъде в рамките на един такт (Симфония № 4, I част, от Й. Брамс) или на два такта (Симфония № 5, I част от Л. ван Бетовен).

Метричната организация на мотива може да бъде приведена към възприетите от поезията стъпки:

Хорей - $\frac{2}{4}$  || тежка - лека част, Прелюд Оп. 28, № 1 от Фр. Шопен.

Ямб - $\frac{2}{4}$  || лека - тежка част, Симфония № 5, I част от Л. ван Бетовен.

Хореичните мотиви притежават стабилност и уравнивесеност. Възприемат се като импулс и изчерпването му. Ямбичните мотиви се отличават с активност.

Дактил - $\frac{3}{4}$  || Симфония № 45, III част от Й. Хайдн.

Амфибрахий - $\frac{3}{4}$  || Симфония № 1, III част от Л. ван Бетовен.

Анапест - $\frac{3}{4}$  || Соната за пиано № 5, I част от Л. ван Бетовен.

Четиривременният метрум има следните разновидности на стъпката **пеон**:

първи вид $\frac{4}{4}$  || втори вид $\frac{4}{4}$  ||

трети вид $\frac{4}{4}$  || четвърти вид $\frac{4}{4}$  ||

Възможно е мотивът да бъде разчленен на по-малки части – **субмотиви**. Най-често те са родствени по интонационно съдържание и ритмични средства. Образуват еднороден интонационен комплекс. (Соната за пиано в си бемол минор, оп. 35, I част от Фр. Шопен).

Фраза – състои се от два или повече мотива, еднакви, подобни или различни по съдържание. Може да бъде и неделима. Границата

и мащабът на фразите се определя от величината на по-високо стоящото **полуизречение**.

Полуизречението изразява относително завършена музикална мисъл. Обединява две или повече фрази. Изпълнява подчинена функция в изграждането на периода, но може да изпълнява и самостоятелна функция извън рамките на периода (В соната № 16 от Д. Скарлати, по издание „Peters” № 4692 „a” главната тема е полуизречение).

В най-типичните случаи полуизречението завършва с полукаденца, а понякога с пълна каденца (Соната за пиано оп. 10 № 3, III част от Л. ван Бетовен).

Полуизречението може да бъде неделимо (Соната за пиано оп. 10 № 3, I част от Л. ван Бетовен).

Относителната завършеност на полуизречението създава дълбока цезура, допускаща поява на паралелизми, съпоставяне на конфликтни функции.

ПЕРИОД

Определение: Периодът е най-малката музикална форма, която изразява завършена музикална мисъл. Притежава стабилна структурна организация, тематично и тонално единство. Съдържа единна линия на развитие с обща кулминация (Соната за пиано оп. 14, № 2, I част от Л. ван Бетовен).

Тематичното единство се проявява по отношение на мотивното съдържание и сходството на фразите и полуизреченията.

Тоналното устойчивост се проявява чрез устойчиви функционални връзки и каденца в края на периода.

Еднотоналният период започва и завършва с пълна каденца в главната тоналност (Соната за пиано в „ла” мажор, I част от В. А. Моцарт).

Модулиращият период завършва с каденца в нова тоналност (Соната за пиано № 6, II част от Л. ван Бетовен).

Границата на периода се определя от: поява на нов тематичен материал след периода; поява на неустойчиво развитие; повторение на периода.

В художествената практика периодът има две основни предназначения:

1) Периодът като част от по-голяма форма(експозиционен период).

2) Периодът като самостоятелна музикална форма с развити стадии на изграждане: експозиционност, развитие и завършеност, които образуват тристадийна тематична система в рамките на периода (Прелюди оп.28, № 7 от Фр. Шопен).

Величината на периода варира от няколко такта до десетки тактове.

Периодът се заражда в народното творчество и се утвърждава като една от най-жизнените и стабилни форми с историческо дълголетие.

Хомофонната музика е сферата с най-широкото му разпространение. Среща се и в полифоничната музика, в която текущото и неразчленено структуриране на материала създава препятствие пред периода.

ВИДОВЕ ПЕРИОДИ

I. Според тоналния план и вида на каденцата:

Първото полуизречение често завършва на полукаденца, но може да завърши и на пълна несъвършена каденца.

Второто полуизречение или периодът могат да завършват на пълна съвършена каденца в изходната тоналност (еднотонален период), на пълна съвършена каденца в нова тоналност (модулиращ период), на полукаденца (Соната за пиано № 18, Менует, 1-8 такт от Л. ван Бетовен), на хармонически прекъсната каденца(Соната за пиано оп. 109, I част от Л. ван Бетовен) или да прерасне в неустойчиво развитие.

II. Според строежа им:

1. *Период с повторен строеж.* Състои се от две полуизречения, сходни по тематизъм (пълно или частично). Второто полуизречение може да повтори точно или с изменение само в каденцата първото полуизречение или частично да го повтори. Полуизречението може да се състои от фрази и мотиви или да бъде неделимо(Соната за пиано № 20, II част от Л. ван Бетовен) .

2. *Период с неповторен строеж.* Състои се от две полуизречения, несходни по тематично съдържание, т. е. възниква контраст, като второто свободно развива тематичния материал и може значително да превиши мащаба на първото полуизречение и

има продължаваща, развиваща функция(Соната за пиано № 4, II част и Соната за пиано № 8, II част от Л. ван Бетовен).

3. *Неделим период* – може да представлява единна вълна на нарастване с обща кулминация и пълна каденца, с еднотипно мелодично движение при липса на ритмични контрасти. Не се разделя на полуизречения, фрази и мотиви(Соната за пиано № 12, II част, Трио и Соната за пиано № 6, II част от Л. ван Бетовен).

4. *Период с три полуизречения.* Съдържа разнообразни тематични съотношения между полуизреченията – подобни, контрастни. Полуизреченията могат да бъдат изградени от фрази и мотиви или да бъдат неделими (Соната за пиано № 6, I част от Л. ван Бетовен; Прелюди оп. 28, № 2 от Фр. Шопен).

5. *Сложен период.* Състои се от два периода, сходни по тематично съдържание, които завършват с различни каденци. В този случай периодите се превръщат във сложни полуизречения (Соната за пиано № 15, III част от Л. ван Бетовен, 1- 16 такт).

6. *Подвижен период.* Среща се в неустойчивите развиващи средни части или разработки. Състои се от две полуизречения. Първото завършва на полукаденца, а второто частично повтаря първото, след което прераства в неустойчиво развитие (Соната за пиано № 2, III част, от 19 такт от Л. ван Бетовен).

7. *Период неделим на полуизречения* - може да бъде разделен на сходни мотиви или фрази. Единното развитие на сходните елементи не позволява мотивите да се обединят във фрази, а фразите в полуизречения (Соната за пиано № 13, II част и Соната за пиано № 18, I част от Л. ван Бетовен).

КВАДРАТНА СТРУКТУРА

Квадратността е синтактичен принцип, който създава пълно равновесие и внася симетрия в общия план на периода. Тя е структура, разчленима на еднакъв брой равни части. Квадратни периоди са тези, на които величината на построенията се подчинява на степените на числото 2 (4, 8, 16, 32 такта). Осемтактови периоди с повторен строеж се разчленяват на две четиритактови полуизречения, всяко полуизречение на две двутактови фрази, а двутактовите фрази на еднотактови мотиви.

Хомофонният тематизъм на виенските класици и свързаната с него квадратност в синтаксиса, отразяват тенденцията към равновесие и стабилност на конструкциите. За определени

стилистични граници квадратността играе роля на структурна норма - в творчеството на френските клавесинисти. Квадратността запазва значението си и до днес в жанрови сфери, свързани със строго размерно движение (марш, танц).

В недрата на народното творчество преодоляването на строгите структурни норми на квадратността съществува в сферата на песенността. Неквадратното изграждане е типично за импровизационното начало и се проявява в изпълнените с жизненост произведения на Скарлати и в пластичността на изграждането в Баховите токати и фантазии. При неквадратната структура е нарушена симетрията и това съдейства за по-голяма пластичност и свобода на музикалната мисъл. При нея възниква неравенство в мащабните съотношения.

Преодоляването на строгата квадратност се осъществява чрез различни средства в две направления: 1) към нарастване на мащабите на построенията и усиране на динамиката на процесите:

- чрез *допълнение* – част, която се появява извън рамките на периода след каденцата, най-често тематично е свързана с него и съдържа повторение на каденцата. Допълнението може да съдържа относително нов тематичен материал.(Соната за пиано № 9, II част от В. А. Моцарт; Соната за пиано № 4, I част от Л. ван Бетовен);
- чрез *представка*, разположена извън границите на периода, преди неговото начало. Често има встъпителна функция и се превръща във фон, на който протича основната част на периода (Соната за пиано № 4, I част от Л. ван Бетовен; Етюд оп. 10, №12 от Фр. Шопен);
- чрез *генерален ауфтакт*-когато ауфтактът обхваща не част от такта, а цял такт и е разположен на границата между полуизреченията (“Мелодия” оп. 42, № 3 от П. И. Чайковски);
- чрез *разширение* – разположено е в рамките на периода и възниква като резултат от действието на вътрешни средства в следните случаи: незавършеност на мелодичната линия; хармонична незавършеност в края на построенията, промяна на движението чрез отклонение, модуляция, прекъсната каденца; структурна незавършеност на построенията; отсичане края на периода(чрез прелом във II тема из I част на „Недовършена симфония” от Фр. Шуберт); вътрешно развитие в полуизреченията чрез изместване на устойчивата им част от неустойчиво развитие (Соната за пиано № 7, I част „Rondo” и в репризата на главната тема из I част на Соната за пиано № 21 от Л. ван Бетовен).

2) към намаляване мащаба на построенията и активността на процесите.

Квадратността може да бъде преодоляна и чрез *застъпването* – възниква, когато последният такт на едно построение съвпада с първия такт на следващото (Соната за пиано № 9, I част от В. А. Моцарт; Соната за пиано № 8, I част от Л. ван Бетовен - при повторението на главната тема).

Естествената неквадратност е широко разпространена в българската народна и професионална музика (Концерт за струнен квартет и струнен оркестър IV част от М. Големинов) и е характерна за периодите с неповторен строеж, при които продължаващата функция на второто полуизречение създава условия за свобода на структурните съотношения (Прелюд оп. 51 от П. Владигеров). Естествената неквадратност на полуизреченията при количественото им равенство създава **мнима квадратност** (Тема с вариации от Й. Брамс – Хайдн, темата на вариациите се състои от две петтактови полуизречения).

ПРОСТА ДВУДЕЛНА ФОРМА

Състои се от два дяла , на които структурата не е по-сложна от период (Симфония № 40, IV част от В. А. Моцарт).

Произходът ѝ е свързан с народните песни със запев и припев. Съотношението между двата дяла отразява характерното за фолклорните образци съпоставяне на солов и масов танц или на песен с инструментален припев. Това определя характера на тематизма в двата дяла - по-индивидуализиран в първия дял и по-обобщен във втория.

Простата двуделна форма е двустадийна тематична система. Първият дял изпълнява експозиционна функция и представлява експозиционен период, който завършва с пълна каденца в главната тоналност или модулира в неотдалечена тоналност.

Вторият дял изпълнява разнообразна и усложнена функция. В зависимост от това разграничаваме две основни разновидности проста двуделна форма: репризна и без репризна.

Репризна проста двуделна форма – носи наименованието си от действието на принципа на репризността във втория ѝ дял. Функцията му съчетава две последователни фази: неразвита средна част и частична реприза. Между стадиите ѝ на изграждане има неравномерно разпределение на устойчивостта и неустойчивостта.

По мащаб неразвитата средна част може да бъде от два-три такта до осем и повече такта, а тематичният контраст, който създава, се движи от близка родствена образна плоскост до по-силно подчертан контраст. (Соната за пиано оп.14, № 2, III част от Л. ван Бетовен).

Репризната част възпроизвежда тематичен материал от първия дял в мащаб, не по-голям от полуизречение. Съществуват няколко възможности по отношение на репризната фаза:

1. Точно или изменено възпроизвеждане на първото полуизречение от експозиционния период (Прелюд оп.2, № 2 от Скрябин).
2. Точно или изменено възпроизвеждане на второто полуизречение от експозиционния период (Симфония № 40, IV част от В. А. Моцарт).
3. Свободно възпроизвеждане на тематичен материал от експозиционния период, което не превишава мащаба на полуизречение (Соната за пиано оп. 2, № 1, II част от Л. ван Бетовен).

Безрепризна проста двуделна форма – има две разновидности: развиваща и контрастна. **Безрепризна развиваща проста двуделна форма** - първият дял е експозиционен период, а вторият изпълнява развиваща функция. Поради развиващата си функция по мащаб вторият дял често превъзхожда първия (Соната за пиано № 14, II част, “Трио” от Л. ван Бетовен). **Безрепризна контрастна проста двуделна форма** – състои се от два дяла, които са контрастни по тематизъм. Първият дял е експозиционен период, а вторият постепенно стабилизира развитието и създава устойчивост (“Auf dem Kirchhofe”-“В черковния двор” оп. 105, № 4 от Й. Брамс).

В простата двуделна форма се срещат повторения на дяловете: **а : || : в : ||** или **а - а в - в**.

Повторението на двуделната форма може да запази структурната ѝ цялост, но в зависимост от съдържанието на поетичния текст могат да настъпят съществени корекции. В зависимост от особеностите на художествения замисъл и съдържанието на текста могат да се появят въведение, преход между

двата дяла и заключение (“Ловджийска любовна песен” от Фр. Шуберт).

Във вокалната музика простата двуделна форма лежи в основата на т. нар. **куплетна форма**.

КУПЛЕТНА ФОРМА

Стихотворенията са написани в стихотворна реч, а приказките, разказите и др. – в проза. Стихотворната реч се състои от стихове. Стиховете са свързани в строфи (куплети). Строфата може да съдържа от 2 до 16 стиха. Тя е завършена смислова единица.

Под куплетна форма се разбира такава форма на вокално произведение, в която едно и също музикално построение се повтаря последователно(точно или изменено), с различен словесен текст.

Повтарящите се с различен текст еднакви или сходни музикални построения се наричат **куплети** (две-, три-, четири- или шестстишие). Строежът на музиката в куплета може да бъде различен – период, проста двуделна форма. (“Die Forelle”- “Пъстървата” от Фр. Шуберт). Репризната триделност не е типична. Не винаги музикалната форма произтича от строежа на текста. Ако едно стихотворение има 4 куплета, всеки от тях може да съответства на дял от песента.

Първи куплет – първи дял; Втори куплет – втори дял; Трети куплет – повторение на музиката от първия дял; Четвърти куплет – повторение на музиката от втория дял.

Възможно е куплетите на поетичния текст да бъдат изпяти с едно и също музикално построение: I куплет – **а**, II куплет – **а**, III куплет – **а**.

Куплетната форма често се съчетава с така наречената запевно-припевна структура, която се състои от две части. Първата част – **запев**, се изпълнява от солист или няколко хориста. Втората част – **припев**, се повтаря след всеки куплет с един и същ текст.

Понякога куплет се наричат запева и припева взети заедно, а също и само запева, частта, в която при повторение словестният текст се сменя.

Музикалната форма на запева и припева може да бъде: самостоятелни периоди, които взети заедно образуват проста

двуделна форма; запева и припева взети заедно могат да образуват период с неповторен строеж или поотделно да представляват проста двуделна форма. Запевно-припевната структура е характерна за тържествените маршове и химните.

Куплетната форма е разпространена в народната музика на различните народи и в професионалната композиторска дейност, като самостоятелно произведение или като част от по-голямо произведение. Формата ѝ се отличава с яснота, простота и лесно се запомня. Съдържа известно еднообразие, затвореност, неразвитост и отсъствие на единно органично непрекъснато развитие.

Куплетната форма може да бъде претворена в инструменталната музика (Фр. Шопен – „Валс”, опус 70, № 2; Фр. Лист – „Ноктюрни” № 1, № 3, *As dur*).

Повторението на музиката в куплета може да бъде точно, изменено, вариантно или варирано (вариране – начин и средство за осъществяването на измененото повторение). В зависимост от съдържанието на поетичния текст могат да настъпят изменения в структурата, тоналния план, ладовата страна и общата динамика на формата, фактурата, ритъма и хармонията. Те носят вариационен, а понякога и свободен характер. В тези случаи възниква *куплетно-вариационна* или *свободна куплетна форма*. От куплетната, куплетно-вариационната и свободно куплетната форма трябва да се разграничава *строфичната форма*. Схемата на куплетно-вариационната форма условно може да бъде представена с допълнителни цифрови обозначения, означаващи изменените повторения на дяловете: **а - а₁ - а₂ - а₃** и т. н. (“Auf die Nachtigall”- “На славея”, оп. 46, № 4 от Й. Брамс - **а - в а₁-в₁**).

куплетна форма → куплетно-вариантна форма → куплетно-вариационна форма → непрекъснатата вокална форма

СТРОФИЧНА ФОРМА

При строфичната форма отделните части съответстват на строфите на поетичния текст, а музиката не е еднаква, не варира една и съща тема, не се изменя свободно, а е различна.

Най-голямата структурна единица в поетичния текст е строфата, която може да съдържа от 2 до 16 стиха. Тя е завършена

смислова единица. При определени случаи музикалната форма може да преодолее строфичната разчлененост на текста.

Строфата може да съответства на музикалната структура период. Кратките строфи нерядко се обединяват по двойки в период от две полуизречения. По нататък избраната единица на разчленяване се съхранява. В такава структура преобладава яснота и уравновесеност на частите.

Строфичното деление определя границите на частите на музикалната форма, отбелязани с хармонични, метроритмични и интонационни каденци, които могат да се съчетаят с контраст, репризна повтореност или непрекъснато развитие. Така на основата на строфичността могат да възникнат двучастни, тричастни, рондо и рондообразни форми, смесени и даже непрекъснати, в които всяка строфа във връзка с развитието на текста получава ново музикално изпълнение („Горски цар” от Фр. Шуберт – вокална балада по стихове на Гьоте).

Строфичната форма се среща често в някои старинни вокални жанрове като мадригал, мотет, а също и в неголеми произведения за хор а *carrella* и в творчеството на някои композитори от XIX и XX век.

СТАРИННА ДВУДЕЛНА ФОРМА

Старинната двуделна форма е една от най-рано утвърдените в историческото развитие на музикалните форми. Намира широко приложение в творчеството на композиторите от XVII – XVIII век и лежи в основата на частите на старинната сюита. Тя е непосредствен предшественик на старинната сонатна форма.

В най-типичния си вид старинната двуделна форма е еднотемна и експозиционният ѝ дял е основан на индивидуализирано тематично ядро, последвано от развитие чрез вариантност и секвенциране, съчетани с общи форми на ритмично движение. В структурно отношение първият дял представлява широко развит неделим период с полифонично развитие или експозиционен период, разпространен в хомофонната музика. По отношение на тоналния план развитието е насочено от главната тоналност към мажорната доминантова или паралелната мажорна тоналност при минорна главна тоналност. Появата на новата

тоналност понякога е свързана с ново ритмично движение, създаващо тематичен контраст – зараждане на бъдещата двутемност в експозиционната част на формата (Куранта из Партита № 6 от Й. С. Бах).

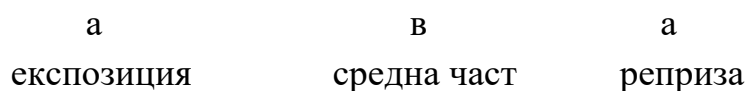
Вторият дял на старинната двуделна форма има развиваща и заключителна функция на формата. Развива тематичния материал от първия дял най-често чрез вариатност на началното ядро. Това довежда до мащабно нарастване на втория дял, който в края си съдържа тонална реприза, която може да съвпадне с репризирането на част от тематичния материал на първия дял – зараждане на репризността в процеса на прерастване на старинната двуделна форма в старинна сонатна форма.

Развитието на втория дял съдържа движение от неустойчивост, насочено към достигане на субдоминантовата тоналност, последвано от стабилизиране на главната тоналност (Куранта из Партита № 6 от Й. С. Бах). Субдоминантовото отклонение във втората половина на дяла е отражение на конструктивните принципи, действащи във фугата, и съдейства за възникването на функционална логика (T D S T) като основен организиращ фактор при липсата на тематични контрасти. Функционалната логика се утвърждава като една от опорите на тематизма във всички видове форми.



ПРОСТА ТРИДЕЛНА ФОРМА

Простата триделна форма се състои от три дяла, които не съдържат структура, по-сложна от период и изпълняват самостоятелни функции на експозиция, средна част и реприза:



Структурата ѝ се характеризира с устойчивост и стабилност. Поради това намира голямо приложение в различни жанрови сфери.

Първият дял на простата триделна форма представлява експозиционен период.

В зависимост от тематичното съдържание на средния дял разграничаваме два основни вида: развиваща и контрастна.

Развиващата проста триделна форма е тематично еднородна и предлага разнообразни възможности за развитие на материала. Средната ѝ част е структурно неустойчива и по мащаб е неопределена. Диапазонът ѝ се движи от няколко до десетки тактове в зависимост от качествата на тематичния материал и жанрово-стилистичните условия (Синтетичният среден дял на простата триделна форма в Соната за пиано оп. 2, № 2 от Л. ван Бетовен Скерцо (до “Трио”) съдържа структурно и тонално неустойчиво развитие последвано от поява на подвижен период – нов тематичен материал, който удвоява мащабите на средния дял).

Балансът на формата при триделната симетрия се опира на равенството (или приблизителното равенство) между крайните части. Структурно неустойчивата средна част открива възможност за действието на неустойчивостта и на активните тематични процеси. Нарасналата неустойчивост в средната част създава тежнение към репризата (Соната за пиано № 3, III част до “Трио” от Л. ван Бетовен).

Контрастната проста триделна форма съдържа нов тематичен материал в средната част. Динамиката на формата се променя. Когато новият тематичен материал е структурно оформен, значително намалява ролята на неустойчивостта. В други случаи новият тематичен материал може да бъде неустойчив в структурно отношение. (Соната за пиано № 7, III част до “Трио” от Л. ван Бетовен – неустойчивостта навлиза в репризата – динамична, а следващото ѝ допълнение се превръща в стабилизиращ фактор).

Репризата в простата триделна форма създава равновесие и стабилност, внася симетрия в структурата. Може да бъде точна, изменена – когато процесите в средната част изменят репризата в нов план. Измененията в репризата могат да засегнат тоналния план и структурата на експозиционния период. Репризата при простата триделна форма може да бъде динамична и синтетична (Соната за пиано № 7, III част до “Трио” от Л. ван Бетовен; Етюд оп. 10, № 9 от Фр. Шопен).

Към простата триделна форма може да има въведение, преходи към основните дялове и заключение.

В музикалната практика се среща и безрепризна проста триделна форма **а в с**. Третият дял вместо да възтанови тематичния материал от експозицията съдържа нов контрастен тематичен материал (“Неаполитанска песен” из “Детски албум” оп. 39 от П.И. Чайковски - **а а в в сс**).

При простата триделна форма е възможно разнообразно повторение на дяловете, точно или варирано. Често се среща повторение на първия дял на формата, последвано от обединеното повторение на средния дял с репризния - **а :||: в а :||**. Когато първият дял на формата не се повтаря - **а ||: в а :||** или **а в а в а** възниква петделна форма, наречена проста **три-петделна форма** - на основата на простата триделна форма (Соната за пиано № 15, III част до “Трио” от Л. ван Бетовен).

ВАРИАЦИОННА ФОРМА

Вариационността е универсален принцип с неограничена сфера на действие от микроструктурата до големите композиционни планове на музикалната форма. Вариационните процеси се характеризират с голямо разнообразие на действието си, в основата на което принципът на повторение придобива различни нюанси: вариране, вариационно развитие, вариационност и др., които показват различната степен на действие на вариационността.

В основата на вариационността лежи принципът на измененото повторение. Когато вариационността стане основен формообразуващ принцип, който определя композиционния план и динамиката на развитието, тогава възниква **вариационна форма**. Тя се състои от първоначално изложение на една тема и няколко изменени нейни повторения – вариации. Вариация означава изменено повторение на цялостна завършена музикална мисъл-тема.

В изграждането на вариационната форма, отделните вариации се превръщат в етапи на един общ процес. Първоосновата, на която се гради вариационната форма е темата – източник на бъдещето развитие. По-подчертаната характерност на темата определя градацията на вариационните изменения – когато характерни черти

на темата са изведени на преден план (фолклорен материал, използване на известни популярни теми или взаимствани от друг автор теми – Вариации и fuga от Й. Брамс върху тема на Хендел).

По-голямата обобщеност на темата създава възможност да се възприемат по-релефно измененията на вариационните процеси (Вариации на Б. Бритън върху тема от Х. Пърсел).

Първоначалното изложение на темата е важен психологически момент, изискващ висока концентрация, опростеност и краткост. Това се проявява по отношение на структурата, мелодията, хармонията и фактурата. Темата може да бъде изложена едногласно, в унисон (Пасакалия за орган в “до” минор от Й. С. Бах) или в опростена акордово-хомофонна фактура (Соната за пиано оп. 57, II част от Л. ван Бетовен). Мащабът на темата се движи от двутактово построение до проста триделна форма.

Хармоничният план на темата е от значение за релефността ѝ . Характерни моменти са: ярки съзвучия, акордови комплекси, модуляции образуващи конструктивен план, служещ за опорна точка (Соната за пиано оп. 26, I част от Л. ван Бетовен).

Мелодичният профил на темата, конструкцията на мелодичните вълни или местоположението на кулминацията могат да бъдат важни фактори, предопределящи изграждането на вариациите и динамичната им амплитуда.

Вариационната форма изминава дълъг път на развитие, свързан с утвърждаването на система от изразни средства, определящи амплитудата на процесите и образните възможности. В зависимост от ролята и мястото им в общото изграждане, изразните средства могат да бъдат активизиращи или обединяващи развитието. Преобладаването на едните или другите от тях зависи от историко-стилистичните и жанровите условия.

В зрелите образци вариационни форми изграждането се основава на **обединяващ комплекс** от изразни средства: форма, хармоничен план, характерни интонации, мелодичен профил, обща динамика, структурна организация на микроелементите и големите планове на формата, фактурни средства и темпото.

В зависимост от подхода към обединяващия комплекс от изразни средства се определят два основни вида вариации:

- **строги** (преобладаващата част от елементите на комплекса от изразни средства са устойчиви, постоянни величини).
- **свободни** (преобладаваща е ролята на подвижните, променливи елементи).

Строгите вариации се разделят на:

- **старинни** (докласически).
- **класически** (фигорационни или орнаментални)

ВАРИАЦИИ НА “BASSO OSTINATO”

От строгите докласически видове вариации най-значително историческо развитие имат вариациите на “Basso ostinato”. При тях има ясна отделеност на постоянния от променливия елемент, която създава условия за разполагането в пространството на два пласта и за линейно развитие на тематизма. Създават се условия за т. нар. пластова техника, получила широко развитие през XX век.

Вариациите на „Basso ostinato” достигат своя разцвет през 17 век и началото на 18 век, предшестван от дълъг път на утвърждаване на остинатните принципи. Зараждането на „Basso ostinato” е свързано с жанра мотет през XII – XIII век, за основа на който служи повтарящата се мелодия на хорала в тенора – нисък глас и с тематичната основа на месата, свързана с повтарящата се неизменна мелодия – *cantus firmus* в различни гласове, която противостои на останалите контрапунктиращи гласове и в много случаи е свързана с куплетната песен.

Най-ранните образци се срещат в заключителните раздели на хорови произведения от нидерландските майстори (Месите на Обрехт, Орландо ди Ласо, Ж. Окегем и Ж. Дебре).

Остинатните принципи се развиват по линията на неразчленените вариации в ричеркарите на Фрескобалди и по линията на вариациите с ясна разделеност, най-пълно проявяваща се в старинните танцувални жанрове Пасакалия и Шакона – популярни форми в края на 17 век. Те са построени на принципа на възвръщането към една басова основа, наследен от народнотанцувалните ритмични вариации от XVI век.

Темата на вариациите „Basso ostinato” е кратка по мащаб, в някои случаи достига до период. Отличава се с яркост и характерност на интонационното съдържание (Шакона за орган в “до”минор от Д. Букстехуде). Първоначалното ѝ изложение е едногласно. В структурно, тонално и мащабно отношение темата е устойчива.

Остинатният формообразуващ принцип съчетава постоянния бас, изпълняващ функцията на опора с разнообразието и движението на горните гласове.

Фактурното развитие на гласовете е свързано с полифоничните възможности за развитие на темите. Увеличаването или намаляването на броя на гласовете влияе върху динамиката на общото развитие (Пасакалия за орган в “до”минор от Й. С. Бах).

Формообразуващата функция на полифонията нараства в резултат на активното ѝ участие в изграждането на вариациите. Полифоничната фактура има богати изразни възможности . Създава интензивност и единство в тъканта на формата и осигурява текущо и непрекъснато развитие. Самостоятелността на гласовете е основана на използването на полифонични средства като строга и свободна имитация, контрастно, неимитационно контрапунктично движение, вертикално преместване на гласовете и комплементарно ритмично движение.

Самата природа на темата е близка до фуговите теми и предлага възможност за полифонично развитие. Полифонията преодолява разчленеността на структурата чрез самостоятелни полифонични линии в отделните гласове, по протежение на цялата форма.

Полифония

I тема | I | II | III | IV | V | VI |

Развитието на вариациите се осъществява с чрез:

- добавяне на нови гласове, които противостоят на темата
- прехармонизиране на темата
- използване на по-усложнени ладови средства
- усложняване на тоналния план чрез въвеждане на подчинени тоналности
- използване на мелодична и ритмична фигурация
- регистрови контрасти
- фактурни средства
- динамични средства

В края на 18 век вариациите “басо остинато” отстъпват място на нови конструктивни принципи, които изменят същността на вариационния метод. Появява се новият вид класически вариации.

През втората половина на 19 век интересът към остинатния принцип се възражда (Симфония № 4, IV част от Й. Брамс).

В струнния си квартет Дебюси използва свободно *подвижно остинато*. Втората част е изградена върху четири тактово остинатно пастроение – свободна трансформация на главната тема от първата част. В процеса на изграждането величината на построението максимално се увеличава до 16 такта и намалява мащаба си достигайки до един такт.

Свободното използване на остинатния принцип намира широко поле за действие в музиката на 20 век. Нараства ролята на линейността и ролята на ритмичните средства. Срещат се случаи на двойно, тройно и дори четворно остинато (Симфония № 4, I част-началото от К. Илиев).

В творчеството на Шостакович вариациите “Басо остинато” създават широк диапазон от образи, възвишената Пасакалия на Концерт № 1 за цигулка и оркестър, трагична Пасакалия из Симфония № 8.

На противоположни полюси по отношение на стилистичните решения стоят пасакалията на Клавирното трио на М. Равел, пасакалията из II част на Симфония № 2 от Онегер, възвишеният лирико-драматичен строй на Пасакалия оп. № 1 от Веберн и изградената като Пасакалия върху серийна техника четвърта сцена на първото действие из операта “Воцек” от Берг.

В първата част на двучастния балет „Пролетно тайнство” от Стравински, частта „Есенни гадания” започва с остинатен, многопластов акордов комплекс, който се провежда разсредоточено- периодично на разстояние, подобно на рефрените в рондообразните форми. Фактурата на остинатния комплекс се обогатява чрез въвеждане на нови полифонични линии. Някои от тях са устойчиви и се превръщат във втори остинатен пласт (остинатната линия в партията на английския рог в осмини).

Остинатният комплекс централизира и стабилизира развитието. Остинатната мелодична линия може да бъде проведена във всички гласове на фактурата, но най-високият и най-ниският предлагат най-големи възможности, произтичащи от акустически и пространствени съображения. Когато остинатната линия е разположена в най-

високия глас на фактурата, възниква “сопрано остинато”. Произходът му се корени в далечните исторически образци, свързани с традициите на “Cantus firmus”. “Сопрано остинато” принципно се отличава от “басо остинато”, при което обновяването и движението са надстройка. “Сопрано остинато” се обновява предимно със средствата на хармонията и полифонията и поставя по-стеснени рамки пред вариационните процеси с продължителна амплитуда.

През 19 век “сопрано остинато” получава развитие в творчеството на Глинка, Мусоргски, Чайковски, а през 20 век в “Болеро” от М. Равел и епизода из I част на Симфония № 7 от Дм. Шостакович и разкрива големи динамични възможности.

КЛАСИЧЕСКИ (ОРНАМЕНТАЛНИ) ВАРИАЦИИ

Вариационните принципи през втората половина на 18 век претърпяват изменения, които отразяват новите тенденции в музикалното мислене, в еволюцията на музикалния език и системата от изразни средства.

Нарастващата роля на акордово-хомофонните средства, новият тип мелодика, освободена от интензивната и сложна тъкан на полифонията, създават предпоставки за по-основни изменения във вариационната форма.

Най-пълно и последователно се утвърждава новият вариационен метод в творчеството на Моцарт и Бетовен – принципно различен от вариациите на „Басо и сопрано остинато”. При класическите вариации постоянните и променливите елементи се разтварят, взаимно се проникват, за разлика от ясното им отделяне при „Басо и сопрано остинато”.

Обединяващият комплекс от изразни средства е устойчива величина. Структурната организация на формата, опорните точки на хармоничния план, наличието на характерни интонационни връзки и ритмични фигури при отделните вариации се запазват и създават връзка с темата (Бетовен – Соната за пиано № 12, част първа).

Темата е широко развита хомофонна мисъл, най-често в проста двуделна форма и по-рядко в проста триделна форма или период. Формата ѝ се отличава с яснота. Устойчивата ѝ величина е един от основните фактори, които поддържат връзка с вариациите. Темата

притежава ярка изразителна мелодична линия, ясна хармония, проста ритмика и несложна фактура (Бетовен – Соната за пиано № 30, трета част).

Основните средства за вариране на темата се определят от хомофонната природа на темата – мелодична, ритмична и хармонична фигурация.

Мелодичният фактор е изведен на преден план в изграждането на класическите вариации. Измененията се колебаят от цялостното запазване на мелодията (Моцарт-Соната за пиано в ла мажор, първа част), през частично запазване на общите контури-мелодични вълни, общо направление на движението (Бетовен „Апасионата” втора част, първа вариация), до разтваряне на мелодичната линия (Бетовен „Апасионата”, втора част, втора вариация).

Хармонията не само запазва опорните моменти и характерните акордови комплекси, но може да въведе нови, ярки акорди, чрез които да обнови звуковата картина (Бетовен – Соната за пиано № 30, трета част, втора и четвърта вариации, в 7-8 такт е въведен неаполитански акорд).

Ладовият контраст в зрелите образци класически вариации, при запазени очертания на хармоничния план, внася нови черти и обновява колорита (Бетовен – Соната за пиано № 12, първа част, трета и четвърта вариация).

Смяната на фактурата може да се развие в две направления: към усложняване или към опростяване. Може да протече чрез постепенно въвеждане на по-сложни елементи или чрез внезапна промяна на фактурата, създавайки контраст. На периодичната смяна на фактурните средства при отделните вариации противостои вътрешнофактурното единство на отделните вариации. Мелодията може да бъде частично или напълно разтворена във фигурациите. Среща се и запълването на мелодичния поток чрез равномерно ритмично движение. (Бетовен-Соната за пиано, оп. 57, втора част, втора вариация и оп. 109, трета част, трета вариация).

Използването на чужди тонове и задържания повишава изразителността и може да предизвика ново разпределение на метричните опорни точки и възникване на нови акценти (Бетовен-Соната за пиано № 12, част първа, вариация първа).

При Вариационните цикли на Хайдн и Моцарт метрумът и темпото са постоянни величини. При Бетовен ролята на метро-

ритмичния и темповия контраст нараства (Бетовен–Соната за пиано, оп. 109, трета част).

В изграждането на вариационните цикли полифонията може да участва в различна степен: от имитация до fuga. Действието на полифонията може да се прояви в рамките на отделна вариация или да засегне съседни или отдалечени вариации. (Бетовен – Соната за пиано, оп. 109, трета част, трета, четвърта и пета вариации).

Групирането на вариациите в групи при по-големите вариационни цикли създава конструктивна прегледност и се основава на ладова основа и на общо темпо. Възникват съотношения, в които се чувства влиянието на цикличната форма.

Максималното отдалечаване на вариациите от темата и максималното приближаване към темата създава контраст между отделните вариации и между темата и отделните вариации. Максималното приближаване към темата е едно от средствата, използвани в завършващия стадий на вариационната форма (възпроизвеждане на темата при Бетовен Соната за пиано оп. 109, трета част).

Нарасналата роля на контраста налага появата на обобщение, синтез, кода.

СВОБОДНИ ВАРИАЦИИ

Произходът на свободните вариации е свързан със старинните жанрове ричеркар, фантазия, канцона, вариационни сюити. Наследявайки богатия арсенал от средства на класическите строги вариации, свободните вариации откриват неизчерпаеми възможности пред вариационността. Свободата на изграждане и структурната нерегламентираност на вариационната форма създава предпоставки за нов подход към темата, при който обединяващият комплекс от средства (форма, хармоничен план, мелодичен профил, характерни интонации, обща динамика, синтаксис) се превръща в променлива величина. При строгите вариации устойчивостта на комплекса не позволява достигането на коренни изменения. Възникването на коренни трансформации е свързано с появата на нови жанрови черти, които придават самостоятелност и индивидуалност на вариациите.(Бетовен “Вариации за пиано” оп.34, IV вариация - Менует, а V вар.- Марш.)

Свободният подход към темата при изграждането на вариациите се проявява чрез промяна на структурата на темата в две направления: 1) към намаляване на структурата – представянето ѝ чрез тематичен минимум - мотив. 2) към разширение на първоначалната структура. В “Симфоничните вариации за пиано и оркестър” от Ц.Франк диапазонът на изменението на темата е от период до сонатна форма, а също и структурно неформени разработъчни построения, изградени върху тематичен минимум - мотив. Свободният подход към темата се проявява и чрез нови съчетания на елементите на темата при свободното им групиране (преобразуване).

Свободното конструиране на материала създава възможност за повишаване динамиката на процесите и очертаване на две основни възможности в организацията на формата: 1) към разчлененост с ясно очертани граници между вариациите (Шуман “Симфонични етюди”). 2) към непрекъснатост на тематичното развитие и преодоляване на границите между вариациите (Ц.Франк-“Симфонични вариации за пиано и оркестър”). Текущото развитие създава предпоставки за интензивно симфонично развитие.

В някои случаи се използва въвеждането на нови тематични елементи, производни на темата - принципа на производния контраст (Ц.Франк “Симфонични вариации за пиано и оркестър”- III вариация).

При свободните вариации се използва и разработъчния принцип. От темата се отделят малки по мащаб построения и се подлагат на самостоятелно развитие - служат за основа на изграждане на нови вариации. Неустойчивостта изменя коренно динамиката на процесите, вариациите протичат интензивно и динамично, някои от тях се превръщат в неустойчиви разработъчни построения (Ц.Франк “Симфонични вариации за оркестър”- II и V вариации).

С неограничена свобода се отличава тоналното развитие, което поддържа общата динамика на процесите. Амплитудата му варира от пълно запазване на тоналния план до частичната му или пълна промяна в отделните вариации.

СМЕСЕНИ И ДВУТЕМНИ ВАРИАЦИИ

Вариации, които съчетават чертите на строгите и свободните вариации, се наричат **смесени**. При тях част от вариациите се изграждат по принципа на строгите вариации, а други по принципа на свободните. Взаимодействието между двата основни вида вариации е резултат от идейно-художествения замисъл на произведението (Симфония № 3, IV част от Л. ван Бетовен – първите три вариации са строги, а останалите свободни).

Вариации които са изградени върху две теми, се наричат **двухтемни** (двойни). При тях редът, разположението и броят на вариациите е неопределен - Симфония № 5, II част от Л. ван Бетовен:

I тема II тема

A	B	A ₁	B ₁	A ₂	A ₃	A ₄	неустойчиво	B ₂	A ₅	A ₆	Кода
							развитие				синтез, обобщение

В зависимост от начина на вариране на тематичния материал, двухтемните вариации могат да бъдат строги, свободни или смесени (Симфония № 9, III ч. от Л. ван Бетовен – смесени).

Свободата в изграждането на вариационната форма, нейната отвореност и динамика на развитие, създават възможност за използване на по-голямо количество тематичен материал. В резултат на това възниква политематична система – **многотемни вариации** (Концерт за пиано и оркестър от Д. Ненов).

В руската опера се срещат т. нар. **разсредоточени вариационни цикли** – вариации, които периодично се редуват с появата на нов тематичен материал (оперите на Мусоргски и Римски-Корсаков).

СЛОЖНА ФОРМА

Определение: Форма, на която минимум един от дяловете съдържа структура по-сложна от период и има по-високо ниво на процесите, по-сложна вътрешна организация и по-широк диапазон на контрастите, е *сложна*.

Простите форми прерастват в сложни по линията на превишаването на границите им, което довежда до усложняване и обогатяване на структурната им организация чрез вътрешно процесуални фактори: допълнение, подвижен период и др.

Най-податливи на превишение са средната част и отчасти репризата в простата триделна форма, както в първия дял на Скерцо из Соната за пиано оп. 2, № 2 от Л. ван Бетовен:

а	В	а
период	неустойчиво развитие + подвижен период	период + допълнение

Друг фактор, който очертава втора линия на възникване на сложните форми, е външното съединяване на две прости форми.

В старинната сюита е разпространено последованието на обединяване на два съседни старинни танца и повторението на първия от тях : Менует I Менует II Менует I . В тези ранни образци частите на формата са свързани външно, притежават пълна автономност и могат да се изпълняват самостоятелно. За разлика от тях при виенските класици сложната триделна форма се отличава със силен контраст в основата на формата и вътрешно единство между трите дяла, които образуват цялостна, единна образно-тематична система.

Разграничаваме два основни типа сложни форми: сложна двуделна и сложна триделна форма.

Сложната триделна форма има по големи възможности за развитие на тематичния материал, триделната симетрия е по-устойчива като конструкция и намира по-голямо приложение в музиката.

СЛОЖНА ТРИДЕЛНА ФОРМА

Определение: репризна триделна форма, на която отделните дялове представляват проста двуделна или проста триделна форма и по-рядко период или неустойчиво построение.

А	В	А
проста двуделна форма	проста двуделна форма	проста двуделна форма

проста триделна форма (рядко период)	проста триделна форма (период или неустойчиво построение)	проста триделна форма (рядко период)
---	---	---

Първият дял на класическата сложна триделна форма е тематично еднороден и структурно оформен, в най-типичните случаи е в развиваща проста двуделна или триделна форма. Притежава тонално единство и завършва с пълна каденца в главната тоналност, която създава дълбока цезура на границата с втория дял (Соната за пиано оп. 2, № 3, III част от Л. ван Бетовен).

Вторият дял встъпва чрез контрастно съпоставяне - основен принцип на организация в сложната триделна форма. Създава скок по отношение на образно-тематичното изграждане. Еднократното контрастно съпоставяне на две тематични сфери е последвано от възвръщане на първата. Контрастът се постига чрез използване на разнообразни средства: смяна на фактура, регистър, нов вид мелодика.

По отношение на тоналността в зрелите класически образци се явява в субдоминантова тоналност, а по отношение на лада се обозначава с „Maggiore”, “Minore”(Соната за пиано оп. 14, № 1, II част от Л. ван Бетовен).

Разграничаваме два основни вида средни дялове:

- с определена структурна оформеност
- без определена структурна оформеност

Когато средният дял е с определена структурна оформеност в период, проста двуделна или триделна форма, съдържа нов контрастен тематичен материал и е тонално устойчив, тогава се нарича сложна триделна форма със среден дял „Трио”(Соната за пиано оп. 10, № 3, III част от Л. ван Бетовен).

Когато средният дял е без определена структурна оформеност, се нарича сложна триделна форма :

- с развиващ среден дял / развива тематичния материал от първия дял и тонално е неустойчив/(Соната за пиано оп. 2, № 3, III част от Л. ван Бетовен).

- с епизод / съдържа нов тематичен материал и е тонално неустойчив, характеризира се с неустойчиво текущо развитие/(Соната за пиано оп. 7, II част от Л. ван Бетовен).

- с комбиниран среден дял / развива тематичен материал от първия дял, съчетан с появата на нов тематичен материал / .

Третият дял е реприза – в повечето случаи се повтаря буквално и се означава с “Da Capo” или D. C. Възниква така наречената “Da Capo” форма, която се състои от два контрастни дяла, от които първият се повтаря точно със знака D.C. / A B AD.C. / (Соната за пиано оп. 2, № 1, III част от Л. ван Бетовен). Репризата може да бъде изменена, синтетична и по-рядко динамична. Може да встъпи с преход или без преход. В повечето менуети при Хайдн и Моцарт репризата встъпва без преход. При Бетовеновите скерца се появява преход към репризата:

А	В	А (реприза)
(дълбока цезура)	преход	
скок	запълване	

При сложната триделна форма често се появява кода /заключение/, особено когато протичат сложни тематични процеси. Кодата утвърждава главната тоналност, обобщава контрастния тематичен материал в цялата форма, изпълнява ролята на стабилизиращ фактор и логическо обобщение (Соната за пиано оп. 2, № 3, III част от Л. ван Бетовен).

Новите тенденции за развитие на сложната триделна форма се очертават с появата на песенния тематизъм в средния период от творчеството на Бетовен (Соната за пиано № 18, III част; Струнен квартет оп. 130, II част). Под неговото влияние се променят динамичният профил на формата, мащабите и характерът на контрастите.

Шуберт разширява и обогатява сложната триделна форма. Открива нови възможности за вътрешно-процесуалното развитие и за структурната организация на сложната триделна форма. Тенденцията към по-свободно конструиране засяга общия план и вътрешната организация на дяловете на формата. Варирането на тематичния материал предизвиква разрастване на мащабите на основните дялове (Емпромптю оп. 90, Es dur).

Свободното тълкуване на сложната триделна форма през 19 век е съчетано с употребата на широк кръг от жанрови средства, които обогатяват тематизма ѝ. В Ноктюрното на Шопен оп. 48, с molл жанровият комплекс съчетава в единство патетичната скръбна декламационност и речитативност с размерността на траурен марш в първия дял на формата и своеобразното съчетание на маршеобразност и хоралност в „Трио”. Синтезът на тези разнородни

елементи не нарушава класическата строгост на пропорциите и точната съразмерност, типични за склонността на Шопен към уравновесените структури.

Новото тълкуване на сложната триделна форма през втората половина на 19 век се характеризира с по свободно структуриране на тематичния материал (съкратена реприза). Действието на тематичният контраст се проявява не само между основните дялове, но и в самите дялове на формата.

Появява се нов подход по отношение на изграждането на общия план на формата. Ключовият момент на формата – границата между двата основни дяла, се завоалира, смекчава се контрастното съпоставяне. Тоналният план се отличава с голяма свобода, променят се тоналните съотношения между двата основни дяла на формата - Симфония № 1, III част от Й. Брамс:

А	В	модулативна	А	Кода
проста двуделна форма	развиваща проста	връзка	период	АВ
ла бемол мажор	триделна форма			
	си мажор			

По-редки са случаите на синтетична реприза, както в ноктюрното “Празници” от Кл. Дебюси. В репризата произлиза синтез на тематичния материал от двата дяла.

Преобразуването на репризата в динамичен план при сложната триделна форма се среща както в класическия образец Симфония № 3, II част от Л. ван Бетовен, така и в Ноктюрно оп. 48 в “до” минор от Фр. Шопен. През 20 век динамизирането на репризата при сложната триделна форма е по-често явление. В Симфония № 5, II част от С. Прокофиев има новаторска трактовка на основния принцип в сложната триделна форма. Между първия и втория дял “Трио” се появява преход, а след втория дял динамичната реприза втъпва чрез контрастно съпоставяне:

А	запълване	В	контрастно съпоставяне	А ₁
			(скок)	динамична реприза

В “Хумореска” оп. 15 от П. Владигеров развитието на събитията е в съвършено противоположен план. Прогресиращото намаление на мащаба в построяването на дяловете очертава една рядко срещана нединамична линия в изграждането:

А	В	А
проста триделна форма	проста двуделна форма	период

Сложната триделна форма намира приложение в различни жанрове: като част от сонатно-симфоничния цикъл (менует, скерцо или като бавна част) и като самостоятелна инструментална форма - ноктюрно, полонез, интермецо, новелета, мазурка и др.

СЛОЖНА ДВУДЕЛНА ФОРМА

Сложната двуделна форма се състои от два дяла, структурно оформени в проста двуделна, проста триделна форма и по-рядко в период. В основата на формата действа принципът на контрастно съпоставяне на две тематични сфери, равни или приблизително равни по мащаб. Тематичният контраст създава скок между двата дяла на формата, който не получава разрешението си. Сложната двуделна форма не притежава симетричността и закръглеността на сложната триделна форма.

Произходът на сложната двуделна форма се корени в рапсодичните жанрове – балади, фантазии и някои епични песни, основани на две контрастни в жанрово и темпово отношение части (бавна епична – бърза хороводна). Аналогично съотношение на дяловете се среща във френската увертюра (увертюрата към ораторията “Месия” от Хендел).

В рамките на оперното действие намира приложение за характеристика на действащите лица и при отразяването на контрастни психологически състояния (дует на Дон Жуан и Церлина из операта “Дон жуан” от В. А. Моцарт).

Срещат се два основни вида сложна двуделна форма:

- основана на подчертан жанров контраст между дяловете - “Римски пинии”, “Пиниите на вила Боргезе”от От. Респиги:

А	модулативен преход	В
---	--------------------	---

а	а ₁	В
си бемол	ла мажор-	ла мажор
мажор	фа мажор	

а	В	а ₁
фа	фа	ре
мажор	мажор	мажор

- основана на тематична близост между дяловете (“Мари моме църноока” от Добри Христов).

При повторението на частите на сложната двуделна форма възниква структурата А – В – А – В , представляваща двойна сложна двуделна форма (Симфония № 4, III част от Р. Шуман).

СЛОЖНА ТРИ-ПЕТДЕЛНА ФОРМА

При повторението на дяловете на сложната триделна форма възниква петделна форма А-В-А-В-А , наречена **сложна три-петделна форма**. Възможно е точно или изменено повторение на дяловете.

Настъпват нови мащабни съотношения между дяловете на формата, трикратното провеждане на дял “А” създава близост с рондообразната периодичност. Измененото повторение на дяловете ги превръща в променливи величини, които преодоляват въшното им механично обединяване. Изменят се съотношенията между основните елементи на формата, приближавайки се до рондото. Тоналният план е изменен и разширен (терцовите и секундови тонални съотношения подчертават по-релефно контраста). Настъпват изменения и по отношение на структурата. Във втората част на Симфония № 5 от Фр. Шуберт, при всяко ново провеждане на дяловете, се променя структурата и тоналният план. Песенният тематизъм предразполага към колористично вариране и към нарастване на неустойчивостта:

А	В	А ₁	В ₁	А ₂
а : : в а :	а а ₁	а а ₁ в а ₂	а а ₁	а а ₁
ми бемол	до бемол	ми бемол	сол бемол	ми бемол
мажор	си минор	ми бемол	фа диез	мажор
	неустойчивост		неустойчивост	

В струнен квартет оп. 95, III част от Л. ван Бетовен формата не е подчинена на статичния контраст, както при класическата сложна триделна и сложна три-петделна форма, и се устремява към

качествено нови съотношения между дяловете, близки до тези на рондото.

Във II част из Соната за цигулка и пиано от Й. Брамс темповите контрасти отразяват яркото съпоставяне на разнородните жанрови сфери – скерцозната подвижност на втория дял *Vivace* с възвишената лирика на измененото повторение на първия дял *Andante*.

РОНДО

Рондо означава кръг, хоровод. Произлиза от старинните хороводни песни, които се изпълняват от солист (куплет) и хор (рефрен).

Рондото е форма, основана на координираното действие на принципите периодичност и тематичен контраст.

Периодичният принцип е в основата на композиционния план и определя специфичните структурни закономерности, реда и разположението на елементите, функционалната им зависимост. Заедно с тематичния контраст периодичният принцип очертава контурите на рондото, общия му план и необходимия тематичен минимум – трикратно периодично провеждане на една тема, като между провежданията са разположени контрастни по съдържание части, наречени епизоди.

А	В	А	С	А	Д
тема	I епизод		II епизод		III епизод

Рондо освен форма означава и музикален жанр, чийто корени ни отвеждат към изкуството на танца, към древните художествени традиции, претворяващи движението в цялото му многообразие и пластичност. Това в най-голяма степен определя образните възможности на рондото, отразяващи бърза смяна на състояния и картини, асоцииращи с пьстротата на живописни сцени и битови явления.

Като жанр рондото представлява танц, който се характеризира с подвижен, оживен характер, съчетан с песенно-танцувални черти в бързо темпо.

По-свободната структурна организация на рондото (неограничен брой на провеждане на темата и на епизодите) и универсалният характер на периодичността дават възможности за приспособяване към най-различни стилистични условия и системи на организация – от ранните образци на 14-15 век, в музиката на Й.С.Бах и Фр. Хендел, виенските класици, на романтиците до “Книга за оркестър” и Симфония № 2 от Лютославски през 20 век.

Произходът на рондото се корени в традициите на европейските народи от 10 – 11 век.

При старата немска фолклорна култура хороводните танци са построени на смяната на пеещите при т.нар.”Reigentanz”(хороводен танц) с танц за всички и с танц за една двойка.

В разпространената песенна форма при минезингерите заключителната част е съдържала винаги неизменно текстово и музикално построение. Във френската средновековна традиция в т. нар. рефренна песен, обозначена като “Rondeau”(кръгова песен), са вмъкнати специални стихови редове за солист певец.

През 14-15 век във вокалните и инструменталните жанрове се утвърждава структура, непосредствено предшестваща рондото, при която началната част придобива функцията на “Couplet”, поверен на солист, а следващата част (“Nachstrofe”) е със запазен текст на “Refrain” (**В А С А D A**).

На по-късен етап новото съдържание на куплетите и разменените им места с рефрена показва съответствие с ранните образци “Kettenrondo” (**А В А С А**).

При рондото ясно се открояват основните функции на тема и епизоди, образуващи опорните точки на конструктивния план.

БАРОКОВИ ОБРАЗЦИ РОНДО

Старото френско рондо се разпространява в инструменталната музика през 17 и 18 век в творчеството на Люли, Рамо, Купрен, Дакен и други френски композитори.

Ранните образци на старото френско рондо представляват миниатюрни пиеси, свързани с портретна характеристика или програмно изобразителни черти на съдържанието. Те са бравурни виртуозни пиеси.

Темата най-често представлява период с квадратна структура

(8 – 16 такта) с песенно-танцувални черти. При периодичните провеждания на темата мащабът, структурата и тоналността остават непроменени. По интонационна яркост превъзхожда епизодите и при френските клавесинисти провежданията ù достигат до 15-20 пъти. Тематичната и тоналната реприза съвпадат и подчертават водещата роля на темата.

Епизодите не създават тематичен контраст и представляват свободни варианти на темата, като възпроизвеждат някои нейни характерни интонации (“Сестра Моника” и “Любимата” от Купрен). Те са по мащаб приблизително равни на темата и са оформени като период или са неустойчиви структурно неоформени построения. В инструменталните миниатюри на френските клавесинисти има предпочитание към структурна стабилност на епизодите. Епизодите протичат в подчинени тоналности. Това създава известен контраст, обогатява развитието и в известна степен компенсира липсата на тематичен контраст (“Кукувицата”от Дакен). В “Gavotte”от Падре Мартини всички епизоди са в подчинени тоналности и в значителна степен изменят динамиката на развитието:

А	В	А	С	А	Д	А	Е	А	F	А
фа	фа минор-	фа	ре	фа	до	фа	ла	фа	си бемол	фа
мажор	до мажор	мажор	минор	мажор	мажор	мажор	минор	мажор	мажор	мажор

Между провежданията на темата и епизодите няма преходи. Липсва кода поради отсъствието на по-сложни взаимоотношения и функционални връзки.

В творчеството на Й. С. Бах и Хендел старото френско рондо получава широко развитие и става носител на значимо идейно съдържание. В Концерта за цигулка и оркестър в ми мажор от Й.С.Бах, трета част, мащабът на симфоничното мислене се съчетава с ясната конструктивна логика. Мащабът и неустойчивостта на епизодите нарастват прогресивно и достигат до най- висока точка в последния епизод. Границите на епизодите са очертани ясно чрез система от каденци в подчинени тоналности (H, cis, A, gis). Възниква тенденция на функционална логика, близка до тази на виенските класици(T D S T).

А	В	А	С	А	Д	А	Е	А
период	период	точно	период	точно	период	точно	неустойчиво	точно
16т.ми	16т.си	повт.	16т. до	повт.	16т. ла	повт.	построение	30т. повт.

мажор мажор

диез
минор

мажор

неустойчивост-
сол диез минор

Възпроизвеждането на елементи от темата при изграждането на епизодите може да бъде точно или изменено(варирано) повторение.

Старото френско рондо подготвя появата на зрялото класическо рондо. В някои образци на Хайдн, Моцарт и Бетовен може да се установи силното му влияние.

През ХХ век се забелязва тенденция към възраждане на традицията на старото френско рондо в образци като: “Концерт за струнен квартет и струнен оркестър” от Марин Големинов, “Малка камерна музика за духов квинтет” от П.Хиндемит и „Оратория за нашето време”от Л. Пипков. (финали).

КЛАСИЧЕСКО РОНДО

В еволюцията на рондото виенските класици внасят съществени, нови черти, които разширяват образния диапазон, изменят композиционната логика и характера на тематичните процеси. Темата и епизодите се превръщат в равностойни по своята индивидуалност тематични сфери.

Яркостта на тематизма се съчетава с високата му степен на концентрация, в резултат на което намалява броят на провежданията на темата и на епизодите, мащабът се увеличава, а вътрешната им структура се усложнява. Темата и епизодите встъпват помежду си в нови качествени взаимоотношения. Темата изпълнява функцията на стабилизатор, който уравновесява интензивността и неустойчивостта на епизодите (Соната за пиано № 9, III част от Л. ван Бетовен).

В класическото рондо жанровите средства се обогатяват и излизат от традиционните рамки на танцувалността. Й. Хайдн отдава предпочитание на образите, изпълнени с жизненост и енергия, използва и песенността (Сонната за пиано в ре мажор, III част от Й. Хайдн). Докато в “Романс”из концерт № 20 от В. А. Моцарт, както и в двата Романса оп.40 и оп. 50 за цигулка и пиано от Л. ван Бетовен песенният тематизъм придава по-различен облик на

рондото. Изменя се общият композиционен план и тематичната логика на рондото.

Действието на принципа на контраста е двупосочно (между епизод и тема и между отделните епизоди). Темата е устойчива величина. Периодичните провеждания на темата са в главната тоналност, формата на темата (най-често в проста двуделна или в проста триделна форма, по-рядко период) в редки случаи се изменя-съкращава се или се варира (Соната за пиано оп, 53, III част от Л. ван Бетовен – последното провеждане преди кодата). Използва се и лъжлива реприза, която обновява развитието и внася момент на обрат в образно-тематичното развитие.

В Соната за пиано оп.14, № 2, III част от Л. ван Бетовен са разположени две лъжливи репризи:

А	В	А	С	I лъжлива
проста	период	проста	проста	реприза
двуделна форма	ми минор	двуделна форма	три-петделна форма	до мажор
сол мажор		сол мажор	до мажор	

А	I лъжлива реприза	Кода
Проста		
двуделна форма	фа мажор-неустойчивост →	сол мажор
сол мажор		

Броят на епизодите в класическото рондо е значително по-малък в сравнение със старото френско рондо. Концентрацията на тематизма изменя функцията им. Те придобиват значение на самостоятелни образно-тематични сфери, които противостоят на темата. Най-често се срещат симетрично изградени структури, които в редки случаи са повече от три епизода.

А-В-А-С-А Coda – Соната за пиано оп. 14, № 2, III част от Л. ван Бетовен.

А-В-А-С-А-В-А Coda – Соната за пиано оп.14, № 1, III част от Л. ван Бетовен.

А-В-А-С-А-D-А Coda – Соната за пиано оп. 10, № 3, IV част от Л. ван Бетовен.

Структурата на епизодите е разнообразна: период(Соната за пиано оп.14, №1, III част, епизод “В” от Л. ван Бетовен), проста двуделна(Соната за пиано оп.53, III ч. епизодите “В” и “С” от Л. ван

Бетовен), проста триделна форма (Соната за пиано оп.14, № 1, III ч. епизод “С” от Л. ван Бетовен) или развиващи построения с разработъчен характер. Структурната стабилност на епизодите подчертава по-релефно тяхната самостоятелност и ролята на контрастни сфери, противостоящи на главната тема.

Епизодите в класическото рондо са подчинени на ясна тематична логика и постепенна градация на контрастите и неустойчивостта. Първият епизод най-често се явява в доминантова тоналност, а вторият в субдоминантова. Възниква класическа функционална логика (Т D S Т – Соната за пиано оп.19, № 2, II ч. от Л. ван Бетовен).

Първият епизод е по-близо по образен строй до темата. Вторият епизод “С” има по-значителни мащаби. Превръща се в смислов център и се характеризира с интензивно развитие, с най-силен тематичен контраст и поява на неустойчивост (Соната за пиано оп.10, № 3, IV ч., епизод “С” от Л. ван Бетовен).

В по-разширената форма на класическото рондо възпроизвеждането на първия епизод създава ясна симетрия в строежа (Соната за цигулка и пиано оп. 24, IV ч. от Л. ван Бетовен). А предпочитанието към субдоминантовата сфера в епизод “С” показва аналогия със сложната триделна форма:

А В А С А В А
“D” “S”

Активното тематично развитие и възникването на сложни взаимоотношения между тема и епизоди е свързано с появата на преходи, допълнения и кода (при изострени тематични и тонални контрасти). Преходите съдействат за единството на развитието, а кодата обобщава тематизма на цялото рондо (Соната за пиано оп.53, III ч. от Л. ван Бетовен).

Рондото намира приложение като част от сонатно-симфоничния цикъл и като самостоятелна инструментална пиеса.

РАЗВИТИЕ НА РОНДОТО ПРЕЗ 19 ВЕК

През епохата на романтизма рондото претърпява изменения в по-основен план. Те засягат общия план и детайлите на формата.

При по-свободната трактовка, с която се отличава рондото, се нарушава класическата съразмерност и уравнивесеност на структурата.

Докато при виенските класици рондото е свързано предимно с жанрова танцувалност, в творчеството на романтиците кръгът от жанрови средства се обогатява. В Соната за пиано във фа диез минор, III ч. от Р. Шуман се съчетават разнородни жанрови средства, които превръщат рондото в сложен жанров комплекс, близък по характер до сюитата (главната тема е скерцозна, първият епизод – валс, вторият епизод – полонез, а преходът към третото провеждане на темата съдържа речитативни елементи).

Романтичното рондо се отличава с голяма свобода в съотношенията между частите и тяхното разположение. Допуска се провеждането на две поредни репризи на главната тема, на няколко епизода един след друг, без да се провежда темата между тях (“Виенски карнавал” оп. 26, I ч. от Р. Шуман). Появяват се индивидуални творчески решения. Във “Виенски карнавал” оп.26, I ч. от Р. Шуман развитие получават два образни слоя – неизменната празнична карнавална танцувалност и на втори план на фона на постоянния пулсиращ валс - разноцветни жанрови сфери: песенност в епизод “В”, хоралност в епизод “С”, маршеобразност в епизод “Е” (Марсилезата).

Функцията на темата е разнообразна и нееднозначна. Подобно на класическите образци, темата може да изпълнява ролята на стабилизиращ фактор (Прелюд № 17, оп. 28 от Фр. Шопен) или е подвижна променлива величина - превръща се в динамичен фактор. При периодичните провеждания на темата може свободно да се промени структурата, тоналният план и да се намали мащаба. В Новелета № 1 от Р. Шуман при първото провеждане формата на темата е проста три-петделна, при второто-проста триделна, а при третото е възпроизведен само един период. Началното провеждане на темата е с усложнен тонален план, засягащ подчинени тоналности, които внасят нов колорит:

фа мажор – неустойчивост – ре бемол мажор – неустойчивост – ла мажор
а в а в а

Новата функция и роля на епизодите в общия план на формата променя подхода на изграждането ѝ – децентрализация по

отношение на епизодите, нарушаване на съразмерността и превръщането им в самостоятелни индивидуализирани тематични сфери, противостоящи на темата. По отношение на тематичното съдържание се очертават две основни тенденции – силен контраст между тема и епизоди (“Крайслериана” оп. 16, II ч. от Р. Шуман). и интонационно сходство между тема и епизоди (Прелюд № 17, оп. 28 от Фр. Шопен).

В Прелюд № 17, оп. 28 от Фр. Шопен близостта между темата и епизодите създава аналогия със старото френско рондо на нивото на производността, която е резултат от съзнателното свеждане на контрастите до минимум в интерес на единството на психологическото състояние, типично за романтичната миниатюра.

Тоналният план на епизодите се характеризира с голяма свобода използват се отдалечени тоналности, модулации, ярки хармонични последования, които внасят нов колорит.

Във финала на симфония № 4 от Г. Малер изходната тоналност е изместена в периферията от ярко обогрната със светъл колорит тоналност ми мажор:

А	В	хорал	С	хорал	А	хорал	С	А	Кода
сол мажор	сол мажор		ми минор				ми мажор		
			неустойчивост						

Трикрайният провеждане на хорала придобива функцията на II-ра рондова тема и като цяло финалът на симфонията принадлежи към редките образци на рондо с две периодически провеждащи се теми.

Рондото намира приложение като част от сонатно-симфоничния цикъл, като самостоятелна инструментална пиеса и като част от оперно действие (Рондо на Фарлаф из операта “Руслан и Людмила” от М. Глинка).

РАЗВИТИЕ НА РОНДОТО ПРЕЗ 20 ВЕК

Свободата на развитие и пределно разрастващите се мащаби на формата в романтичните образци рондо дават неограничен простор на творческите решения и същевременно застрашават конструктивната прегледност, стабилността на логическата организация. В началото на 20 век на тези тенденции противостои

възраждането на класическите структурни решения, които внасят яснота в общите планове на формата, точност и съразмерност на пропорциите. Възражда се интересът към старото френско рондо като устойчива конструкция с ново съдържание, отразяваща новата композиционна техника. Свободата в изграждането на рондото, съгласуваното действие на периодичността и контрастът го правят лесноприспособимо към различни системи на организация на звуковия материал. В “Руски танц” из балета “Петрушка” от Иг. Стравински общият план на рондото съответства на класическия модел А-В-А-С-А Кода. Главната тема има водеща роля, а изграждането на епизодите чрез вариантено преобразуване на елементи от темата, показва родство със старото френско рондо. Епизодите са развити с широка амплитуда на процесите и обща динамика, превишаваща многократно миниатюрността на старото френско рондо. Забелязва се централизация на развитието в епизод “С”, аналогично на класическото рондо. Изострянето на контраста и концентрацията на тематизма в епизод “С”, свободното преобразуване и трансформиране на материала създават възходяща линия на общата динамика, която поддържа художествения интерес до края.

В “interludium” разположена между “Fuga quarta in A” и “Fuga Quinta in E” из “Ludus Tonalis” от П. Хиндемит пределната концентрация на тематизма в по-голяма степен се приближава до кратките мащаби на старото френско рондо. Близостта между темата и епизодите създава монолитна и еднородна линия на тематизма. Преобладаването на двуглас и съсредоточването на развитието в линейното движение на гласовете, свеждат тематичните контрасти до минимум. Главната тема определя общия облик на тематичното изграждане и от нея произлиза тематизма на двата епизода (А-В-А-С-А). Първото провеждане на темата е в рамките на осем тактов период. Второто е съкратено до петтактово построение с каденциране в “ла”, а третото провеждане е съчетано с ементи от епизод “С” и е единадесет и половина такта. Подвижността на главната тема се определя от свързващата роля на интерлюдията, разположена между двете фуги, съответно в “ла” и “ми”:

Fuga		I n t e r l u d i u m					Fuga
quarta	A	B	A	C	A	quinta	
in A	.ла-до диес	неустойчивост	ла	фа диес	ла-ми	in E	

Възраждането на миниатюрното рондо е в непосредствена връзка с интензивното развитие на циклите от малки инструментални пиеси, особено в сферата на детската музикална литература (“Малко рондо” за фагот и пиано от В. Казанджиев и “Игра” из цикъла “Слънчеви лъчи” за пиано за четири ръце от П. Стоянов). Последната пиеса из “Сюита от 5 пиеси” за пиано оп. 51 от П. Владигеров е изящна инструментална миниатюра в духа на хороводните танци. Близостта на темата и епизодите, миниатюрният им мащаб и строгите пропорции създават аналогия със старото френско рондо.

В музиката на 20 век се срещат и свободно изградени индивидуализирани случаи на рондо, които не могат да бъдат отнесени към определени структурни модели (Симфония № 6, II ч. от Дм. Шостакович; “Жулиета девойка” и “Танц на рицарите” из балета “Ромио и Жулиета” от С. Прокофиев; Концерт за пиано и оркестър във “фа”, III ч. от Дж. Гершуин).

Универсалността на периодичността и контраста, лежащи в основата на рондото, го правят една от най-жизнените и исторически устойчиви форми, приспособими към различни стилистични системи на организация на звуковия материал. Неговото съществуване е възможно и при серийната техника, както във финала на Духов квинтет оп. 26 от Арн. Шьонберг. А в Симфония № 2, I ч. от Лютославски рондото намира място и в алеаторната техника (Частта на симфонията - “Hesitant” се състои от интерлюдия, рефрен с шест провеж дания и седем епизода).

СОНАТНА ФОРМА. КЛАСИЧЕСКА СОНАТНА ФОРМА

Произходът на сонатната форма е резултат от продължителна историческа еволюция, която започва от старите полифонични форми, преминава през двутемната фуга(двойна), през старинната двуделна форма и старинната сонатна форма.

Под *сонатна форма* се разбира начин на структуриране и драматургично развитие на тематизма в първите части, понякога в бавните, скерцозните или финалните части на сонатно-симфоничния цикъл. Сонатната форма е основана на изложение, развитие (тематична разработка) и репризиране на контрастни теми в

закономерни съотношения. Тя съчетава контраста и единството на темите с интензивното им развитие в сложна образна система. Тематичният контраст е основната движеща сила в процеса на изграждането.

Класическата сонатна форма се утвърждава в завършен вид в творчеството на виенските класици Хайдн, Моцарт и Бетовен през втората половина на XVIII век с устойчив комплекс от тонални и тематични съотношения, който определя общата логика на развитие. Класическата сонатна форма се състои от три главни части: експозиция, разработка и реприза, които определят общата линия на развитие и динамиката на процесите. В развитата класическа сонатна форма, функционалната логика се разширява чрез въведение и кода.

Въведение Експозиция Разработка Реприза Кода

Въведение - може да бъде различно по мащаб и функция. В ранните симфонии на Хайдн и Моцарт ролята му се свежда до създаване на темпов и ладов контраст, който подчертава яркостта и значимостта на експозицията. (Хайдн – Симфония № 101 „Часовникът”, I част). Най-често въведението е структурно нестабилно и тонално неустойчиво, подготвя появата на сонатната експозиция. По тематичен материал може да бъде несамостоятелно - интонационно свързано с тематичния материал от експозицията, и самостоятелно. При въведения с повишена драматургична функция, (когато участва в понататъшното изграждане на сонатната форма) , може да имаме различни по степен на интензивност стадии: начален, централен - в който развитието е най-активно, и трети стадий – най-често съдържа доминантов предикт (Бетовен - Соната за пиано № 8, I ч.).

Експозиция – съдържа първоначалното изложение на тематичния материал. В нея се заражда контрастът като основна движеща сила. Сонатната експозиция съдържа четири стадия, изпълняващи определена функция: главна тема, преход, втора тема и заключение на експозицията.

Главна тема Преход II тема Заключение на експозицията

Главна тема - първата образно-интонационна сфера в сонатната експозиция. От нейната яркост и характерност се определят

основните линии на развитието и образният строй на произведението. Характеризира се с повишена интонационна концентрация, структурна стабилност и висока степен на тонална устойчивост, често границата ѝ се очертава чрез каденца в главната тоналност. Към темата може да има и допълнение /Пр.: Бетовен - Соната за пиано № 5, I част, главна тема/. Структурата на главната тема може да бъде изградена като период /Пример: Бетовен - Соната за пиано № 10, I част/ и по-рядко като проста двуделна форма /Пример: Моцарт Симфония № 40, IV част/.

Преход. В сонатната експозиция преходът извежда развитието от сферата на главната тема и подготвя тематично и тонално втората тема. Има свързваща функция, създава спойка в развитието и постепенно преодолява устойчивостта и съпротивлението на главната тема. Преходът се характеризира със структурна нестабилност, тонална неустойчивост и различен мащаб /от няколко такта до десетки тактове/. В най-типичните случаи тематизмът на прехода се изгражда върху елементи от главната тема, може да има пасажен характер или разтваряне на тематичните елементи в т. нар. общи форми на движение. Понякога в прехода може да се появи нов тематичен материал – т. нар. *междинна тема*. /Пример: Бетовен - Соната за пиано № 7, I част/. Различните по интензивността си процеси намират израз в наличието на отделни стадии: *Начален* - под влияние на главната тема. *Частично /варирано/ възпроизвеждане* на главната тема /Бетовен - Соната за пиано № 21, I част/. *Модулативен* - преодолява се тоналната устойчивост на главната тема - повишава се неустойчивостта. *Предиктов* - непосредствена подготовка на втората тема. Най-често съдържа доминантов оргелпункт, който създава тежнение към сферата на втората тема, която се превръща в център на устременост. Стадиите на прехода могат да бъдат неравностойни по мащаб, а в някои случаи може да липсва някой от тях /Бетовен - Соната за пиано № 5, I част/. *Втората тема* е важен момент, в който се заражда основният контраст - двигател в развитието на сонатната форма. Втората тема създава контраст и същевременно поддържа в различна степен връзка с главната тема /Бетовен Соната за пиано № 5, I част, II -ра тема/. Главната и втората тема принадлежат към обща интонационна система, основана на контраста и дълбокото вътрешно родство. В някои случаи втората тема развива или възпроизвежда характерни

интонации от главната тема – *произведен контраст* (Соната за пиано оп. 2, № 1, I ч.).

Неустойчивостта и нестабилната структурна организация на тематичния материал в прехода намират обща опорна точка в стабилната структура на втората тема, която внася равновесие в експозицията /Бетовен - Соната за пиано № 21, I част, II -ра тема/. Общата тенденция при втората тема е насочена към разширяване мащаба на действието.

Структурата на втората тема може да бъде период, проста двуделна форма, по-рядко проста триделна форма или група от построения. Градацията на контраста се проявява с различни нюанси, когато втората тема представлява група от построения. В този случай по-голямото количество тематичен материал може да компенсира липсата на достатъчен контраст и яркост на втората тема. Образно-тематичният контраст на втората тема е съгласуван с появата на нова тоналност - една от основните закономерности в класическата сонатна форма. Най-разпространените тонални сфери в зоната на втората тема са:

<u>Главна тема</u>	<u>Втора тема</u>
Dur	Доминантов мажор
moll	Паралелен мажор
moll	Доминантов минор
moll	Доминантов мажор

Най-често втората тема завършва с пълна каденца в новата тоналност. Един от факторите, които динамизират развитието на втората тема, е *преломът* - рязка промяна в общото направление, прекъсваща набелязаната линия на изграждането. Появата на нов или стар тематичен материал, който внася черти на неустойчивост, нарушава експозиционното равновесие и създава импулс, разширяващ зоната ѝ. *Взривен прелом* - “Апасионата” I-ва част и *тих прелом* - увертюра „Егмонт” от Бетовен:

<u>Главна тема</u>	<u>Втора тема</u>	<u>Прелом</u>
фа минор	ла бемол мажор	ла мажор

Заклучение на експозицията - изпълнява обобщаваща, резюмираща функция, оформя експозицията като завършено драматургично цяло. Доминиращата роля на устойчивостта се определя от

утвърждаването на тоналността на втората тема. Тематизмът на заключението обединява основни елементи от тематичния материал на експозицията. В структурата на заключението преобладават устойчиви построения, близки до функцията на допълнението, сумиращи построения и стабилни каденциращи последования.

В по-ранните сонатни форми при Хайди и Моцарт, втората тема представлява транспозиция на главната тема в доминантова тоналност, а заключението съдържа нов контрастен тематичен материал. /Пример: Хайдн – Симфония № 94, I ч./.

Разработка. Разработката е продължение на зародилите се процеси в експозицията, развиващият стадий на формата, който съдържа интензивно изменение и преобразуване на тематичния материал от експозицията. Динамиката на процесите е най-силна и най-активна. Характерът и мащабът на разработката зависят от няколко фактора:

А/ от степента на изложение и развитие на тематичния материал в експозицията.

Б/ от реалните конструктивни възможности за разработъчно развитие на тематичния материал.

В/ от стилистичните предпоставки и индивидуалното предположение на композитора към спецификата на разработъчното развитие на тематичния материал.

В някои Хайднови и Моцартови сонати разработката е неразвита, малка по мащаб. С усложнение на съдържанието и изостряне на контрастите, разработката се превръща в зона с най-активно развитие. Това е характерно за средния период на Бетовеновото творчество, където преобладават драматични конфликтни образи.

Характерна черта на сонатната разработка е свободното течение на тематичния материал, структурна нестабилност и тонална неустойчивост.

Тематичният материал може да се развие в две основни насоки:

1. Към пределно изостряне на чертите и коренна трансформация на тематичния материал.

2. Към смекчаване на чертите - Бетовен ув. „Егмонт”.

Структурната неоформеност активизира неустойчивото развитие на процесите и това довежда до поява на нови белези и нови черти. Разработката разкрива неприявените страни на тематичния материал. Редът и разположението на тематичния материал при използването му в разработката не е определен.

В разработката се използват характерни и специфични похвати, които активизират развитието: *разчленяване* /отделяне на малки части от тематичния материал, които носят възможности за самостоятелно развитие. /Пример : Бетовен - Соната за пиано № 21, I част; *съединяване* /хоризонтално и вертикално/ на различни части от тематичния материал. Пример: Бетовен - Соната за пиано № 1, I-ва част. В разработката се избягват устойчивостта и завършените оформени структури, които възпрепятстват нарастващото напрежение. Използват се подвижното полуизречение и подвижният период. Среща се секвентно провеждане на различни по величина построения и вариационни процеси с различен мащаб. В бавните части на сонатно – симфоничните цикли, вариационните процеси доминират над разработъчните процеси.

Полифонията значително обогатява и разширява кръга от средства, необходими за изграждането на сонатната разработка. Диапазонът им се движи от имитацията до сложните полифонични комплекси и фугато.

Хармоничното развитие в сонатната разработка отразява общата линия на повишена неустойчивост и интензивност.

В разработките на Хайдн и Моцарт понякога се срещат системи от каденци в подчинени тоналности, създаващи опорни моменти и вътрешно разчленение в разработката. В зрелите сонатни форми на Моцарт и Бетовен каденците отстъпват място на динамизиращи разработъчното развитие хармонични средства.

Обща тенденция в хармоничното развитие на сонатната разработка е засягането на отдалечени от главната тоналност сфери, неизползвани в експозицията. При преобладаващата роля на доминантовата тонална сфера в експозицията, направлението в разработката е към субдоминантовата група от тоналности. В периферията на разработката “D” оргелпункт внася елемент на конфликтност и усилва тежнението към репризата.

S_____ D_____ T
(реприза)

В процеса на свободно /нерегламентирано/ протичане на тематичния материал, в разработката могат да възникнат различни по интензивност фази, произтичащи от неравномерното разпределение на неустойчивостта : начална /въстъпителна/ фаза; същинска разработка и предрепризен предикт. В тях може да бъде

проследена градацията на неустойчивостта и различните степени на интензивност, отразяващи динамиката на развитието.

Началната фаза протича на по-ниско ниво на напрежение. Тя може да продължи развитието от експозицията по инерция /относителна устойчивост/.

Същинската разработка е фазата с най-интензивно развитие на тематичния материал, понякога свързано с основно изменение на чертите му, с поява на качествено нови белези. Появата на *лиричен център* създава стройност и целеустременост в развитието на тази фаза. Пример: Бетовен - Соната за пиано № 23, I-ва част. Появата на нов епизодичен тематичен материал /или *епизод*/ в разработката, (поради преждевременното развитие на материала в експозицията се изчерпват възможностите му за развитие) може да изпълнява разнообразна функция в общия план на сонатната форма. Може да компенсира отсъствието на тематичен контраст в цялата сонатна форма /Пример: Хайдн - Симфония № 45, I част/, да обнови развитието с нови сили, / Пример: Бетовен - Соната за пиано № 5, I част /, да изпълнява ролята на лиричен център /Пример: Бетовен - Концерт за цигулка и оркестър, I част /.

Предрепризен предикт - насочва развитието към подготовка на репризата и представлява широко развит предикт върху доминантов оргелпункт /Пример: Бетовен - Соната за пиано № 10, I-ва част /.

Реприза. След интензивното развитие в разработката репризата на класическата сонатна форма възвръща устойчивостта, като създава равновесие и баланс в динамиката на формата. За разлика от всички други едночастни форми репризата на сонатната форма съдържа принципно ново съотношение между основните действащи сили, насочено към сближаването им. Репризата сближава контрастните тематични сфери чрез провеждането им в главната тоналност, възпроизвежда тематичния материал в разположение, аналогично на експозицията.

Преобразуването на тематичния материал в нов устойчив план налага изменения, които могат да засегнат главната тема, прехода и втората тема, Мащабът на главната тема може да бъде съкратен и по-рядко удължен /Бетовен - Соната за пиано № 21, I част /. Могат да настъпят и структурни промени в главната тема.

Провеждането на втората тема в главна тоналност предизвиква изменение в модулационния план на прехода. Мащабът на прехода най-често е съкратен, от него може да отпадне някой от етапите му

/Бетовен - Соната за пиано № 18, I част / или да бъде изцяло съкратен /Бетовен - Соната за пиано № 6, I част /. В резултат на това произлиза дистанционно приближение на темите, съдействащо за обединяването им. Докато при Хайдн и Моцарт сонатната реприза съдържа минимални изменения в реда и разположението на тематичния материал, още в ранните Бетовенови произведения обновяването и обогатяването му бележат една нова линия в репризата.

Системата от ретроспективни връзки /директни и на разстояние/, съединява отдалечените във времето зони на експозицията и репризата чрез “арки” на разстояние. Ретроспективните връзки, между репризата и разположената до нея разработка влияят непосредствено върху протичащите процеси и обогатяването на тематичния материал. В първа част из Соната за пиано № 21 от Бетовен модулационният план на главната тема е усложнен под влияние на високото ниво на неустойчивост в разработката. Обогатяването на репризата може да бъде съчетано с действието на фактори, които имат и конструктивно значение в общия план на формата.

Интензивното неустойчиво развитие в разработката и превесът на доминантовата тонална сфера в експозицията могат да бъдат неутрализирани от *субдоминантovo отклонение* в репризата. Произходът на явлението ни отвежда към предшествениците на сонатната форма - фугата, старинната двуделна форма. Субдоминантовото отклонение съдейства за укрепването на тоналната устойчивост на репризата, То няма строго определена сфера на действие и неговото променливо местоположение зависи от конкретните тематични условия и общите процеси. В първа част из Соната за пиано № 10 от Бетовен субдоминантовото отклонение е разположено в прехода и чрез него е осъществена реконструкция на тоналния му план. В Соната за пиано № 8 “Патетична” от Бетовен субдоминантовото отклонение засяга периферията на главната тема и достига втората тема, която започва в субдоминантовата тоналност фа минор, но при повторението ѝ се възстановява главната тоналност до минор.

Обогатяването на репризата неизбежно влияе върху структурната организация и стабилността на развитието. В повечето случаи настъпващите промени се преодоляват в сферата на втората тема. Провеждането ѝ в главната тоналност има силно стабилизиращо действие.

	Експозиция	Разработка	Реприза
гл. тема	II тема заключение	неустойчивост→“D”→	гл. тема II тема
„T“	„D“или друга тоналност		„T“ „T“

Кода. Кодата в класическата сонатна форма изминава дълъг път на еволюция от второстепенно построение до обобщаващ “възел”, прерастващ в четвърта част на формата. Усложнението на тематичните съотношения, нарастващата роля на контрастите и процесуалността изменят динамиката и общия релеф на формата. Още при Моцарт и Хайдн тенденцията към забавяне на процесите и изчерпване на енергията на движението поражда необходимост от кода. Чрез разширение на заключението на репризата се открива полето на действие на кодата, първоначално представена от допълнение след репризата с типични стихващи импулси.

В зоната на кодата се използват елементи от тематичния материал, които представят основни водещи и ярки интонации, най-често присъстващи в главната тема. Към образуване и възникване на кодата водят две линии: синтез на тематичния материал чрез извършване на подбор; разтваряне на тематизма в общи форми на движение, което акцентира на каденциращи движението последования.

В зрялата класическа сонатна форма кодата се превръща в продължение и завършек на процесите, в обединяващо звено, създаващо връзки с предшестващите я части / Бетовен, Соната за пиано № 8, I част/.

Кодата може да съдържа развързката на основния конфликт и да участва активно в драматургичното развитие / I-ва част на Соната за пиано № 23 “Апасионата”, ув.“Кориолан” от Бетовен и др./.

В широко разгърнатите коди може да има наличие на три фази на развитие: начална, централна и завършваща. Централната фаза е с възможност за допълнително, активно развитие, а заключителната фаза е максимално устойчива и затваря кръга на процесите.

Сравнително по-малко се среща включването на нов тематичен материал в кодата / ув. ”Егмонт” от Л. ван Бетовен /.

РАЗВИТИЕ НА СОНАТНАТА ФОРМА ПРЕЗ 19 ВЕК

В резултат на новото образно съдържание, което изисква нова форма, и склонността към неконтрастен тематизъм, се изменя качеството на процесите и съотношението между елементите, структурната организация и общата динамика на изграждането на формата.

В творчеството на романтиците сонатната драматургия придобива нови черти. В качествено новото тълкуване на формата настъпват изменения, които са обосновани и подготвени в късното творчество на Л. ван Бетовен.

В първата част на “Недовършена симфония” от Фр. Шуберт най-ярко са проявени новите черти, утвърдени в романтичната сонатна форма. Проникването на песенността е едно от новите качествени явления. Песенният тематизъм е свързан с нови структурни решения и изисква нов вид развитие. Променя се устройството на сонатната експозиция. Темите се превръщат в широко развити песенно-мелодични сфери с интензивно вътрешно развитие. Структурата на главната тема може да бъде период (“Недовършена симфония” от Фр. Шуберт), контрастна проста двуделна форма (Соната за цигулка и пиано, № 3, I ч. от Григ) или проста триделна форма (Соната за пиано оп. 120, I ч. от Фр. Шуберт).

В сонатната експозиция тематичният материал едновременно с изложението си получава и развитие, което оказва влияние върху динамиката на развитие. В резултат на това отпада необходимостта от преход. Дистанцията между двете теми отпада и възниква непосредствено съпоставяне (Соната за пиано оп. 120, I ч. от Фр. Шуберт).

Втората тема не създава скок в тематичното развитие, а е в близка образно-емоционална сфера до главната тема (в I ч. на “Недовършена симфония” от Фр. Шуберт двете теми взаимно се допълват - допълващ контраст). Високата концентрация и обобщеност на тематизма превръщат втората тема в етап от експозицията със свое вътрешно развитие.

Поради това в много случаи отпада необходимостта от заключение на експозицията. В резултат на това цялостният план на експозицията съдържа две основни сфери – на главната и на втората тема. В някои образци в общата драматургия на сонатната форма се въвежда въведение-епиграф (в I ч. на “Недовършена симфония” от Фр. Шуберт въведението-епиграф компенсира липсата на тематичен

контраст между двете теми и се явява в началото на разработката и в кодата). В мащабно изградените драматични и конфликтни симфонии контрастът между двете тематични сфери е сведен до степента на образни антитези (Симфония № 6, I ч. от П. И. Чайковски и Симфония № 9, I ч. от А. Брукнер).

В някои романтични образци частично се запазват някои от класическите сонатно-експозиционни съотношения(Симфония № 5, I ч. от Фр. Шуберт-експозицията съдържа главна тема, преход към втората тема и кратко допълнение, което заменя заключението на експозицията).

Тоналните съотношения между двете теми в сонатната експозиция в някои случаи са класическите тонико-доминантови(Т-D), в други терцови и по-рядко секундови (Концерт за пиано и оркестър № 1, I ч. от П. И. Чайковски – си бемол минор – ла бемол мажор).

Конструктивните качества на тематичния материал и новото устройство на експозицията променят характера на сонатната разработка. Песенните теми не се поддават на мотивно разчленяване, а са предразположени към вариране в разработката. Създават се условия за вариране и темброво обновяване на тематичния материал. Динамиката на разработката се развива в ново направление, противоположно на класическите зрели образци на Бетовен, където активността на процесите достига най-високата точка.

Нараства ролята на полифонията като обединяваща основна линия в развитието на сонатния тематизъм. Разкрива нови взаимоотношения между тематичните елементи от експозицията.

В някои късноромантични образци разработката протича при повишена интензивност на процесите (Симфония № 1, I ч. от Й. Брамс).

Характерът на процесите, които протичат в експозицията и разработката, определят преосмислянето и обновяването на репризата в романтичните образци сонатна форма.

Новият подход към репризата в късните произведения на Бетовен очертава една от линиите на развитие в късноромантичната сонатна форма. В репризата продължава варирането и колористичното обновяване на тематичния материал и тя придобива развиваща функция. Динамичната реприза-кулминация има решаващо значение за преосмислянето на репризата и превръщането

и в етап, продължаващ развитието (Симфония № 9, I ч. от Л. ван Бетовен; Симфония № 6, I ч. от П. Й. Чайковски).

Свободното тълкуване на сонатните закономерности в края на 19 век протича под действието на различни фактори. Преобладаващата роля на линейното развитие влияе върху тематизма на сонатната форма и характера на протичащите процеси. Тенденцията към подчинение на хоризонтала и вертикала на общи принципи се проявява в симфониите на Г. Малер. Мелодичната природа е в основата на песенния симфонизъм, изменящ взаимоотношенията между сонатните елементи. Синтетичният характер на песенния тематизъм обогатява сонатността с нови принципи. Проникването на песенността в инструменталния тематизъм е доста продължителен процес. В. А. Моцарт често използва песенни теми в сонатната форма (бавните части на Концерти № 3, 4 и 5 за цигулка и оркестър). В соната за пиано оп. 31, № 2 и Соната за цигулка и пиано оп. 47, Бетовен свободно включва в сонатния тематизъм речитативността. Песенността придобива нов мащаб в Деветата му симфония. Песенността присъства и в сонатните форми на Фр. Шуберт.

В симфониите си Г. Малер използва тематичен материал от песните си. В резултат на това диапазонът и интензивността на мелодичните линии са приспособени към неограничените възможности на инструменталната музика(Симфония № 1, I част). Запазвайки в общи линии основните части на сонатната форма, Малер изменя вътрешната им структура и функционално разчленение. В сонатната експозиция навлизат песенните куплетни и строфични принципи, които изменят структурирането на материала. Възниква своеобразна система от строфично-вариантни провеждания, които в експозицията на Симфония № 1, I ч. са основани на еднороден тематичен материал(еднотемна експозиция).

В разработката на някои симфонии строфичното развитие на тематичния материал се приспособява към неустойчивостта, но трансформациите на материала придобиват в някои случаи ново качество и могат да достигнат до силно отдалечаване от първоизточниците в експозицията. Противопоставянето на разработката на експозицията може да баде съчетано с коренни жанрови преобразувания и ускорено развитие. Разработката се превръща в образна антитеза, която предвещава някои от новите типове сонатна форма на 20 век (Симфония № 3, I ч. от Г. Малер).

РАЗВИТИЕ НА СОНАТНАТА ФОРМА ПРЕЗ 20 ВЕК

Устойчивостта на сонатната драматургия и универсалният характер на нейните принципи на изграждане обновяват и усъвършенстват механизмите, регулиращи динамиката на протичащите процеси. Сонатната форма разширява диапазона на вътрешната си организация чрез разнообразни принципи и средства за постигане на своеобразни форми на синтез и взаимопроникване. Вариационността навлиза в системата на сонатния тематизъм, нараства ролята на полифонията, действието на периодичността на различни равнища създават висока концентрация на средства, изискващи изменение в разположението на основните елементи. Преобладаващата роля на линейното развитие, пределното разширение на границите на тоналността и намалената ѝ роля на конструктивен фактор, извеждат на преден план метроритъма, детайлно разработената скала на тембровата и темповата драматургия. Във функционалното разделение на формата настъпват изменения, засягащи големите планове на формата, разпределението на функционалните зони в експозицията в процесите на разработката и ролята на репризата. Възникват нови конструктивни решения, основани на принципно нов подход към контраста, като основна движеща сила.

Синтетичността на сонатната форма достига разнообразни форми, способни да се пригледят към различни стилистични условия. Сред тях е водещата роля на полифонията с нейното свойство да създава стройност и висока степен на вътрешна организираност на елементите. От органичното ѝ взаимодействие с вариационните принципи възниква т. нар. вариационно-полифоничен тематизъм. Неговият произход е свързан с жизнените класически традиции, достигащи нова степен в творчеството на Г. Малер. Те получават естествено продължение в сонатната форма на Дм. Шостакович. Вариационността отразява в нов план традициите на песенността, която прониква в тематизма на П. И. Чайковски, в мелодиката на Мусоргски, за да получи индивидуалност при Шостакович. Склонността му към рационалност и строго организирана звукова материя намират израз в предпочитанието към полифонично мислене, към философската съсредоточеност и възвишеност на

Баховата традиция. Свообразният синтез на вариационност и полифония поражда нов тип тематизъм със своя специфична вътрешна динамика на процесите, определящи новите съотношения на сонатността в I ч. на Симфония № 5, 8 и 10. Вариационно-полифоничният тематизъм създава непрекъснатост на развитието, вследствие на което синтактичните граници между частите на формата отпадат. Интензивното развитие на процеси с голяма амплитуда се основава на потенциала на линейното развитие, на качествата на мелоса, който съчетава в органично единство народното многогласие с постиженията на полифонията. Шостакович дава превес на свободното полифонично разгръщане на дълги мелодични линии, които се зараждат още в началния стадий на формата, прорастват в разработката и получават логичен завършек в репризата. Единният процес на изграждането на сонатната форма е свободно течащ и подвластен на логическата организация, основана на утвърдените универсални закономерности, идващи от Й. С. Бах и Л. ван Бетовен, през Г. Малер до един нов ренесанс във висшата полифонична техника на П. Хиндемит и Дм. Шостакович. Но докато П. Хиндемит проявява предпочитание към уравновесената и строга логика на фугираното развитие, Дм. Шостакович се обръща към първоизточниците на мелоса в голямата национална традиция, обновен и обогатен от техниката на 20-то столетие.

Шостакович изгражда сонатна форма с нов динамичен профил. Единствен ранен исторически аналог са гигантските мащаби на Малеровите симфонии. Бавно, съдържано развитие в експозицията, с планомерно нарастване на драматизма, води към ключовия момент – началото на разработката, където ускореното и интензивно развитие достига критична точка в динамичната реприза-кулминация, след което настъпва трагичен резонанс с постепенно разсейване на напрежението и възвръщане към отправната точка. Очертава се динамична конструкция, подобна на огромна мелодична вълна, в която вълновият принцип образува система от стъпалообразни равнища, образуващи завършена, стройна система (Симфонии № 5 и № 8, I ч. от Дм. Шостакович).

Градацията на тематичните контрасти предлага принципно ново драматургично решение в две основни насоки:

- коренно изменение и обновяване на тематизма чрез поява на нов контрастен тематичен материал в разработката (В Симфония №

7, I ч от Дм. Шостакович разработката е заменена с вариационен цикъл).

- трансформация на материала от експозицията в противоположен образен план

(В разработките на Симфонии № 5, 8 и 10, I ч. от Дм. Шостакович се използват – вариационно-полифоничен тематизъм, свободни жанрови трансформации, планомерно проведена темпова драматургия и прерастване на полифоничните линии в имитационно-полифоничен комплекс).

Репризата развива по нов начин тематичните съотношения и престава да бъде стабилизиращ развитието фактор. Интензивното развитие на процесите в разработката предопределят новата продължаваща функция на репризата - тематичният материал получава допълнително развитие. Преосмислянето на репризата засяга цялостния ѝ план и нейните фази могат да встъпят в разнообразни съотношения (Симфония № 5, I ч. от Дм. Шостакович).

Широкомащабното навлизане на полифонията в системата на сонатния тематизъм придобива нови измерения в творчеството на П. Хиндемит. Философската възвишеност и интелектуалността на мисълта при Хиндемит клонят към високо организираната конструкция на фугата. В I ч. на симфонията “Матис художникът” фугираното развитие на материала, разсредоточено по протежение на формата, е пропорционално равностойно на сонатното изграждане.

Отслабването на структурната стабилност, на функционалната автономност на репризата, приближава общите ѝ пропорции към старинната сонатна форма както и в I ч. из Концерта за оркестър от Б. Барток.

Противодействието на деструктивните тенденции намира израз във възраждането на класическите традиции – пределна класическа честота на линиите, точност на пропорциите и краткост на тематизма. Във финала на “Класическа симфония” от С. Прокофиев ярката индивидуалност на музикалния език и типичното за творец от 20 в. светоусещане намират съприкосновение и приближаване към Хайдновата традиция – четиристадийна сонатна експозиция с класически тонални съотношения:

Главна тема преход Втора тема Заключение на

В друг план класическите тенденции оживяват в I ч. из Симфония № 9 от Дм. Шостакович – ясна структурна разчлененост, тонални съотношения от класически вид съжителстват с остра темброва характеристичност и камерност, с индивидуални линии и тембри, създаващи асоциации за комични ситуации в Моцартовите опери.

Диапазонът на решенията в сонатната форма през 20 век е изключително широк и се колебае от кристална класичност до силно размитите, понякога неуловими граници между частите на формата. Усложнените процеси и крайно икономичното, опростено развитие се намират на противоположни полюси. В широката панорама от явления особено интерес представлява тенденцията към подвижност и заменяемост на тематичните елементи. Образци от края на 19 век, като Концерт № 1 за пиано и оркестър от Й. Брамс и увертюрата към операта “Нюрнбергските майстори певци” от Р. Вагнер, са ранни случаи на подвижност и заменяемост на материала в репризата, предвещаващи свободните операции с елементите и възникването на нови съединения (Симфония № 3, I ч. от Арт. Онегер; Симфония № 8, I ч. от Дм. Шостакович). Възникват нови съотношения при контрастния, многосъставен тематизъм, който предлага възможности за различни комбинации. Така в системата на сонатния тематизъм се създават условия за изменение на опорните точки, които могат да поставят под съмнение категоричното причисляване на дадена форма към сонатността. Взаимодействието с принципи от други категории форми влияе на ясната конструктивна прегледност в много случаи, когато сонатността остава на заден план или се разтваря в синтетични форми.

СТАРИННА СОНАТНА ФОРМА

В процеса на възникването и развитието на сонатните принципи старинната сонатна форма е исторически етап, който предшества появата на класическата сонатна форма.

Непосредствен предшественик на старинната сонатна форма е широко разпространената в старинната сюита през 17 и 18 век старинна двуделна форма.

Старинната сонатна форма се състои от две основни части – експозиция и разработка - реприза, които са функционално неравностойни – развита експозиция и несамостоятелни разработка и реприза, обединени в общ дял.

По строеж експозицията е сходна с тази на класическата сонатна форма – съдържа четири стадия: главна тема – преход – втора тема – заключение на експозицията.

Главната тема не превишава мащаба на период и завършва с пълна каденца, а в някои случаи може да бъде съединена с прехода, който е неразвит, с модулационен план, сведен до минимум. Често е изграден секвентно, на основата на нетематичен материал – общи форми на движение. Срещат се преходи, в които се зараждат активни модулационни процеси, близки до тези в класическата сонатна форма (Соната № 24, I том., № 4692а от Д. Скарлати).

Втората тема най-често възпроизвежда главната тема в подчинена тоналност (доминантова – при мажорна главна тоналност, или паралелна - при минорна главна тоналност) и не създава тематичен контраст(Соната № 15 в ре минор, III том, № 4692с от Д. Скарлати). Широко разпространен е производният контраст, но се срещат и контрастни теми(Соната № 15, I том, № 4692а от Д. Скарлати), които подготвят появата на класическата сонатна форма.

Заключението на експозицията не изпълнява обобщаваща функция и е изградено на общи форми на движение. В повечето случаи представлява допълнение към втората тема.

Втората част съчетава функциите на развитие и завършек. Разработката и репризата са функционално несамостоятелни и са обединени в общ дял.

Разработъчната част най-често се изгражда чрез секвентно провеждане на тематичния материал от експозицията. Започва в тоналността, на която завършва експозицията. Модулационният план се развива в близки родствени тоналности. Разработъчната част може да внесе колористично обновяване чрез ладов контраст (Соната № 3, в до мажор, II том, № 4692в от Д. Скарлати).

Репризата възпроизвежда само втората тема и заключението на експозицията в главната тоналност(Соната № 24, том II, № 4692в от Д. Скарлати). В редки случаи репризата може да възпроизведе и двете теми. Това придава функционална самостоятелност на репризата (Соната № 3, в до мажор, том II, № 4692в от Д. Скарлати).

В музиката на XX век някои музикални форми е възможно да се приближат към старинната сонатна форма. Така е в първа част из Концерта за оркестър от Б. Барток, в която репризата възпроизвежда само втората тема и заключението.

експозиция	разработка - реприза
Гл. тоналност "D"тоналност	Неустойчивост Гл. Тоналност

РАЗНОВИДНОСТИ НА СТРОЕЖА НА СОНАТНАТА ФОРМА

Образци на сонатни форми, които представляват изключение от общите закономерности, обогатяват сонатната драматургия, разширяват диапазона на нейното многообразие.

Някои от разновидностите на строежа на сонатните форми съдържат съществени различия от класическата сонатна форма по отношение на цялостния план. Други съдържат ново съотношение на елементите в отделните части и детайлите на тематизма.

Сонатната форма в първата част на инструменталния концерт

Жанрът инструментален концерт създава условия за свободно използване на сонатните принципи и за мащабно разширение на сонатната форма. Диалогичният принцип и нарасналата роля на оркестъра внасят нови елементи в общия план на формата и променят динамиката на развитието. В инструменталните концерти на Моцарт сонатният принцип обединява *строго организираната музикална форма* с традициите *на импровизационното изкуство* и предоставя голяма свобода на съотношенията между елементите

Двойната сонатна експозиция при инструменталните концерти на Моцарт повишава художествената роля и самостоятелността на оркестъра. Двете експозиции се различават по отношение на структурата, тоналния план и тематизма си.

Първата оркестрова експозиция е *по-кратка и с по-опростено изложение* на тематичния материал, при отсъствие на пасажност и

общи форми на движение. По отношение на тоналния план преобладава главната тоналност.

През 19 век се срещат инструментални концерти, в които двойната експозиция отпада. (Менделсон - Концерт за цигулка и оркестър, Чайковски - Концерт за цигулка и оркестър, Шуман-Концерт за пиано и оркестър).

Втората експозиция съдържа различия по отношение на *структурата, тоналния план и тематизма*. Тенденцията към обогатяване и обновяване на тематичния материал предизвиква *разширение на мащабите* чрез *диалогично* провеждане на материала в солист и оркестър.

Появата на солиста във втората експозиция е свързана с *нова тема*, която подчертава неговото участие, с *фактурни промени* – проникване на нетематични елементи с пасажен характер при прехода и заключението на експозицията, типични за виртуозността на жанра и за изявата на солиста. Това увеличава мащаба на прехода и заключението и изменя *функцията* им в някои случаи.

Между основните части на сонатната форма: експозиция-разработка, разработка-реприза(по-рядко) и реприза-каденца+кода, се появяват *оркестрови интермедии*, които разширяват мащаба на сонатната форма, повишават художествената самостоятелност на оркестъра и служат за отдых на солиста. В повечето случаи са структурно стабилни, с променлив тонален план и подготвят тоналността на следващия дял.

Жанровата природа на инструменталния концерт естествено предразполага към импровизиционността, която навлиза в организацията на сонатната форма чрез каденцата, която служи за изява на техническите и художествените умения на солиста. Каденцата представлява свободно изградена импровизиционна част върху основния тематичен материал, най-често със свободна метрична организация. До края на 18 век тя е била предоставена на фантазията и импровизиционното изкуство на солиста. След това композиторите изцяло и точно записват каденците в своите концерти.

В класическия инструментален концерт, както и в концерти от 19 и 20 век, каденцата е разположена между репризата и кодата. В някои концерти каденцата е разположена между разработката и репризата (Чайковски и Менделсон – първите части на концерти за

цигулка и оркестър) или започват с нея (Бетовен – Концерт № 5 за пиано и оркестър, първа част).

За класическия инструментален концерт е характерно преодоляването на самоцелната виртуозност и задълбочаването на съдържателната страна. Моцарт и Бетовен допринасят за симфонизацията на жанра, като го доближават до *симфонията*. Тази тенденция получава ново осмисляне в романтичните инструментални концерти на Брамс и Чайковски. А в концертите на Менделсон, Григ и др. се възражда традицията, свързана с превес на инструментално-виртуозното начало над активното симфонично разгръщане. В резултат на това се появяват нови явления в структурата. При Менделсон – Концерт за цигулка и оркестър, Шуман – Концерт за пиано и оркестър, първата оркестрова експозиция отпада. Намалява се ролята и мащабът на оркестровите интермедии, а в някои случаи каденцата отпада (клавирните концерти на Менделсон и Прокофиев).

Сонатна форма без разработка

Сонатната форма без разработка се състои от експозиция и реприза, понякога свързани с кратък преход и появата на кода.

експозиция – реприза (кода)

Среща се най-често в бавните части на сонатата, симфонията и инструменталния концерт. Бавните части са лирични центрове, посветени на размисъл, или образи, свързани с природата. При тях липсва контраст между темите. Още при изложението си в експозицията темите получават достатъчно развитие, което изчерпва техните възможности за разработъчно развитие. Поради това разработката отпада от общия план на сонатната форма.

Тематизмът не притежава възможности за разработъчно развитие. Темите се отличават с широка мелодична линия и песенни черти. В сонатната форма без разработка преобладават вариационните процеси (Моцарт- Соната за пиано № 9, II ч.).

Сонатната форма без разработка се среща и в произведения, написани в бързо темпо (Моцарт – Увертюра към операта „Сватбата на Фигаро“ от Моцарт, П. И. Чайковски - Симфония № 6, III ч.). При тези произведения е характерен значителен контраст и наличие на активни разработъчни форми при тематичното развитие на

експозицията и репризата. Темите представляват широко развити сфери с елементи на разработъчност.

Сонатна форма с обратна (огледална) реприза

В някои сонатни форми репризата започва с втората тема. Произтичащите изменения в разработката дават нова насока в развитието на репризата, изменят реда и разположението на тематичния материал.

В Соната за пиано № 9, I ч. от Моцарт разработката използва тематичен материал предимно от заключението на експозицията и това води към поява на втората тема в началото на репризата последвана от заключението и главната тема, по обратен ред от този на експозицията.

Това явление получава широко разпространение в романтичната музика (Шопен Балада № 1, Р. Вагнер - „Allegro“ из увертюрата към операта „Танхойзер“).

Експозиция	Разработка	Реприза
Главна тема Втора тема		Втора тема Главна тема

Сонатна форма с епизод вместо разработка

В някои случаи разработката на сонатната форма може да бъде заменена с нов тематичен материал (епизод). Ролята и значението на епизода се определят от особеностите на идейно-художествения замисъл, от някои структурни особености в тематизма на експозицията и от качествата на тематичния материал.

В IV ч. из Соната № 1 за пиано от Бетовен експозицията съдържа широко развитие на тематичния материал, преждевременно изчерпващо възможностите му за развитие. Сферите и на двете теми са минорни: фа минор - до минор. Това поражда необходимостта от появата на нов контрастен тематичен материал в разработката – епизод, който има светъл мажорен колорит(ла бемол мажор). Той е структурно оформен в репризна проста двуделна форма с повторение на дяловете: а – а₁ в – в₁ и тонално устойчив, носител е

на основния контраст във финала. Развитието след епизода е неустойчиво, близко до преходите.

Сонатна форма с пропусната втора тема в репризата

В някои сонатни форми на Хайдн в репризата е пропусната втората тема. В повечето негови сонатни форми втората тема не съдържа нов тематичен материал, а представлява транспозиция на главната тема в доминантовата тоналност. В репризата става безпредметно повторното провеждане на главната тема в основната тоналност (Симфония № 100 от Хайдън I ч.). Това е резултат от влиянието на старинната сонатна форма, където мащабите на репризата са значително съкратени.

Експозиция	Разработка	Реприза
Главна тема Втора тема		Главна тема

Сонатна форма с пропусната главна тема в репризата

Когато главната тема от експозицията участва активно в изграждането на разработката и получава интензивно развитие, това довежда до изчерпване на възможностите ѝ за развитие и невъзможното участие в понататъшното изграждане. Репризата в този случай възпроизвежда само втората тема и заключението от експозицията (Сонатите за пиано в b moll и h moll от Фр. Шопен).

Експозиция	Разработка	Реприза
Главна тема Втора тема		Втора тема

РОНДО-СОНАТНА ФОРМА

В резултат от взаимодействието на двата формообразуващи принципа на рондото и на сонатната форма възниква рондо-сонатната форма.

Рондо-сонатната форма не е смесена форма, защото при нея имаме съчетание на ясно определени и устойчиви структурни принципи, докато при смесените форми не възникват ясно определени и устойчиви структурни принципи. Те се отличават с голяма свобода на структурната организация.

Структурата на рондо-сонатната форма е най-близка до симетрично изграденото класическо рондо с два епизода и повторение на първия:

А В А С А В₁ А Кода

При взаимодействието между рондото и сонатната форма вземат участие *първичните*, главните, стабилните закономерности на *рондото* (периодична структура с най-малко трикратно провеждане на темата), и на *сонатната форма* (изложението и репризирането на две теми в определени съотношения).

А	В	А	С	А	В ₁	А	Кода
<u>Гл. тема</u>	<u>II тема</u>			<u>Гл. тема</u>	<u>II тема</u>		
експозиция				реприза			
Т	Х			Т	Т		

Съотношенията между „А” и „В” в рондото са аналогични на съотношенията между I и II тема в сонатната форма. Аналогични са съотношенията между неустойчивостта на сонатната разработка и неустойчивостта на централният епизод „С” в рондото. „А” съчетава в единство чертите на рефрен и на главна сонатна тема. Понякога последното провеждане на рефрена прераства в кода.

В някои случаи основните черти на рондото са по-силно изразени по отношение на жанровата страна, както и някои вторични признаци: съсредоточаване на основния контраст в епизод „С”, пасажност в преходите и др.

В други случаи признаците на сонатната форма са по-силно изразени: разработка вместо нов контрастен тематичен материал в „С”, широко развити преходи между главната и втората тема, а понякога и оформена експозиция със заключение.

Традиционно рондо-сонатната форма се използва като финал на сонатно-симфоничния цикъл, но има и изключения.

В някои по-свободно построени образци рондо-сонатна форма се среща усложнение на структурата чрез въвеждане на нови епизоди, повторение на епизод „С” , възникване на втора сонатна линия, огледална реприза, провеждане на главната тема в подчинени тоналности или варирано и др.

СМЕСЕНИ ФОРМИ

Смесените форми съчетават формообразуващите принципи на два или повече вида основни форми (сонатна, вариационна, сложна триделна, рондо, циклична форма и др.). Отличават се с индивидуално и неповторимо взаимопроникване на формообразуващите принципи без да възникват трайни и устойчиви структурни белези.

Предпоставки за възникването на смесените форми можем да открием в промяната на обществено-историческите условия през различните епохи, в многообразието на жизнените явления и многостранното им отражение.

Смесените форми се срещат в последния период от творчеството на Бетовен и получават широко развитие и разпространение през 19 век, в резултат от търсенията на композиторите да намерят попластична форма, съответстваща на индивидуалното съдържание на произведенията.

Съвместното действие и взаимопроникване на няколко формообразуващи принципа води до възникване на качествено нова образно-тематична система, до обновяване на тематизма (песенността насища инструменталната музика; инструменталната музика обогатява сферата на вокалната музика), което обогатява и разширява значително възможностите на исторически съществуващите форми. Навлизането на нови формообразуващи принципи в музикалните форми предизвиква противоречие между стабилния формообразуващ процес и рязкото повишение на динамиката на процесите. Изменят се съотношенията между елементите на дадена тематична система, нарушава се стабилността на даден структурен принцип. При смесените форми имаме съвместно (паралелно) действие на няколко формообразуващи принципа.

В смесената форма на пиесата за пиано “Фонтаните на Вила д’Есте”от Ф. Лист си взаимопроникват формообразуващите принципи на сложната триделна форма и вариационността (измененото повторение).

Формообразуващият принцип на сложната триделна форма е обогатен с действието на вариационността, която прониква във всичките ѝ стадии. Във варираното повторение на безрепризната развиваща проста двуделна форма на първия експозиционен дял, в развиващия среден дял без определена структурна оформеност на сложната триделна форма, който свободно варирано преобразува интонациите на тематичния материал от първия дял, в динамичната синтетична реприза – вариация, която възпроизвежда два пъти варирано първият дял и варирано провеждане на втория дял на простата двуделна форма:

Въведение	A	B	A₁	Кода
	a b a₁ b₁		a₂ a₃ B₂	

Форми, при които действието на различните формообразуващи принципи е съсредоточено в затворени изолирани зони, без да произлиза синтез и взаимопроникване, не трябва да се определят като смесени (“Scherzo” из Симфония № 9 от Л. ван Бетовен - действието на сонатния принцип в крайните дялове и на вариационността, съсредоточена в центъра са в затворени зони, съпоставени на базата на сложната триделна форма със среден дял “Трио”).

A	B	A
сонатна форма ре минор	вариационен цикъл ре мажор	Da Capo A

При съчетание на различни формообразуващи принципи от решаващо значение е проявлението на първичните, основни свойства на взаимодействащите форми. При смесените форми е необходимо точно отчитане на първичните структурни признаци на взаимодействащите форми, на тяхното най-типично проявление в рамките на смесените форми, необходимо е да се установят основните взаимодействащи принципи в различните етапи на развитието (експозиционен, развиващ и заключителен).

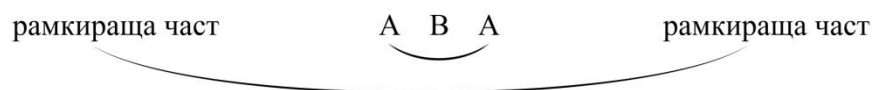
Смесените форми откриват неограничени перспективи за възникване на нови структурни решения.

КОНЦЕНТРИЧНИ ФОРМИ

Концентричната форма е изградена на огледално-симетрична основа между тематичните съотношения в разположението на частите и съдържа най-малко система от два опорни концентрични кръга, сходни или еднакви по съдържание. В центъра на формата е разположена ос на симетрия, от която започва възвратно движение от най-близкостоящия до центъра елемент към периферията, и която разделя формата на две равни части. Във втората половина на формата се допускат корекции на съответните елементи и разномащабно действие на симетрията. С увеличаването на концентричните кръгове дистанцията между елементите се увеличава прогресивно.

В общия план на музикалната форма възниква концентричност в разположението на частите :

- при рамкирането на простата или сложната триделна форма

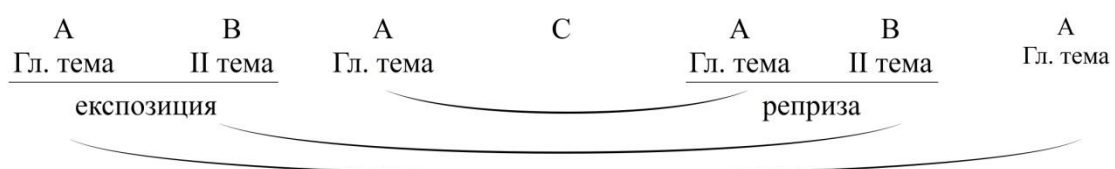


Така е в „Песен без думи” оп. 30, № 3 от Менделсон при постата триделна форма (рамкиране – ограждане на музикалната форма с еднакъв тематичен материал).

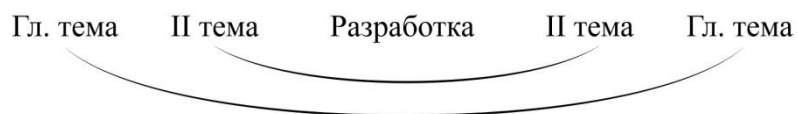
- в основата на рондо формата



- в основата на рондо-сонатната форма



- при сонатната форма с обратна (огледална) реприза



ЦИКЛИЧНА ФОРМА

Музикална форма, която се състои от две или повече части, самостоятелни по форма, контрастни по характер, обединени от общ идейно-художествен замисъл.

Самостоятелността на частите допуска в някои случаи отделното им изпълнение.

Принципите на организация на цикличната форма се основават на контраста и единството между частите.

В инструменталната музика са се оформили два вида циклични форми - сюитен и сонатно-симфоничен цикъл. При сюитните цикли на преден план е изведен контрастът, а при сонатно – симфоничните цикли преобладава единството.

Между частите на цикличната форма особено ярък е темповият контраст, който ясно разграничава образните сфери и съдейства за релефното им съпоставяне. Темповите контрасти отразяват скоростта на процесите, жизнения тонус на музиката и образните съотношения. При класическите цикли темпото е постоянна величина, а от 19 век темпото се променя в рамките на отделната част.

Жанровият контраст между отделните части може да създаде коренна промяна на звуковата картина, на емоционалните състояния. В сюитните цикли се срещат по-разнородни жанрови контрасти (Симфония № 40 от В. А. Моцарт – I част – танцувалност; II част - песенност; III част - Менует; IV част – напомня рондо).

Метричните контрасти придават гъвкавост, пластичност на израза.

Тоналните контрасти са съгласувани с тематичните и жанровите контрасти, с образното развитие.

Смяната на структурните принципи в частите на цикъла създават контраст (в Симфония № 7 от Л. ван Бетовен всяка част е подчинена на различен структурен принцип) или се провежда общ за частите на цикъла структурен принцип (в Соната за пиано оп. 10, № 1 от Л. ван Бетовен всички части са подчинени на сонатния принцип).

Провеждането на общ за цикъла структурен принцип създава предпоставка за придържане към общ тематичен източник (“Карнавал” оп. 9 от Р. Шуман).

Единството в цикличната форма се постига чрез различни обединяващи средства:

- тематични и интонационни връзки между основния тематичен материал на отделните части - в Симфония № 40 от В. А. Моцарт низходящото хроматично движение във втората тема на I част се появява в темата на Менуета - III-та част и в IV –та част във втората тема. А във II-та, III-та и IV-та част обединяващ фактор се явява началната възходяща квартова интонация, придобиваща различно изразно значение при различните темпови, метрични и жанрови условия.

- темброво-колористична драматургия в изграждането на цикличната форма, прокарваща силно въздействащи нишки между несъседните части на цикъла (между IIч. – IVч. и IIIч.- Vч. в симфония-кантата “Песен за земята” от Г. Малер); темброво-колористичните открития в сферата на сонорната техника и подробно разработената скала на динамични нюанси и артикулационни средства разширяват и обогатяват възможностите на цикличната форма в “Dumbarton Oaks”от И. Стравински.

- циклична реприза в различен мащаб от части и елементи на тематичния материал до възпроизвеждане на цели части от цикъла.

(В “Серенада за струнен оркестър “ от А.Дворжак преди кодата на финала е репризирана поетичната главна тема на първата част, а в “Немски реквием” от Й.Брамс VII част на цикъла е тематична и тонална реприза на първата част).

- тонални връзки, тонален план, тонални резонанси – арки на разстояние между съседни и несъседни части. Разполагането на главната тоналност в крайните части на цикъла превръща посладната част в тонална ретриза.

Симфония № 7 от Л. ван Бетовен

I ч.	II ч.	III ч.	IV ч.
ла мажор	ла минор	фа мажор	ла мажор

- функционални съотношения между тоналните сфери на частите – възпроизвеждане на класическата формула T - D – S – T .

Симфония № 1 от Й. Брамс

I ч.	II ч.	III ч.	IV ч.
до минор (мажор)	ми мажор	ла бемол мажор	до минор (мажор)
T	D	S	T

- ладови връзки
- обща драматургична линия

СТАРИННА СЮИТА

Старинната сюита (фр. *suite* – следвам, следя, последвам) или **партита** (ит. *partita* – разделена на части) представлява етап от историческото развитие на цикличната форма. Основана е от последованието на няколко самостоятелни и завършени части. Обединява в цикъл контрастни по характер танци с различен национален произход: немски, френски, италиански, испански, английски, славянски.

Ранните сюитни цикли се зараждат през XV век в испанския и френския дворцов церемониал, на празненства и балове. През XVII и XVIII век сюитата се утвърждава като един от основните жанрове на инструменталната музика, които достигат художествено съвършенство в творчеството на Й.С.Бах и Г. Хендел. В нея съзряват принципите на сонатно-симфоничния цикъл и на други форми.

Постоянно място в старинната сюита имат танците алеманда, куранта, сарабанда и жига. В изграждането на цикъла участват и танци като менует, гавот, мюзет, ригодон, полонез, рондо и др. В тяхната последователност се съпоставят по-умерени (или бавни) с по-бързи танци. В крайните части на сюитата най-често са разположени танци, изпълнявани от група танцьори, а соловите танци са представени в центъра на цикъла. В началото на цикъла

маже да има възпителни части като интрада, прелюд, преамбюл, токата и др.

Цикълът на старинната сюита е изграден на външно контрастно съпоставяне на разнородни жанрови средства. Пъстротата и многосъставността доминират над единството. Контрастът е изведен на преден план. Неизменната главна тоналност е един от обединяващите фактори. Тенденцията към по-голяма концентрация на тематизма и намаляване броя на частите в редки случаи води към въвеждане на нови подчинени тоналности, които подчертават контраста между съседните части.

При по-ранните образци най-използваната структура на частите е старинната двуделна форма. Общият за всички части структурен принцип е силно обединяващо средство. При Й. С. Бах и Г. Хендел кръгът от използваните форми се разширява (старинна сонатна форма, някои менуети са написани в проста двуделна и по-рядко в проста триделна форма, безрепризна тричастна контрастно-съставна форма в Партита № 2 от Й. С. Бах). При по-разгърнати и мащабно изградени сюитни цикли се включват и остинатни вариации (“Шакона” из Партита в ре минор за соло цигулка от Й. С. Бах и др.). Вариационните процеси достигат завършена форма в “Double” (изменено повторение на танц с орнаментирана мелодия) и предвещават класическите орнаментални вариации.

Разполагането на най-значителната по съдържание и сложност на формата сфера в първата част на сюитата я превръща в смислов център, от който в някои случаи излизат линии към следващите части на цикъла (Партити № 4 и № 6 от Й. С. Бах).

Подобна централизация в първата част предвещава зараждащите се функционално-смислови съотношения, присъщи на сонатно-симфоничния цикъл.

Сюитите на Г. Хендел се отличават с голяма свобода на изграждането, при значително по-строгите пропорции на формата при Й. С. Бах. Във всички сюити на Г. Хендел централната по значение първа част представлява Прелюд (с изключение на Адажио из Сюита № 2, където взема връх импровизационността). Свободото построяване на сюитния цикъл се проявява най-последователно в Сюита № 2, където нито една от частите не е в традиционните танци:

I II III IV

Adagio Allegro Adagio Allegro

Някои части на старинната сюита съдържат в себе си възможности за ново развитие и приспособяване към различни жанрове на съвременността. Интересът към старата сюита и влизащите в състава ѝ танци се възражда на нов исторически етап в произведенията на Кл. Дебюси (Прелюд, Сарабанда и Токата), М. Равел, Арнолд Шьонберг (в Сюита за пиано оп. 25 намират място прелюд, гавот, мюзет, менует, жига), П. Владигеров (Сюита “Класично и романтично”) и др. В балета “Ромео и Жулиета” С. Прокофиев включва в драматичното действие някои старинни танци, пригодни за нови драматургични решения и ярки характеристики: № 11 – Менует, № 18 – Гавот, № 22 “Народен танц” (салтарела).

Алеманда – старинен немски танц от XVI век с уравновесен, спокоен характер, в размер 4/4 и умерено темпо. Започва с ауфтакт от една или три шестнадесетини. Често използва равномерно ритмично движение в шестнадесетини. Понякога алемандата има полифонична фактура от два до пет гласа. Изпълнява се от група танцьори (Партита № 6 от Й. С. Бах).

Куранта (фр. бягащ, тичащ, течащ) - френски придворен танц през XVI – XVIII век в тривременен размер и бързо темпо. Отличава се с подвижност, грациозност и изящество на движенията. Типичен солов танц предназначен за двойка танцьори.

Сарабанда – старинен испански танц в бавно темпо и тривременни размери, получил широко разпространение през 16 век. Изпълнява се на траурни шествия, във величествени сцени и тържествени дворцови ритуали. Мелодичната линия на сарабандата е богато орнаментирана и съдържа характерни ритмични формули:



Преобладава акордово-хомофонната фактура. Сарабандата изпълнява ролята на бавна част на цикъла, противостояща на останалите части.

Жига – бароков танц, разпространен в Ирландия и Шотландия. Най-често в тривременни размери, в бързо темпо, със стремително активно движение. Преобладаващото триолово движение е свързано

с характера на танца. Срещат се и изключения – Партити № 1 и № 6 от Й. С. Бах – в размер четири четвърти. Фактурата е имитационно-полифонична (с изключение на жигата из Партита № 1 от Й. С. Бах). Встъпването на гласовете е подчинено на принципа на най-висшата полифонична форма - фугата. В началото на втория дял на жигата темата се провежда в обръщение (в обратна посока на интервалите).

ПРЕЛЮД И ФУГА

Двучастният цикъл прелюд и fuga се среща в инструменталната музика през 16 - 18 век и е основан на принципа на контраста и единството между двете части. Свързан е с практиката на старата органна музика. Цикълът съчетава свободната импровизация на прелюда със строгата уравновесеност на фугата. Двата противоположни принципа на изграждане и строеж на формата се допълват взаимно и образуват двуединството прелюд и fuga, което в творчеството на Й. С. Бах достига голямо съвършенство.

Прелюд /лат. Praeludo-правя нещо предварително, свиря прелюд, започвам/ Среща се през 15 век в инструменталната музика като встъпителна част към пиеси за лютня, клавесин и орган. Намира приложение и като самостоятелна пиеса в органната музика и като първа част на сюита.

Прелюдът се отличава със свободно импровизационно развитие, близко в някои случаи до построенията “ad libitum”. Импровизационността се корени в старите традиции на инструменталната народна музика. Й. С. Бах създава стройност в тематичната логика на прелюда, който в повечето случаи има ясна структура. В развитието му са залегнали полифонични принципи, които създават близост с някои полифонични форми, на първо място с инвенциите. В отличие от тях прелюдите се изграждат по-свободно и с по-разнообразни фактурни средства. Фактурата може да бъде хомофонна или полифонична. В някои прелюди полифонията има съществена формообразуваща роля /прелюди № 19 и № 23 из I том на „Добре темперирано пиано“ от Й. С. Бах /.

Структурата на прелюда може да бъде: широко развит период, старинна двуделна форма, старинна сонатна форма и др. В повечето

случаи е безрепризна и създава тежнение към следващата фуга и подчертава ролята ѝ на централна част в цикъла.

Между прелюда и фугата в повечето случаи няма пряка тематична връзка.

Фуга /лат. Fuga - бяг, бягство/ Фугата е най-висшата имитационно-полифонична форма. Основана е на многократно провеждане на една или няколко теми във всички гласове.

Исторически предшественици на фугата са: ричеркар /ит. ricercare-търся, блужда в търсене/, канцона /ит. canzona-песен/ и фантазия, които се срещат в музиката на 16 век. Фугата може да бъде изградена върху една тема, върху две теми /двойна фуга/ и по-рядко върху три теми /тройна фуга/.

Формата се отличава със стройната си логика, строгост и уравновесеност. Фугите са разнообразни по структура, най-много е разпространена репризната триделна форма: фугова експозиция, развиващ среден дял /реперкусио от ит. repercussio – отблъсквам, отразявам/ и заключителен дял (Й. С. Бах Фуга в до минор из „Добре темперирано пиано” I том).

Фуговата експозиция е изградена на принципа на имитацията – последователно провеждане на темата във всички гласове. Темата на фугата се нарича „dux“/ на лат. вожд, водач/, а провеждането ѝ в друг глас /имитирането ѝ в подчинена тоналност /- „comes“/на лат. спътник/. Продължаващото развитие на този глас се нарича противосложение или контрапункт.

Развиващият среден дял реперкусио съдържа провеждане на темата в подчинени тоналности и създава тонален и ладов контраст.

Репризният заключителен дял започва с провеждане на темата в главната или субдоминантовата тоналност /субдоминантово отклонение/ и възвръща тоналното и ладовото единство.

Й. С. Бах е написал в два тома 48 прелюдии и фуги във всички мажорни и минорни тоналности, а Д. Шостакович 24 прелюдии и фуги оп. 87 във всички мажорни и минорни тоналности.

НОВА СЮИТА

Новата сюита се появява през 19 век и отразява естетиката и художествените идеи на композиторите романтици. Нейни

предшественици са жанровете дивертименто, касацион и серенада, които се срещат в творчеството на Й. Хайдн и В. Ам. Моцарт.

Появата ѝ е естествен резултат от измененията в музикалното мислене, от обновяването на музикалния език и появата на програмните жанрове. Новата сюита съществено се отличава старинната сюита по своето съдържание и композиционни черти. Във връзка с характерната за музиката на 19 век програмност и стремежа към по-голяма конкретност на музикалните образи, новата сюита често е обединена от програмен замисъл. Много от сюитите възникват на основата на музика към опери, балети, а в 20 век и на основата на музика към кинофилми, драматични спектакли, рапсодии, сюити върху народни песни и др.. Характерът на сюитата става по-разнообразен – приказно-фантастични картини във “Фантастични пиеси”, живописни сцени и образи във ”Виенски карнавал” оп. 26 и в “Детски сцени”от Р. Шуман.

Новата сюита представлява свободно построен цикъл, в който ролята на танца значително намалява - отпадат старинните танци. Съдържанието се разкрива чрез съпоставянето на значително по-широк кръг от жанрове, като: марш, валс, романс, скерцо, ноктюрно и др. Съпоставят се различни по характер психологични състояния и картини. Някои от частите имат програмен замисъл отразен в заглавието им. Във “Виенски карнавал” оп. 26 Р. Шуман изгражда първата част като грандиозен по мащаб валс, на фона на който се редуват хорал с песенност, с маршеобразните фанфари на “Марсилезата”. Втората бавна част е инструментален вариант на жанра романс, третата част е “Scerzino”, а следващите части - Intermezzo и финал допълват многоцветната картина на карнавала.

В основата на отделните части се използват разнообразни форми: прости, сложни, тема с вариации, сонатна форма. Тоналният план е построен свободно и в някои случаи не завършва в изходната тоналност. Отделните части са в различни тоналности и тяхното съпоставяне подчертава релефа на контрастите. Паралелно със силните контрасти, в новата сюита възникват вътрешни връзки между частите. В Карнавал оп. 9 от Р. Шуман в галерията от образи тематичното единство е съчетано с периодичното повторение на началната тоналност ла бемол мажор, в която завършва произведението. В ”Картини от една изложба” от М. Мусоргски многократното провеждане на “Разходка” допринася за по-голямото единство на сюитния цикъл.

Изграждането на цикъла при новата сюита се характеризира с разнообразие и богатство на конструктивните и драматургичните решения, позволяващи извеждането на устойчиви закономерности. В развитието на новата сюита се очертават две тенденции - към миниатюрност и към симфонизация.

В Серенада оп. 48 от П. И. Чайковски общият план показва голяма близост с четиричастния сонатно-симфоничен цикъл. В първата част е използвана сонатна форма.

Тоналният план е изграден по възходящи квинтови връзки между частите, като последната четвърта част съдържа тонална реприза.

I ч.	II ч.	III ч.	IV ч.
до мажор	сол мажор	ре мажор	сол мажор-до мажор
сонатна форма	рондо	сложна триделна форма	рондо-сонатна форма

Драматургичната линия и конструктивният план при сюитните цикли от миниатюри определят линията на развитие на общата динамика. Градацията на контрастите се проявява на общоциклично и вътрешноструктурно равнище. Нараства ролята на жанровете и фактурните детайли при изграждането на циклите от миниатюри (“24 прелюдии” от Фр. Шопен).

През “24 прелюдии” на Фр. Шопен и прелюдиите на Ал. Скрябин, пътят води към “Мимолетности” на С. Прокофиев, “Миниатюрите” на Д. Ненов, Сюита оп. 51 от П. Владигеров, към пределната концентрация в малките мащаби, достигаща апогея си в творчеството на Антон Веберн.

Петте “Миниатюри” за пиано от Д. Ненов образуват цикъл от сюитен тип. Първата пиеса “Прелюд” има встъпителна функция. Периодичното редуване и съпоставяне на по-умерено, бавно и по-бързо движение на пиесите е съчетано с последователно изостряне на темповите контрасти. Петте “Миниатюри” представляват завършени, самостоятелни пиеси, с ярка индивидуалност и специфика на настроението. Някои от тях имат програмни заглавия (“Песен”, “Пасторал”, “Гайда”), показващи наличие на жанрова конкретност, свързана с програмно - изобразителни черти.

СОНАТНО – СИМФОНИЧЕН ЦИКЪЛ

Сонатно-симфоничният цикъл се утвърждава, когато симфонизмът като метод на музикално мислене открива пътя към нови логически форми в организацията на тематичния материал, а сонатността се утвърждава като универсален принцип, проникващ във всички сфери на формообразуването.

Частите на сонатно-симфоничния цикъл представляват взаимно свързани етапи от последователното разгръщане на единен процес.

Сонатно-симфоничният цикъл притежава ясно изразени закономерности и принципи на организация. Продължителният процес на утвърждаването им е приемствено свързан със старата сюита. Отличава се с висока степен на вътрешно единство, значимост на идейно-художественото съдържание и голяма амплитуда на контрастите.

Частите на сонатно-симфоничния цикъл са свързани помежду си и изпълняват определени смислови и логически функции. Тези функции имат исторически променлив характер и зависят от стилистичните особености и от конкретния идейно-художествен замисъл на произведението.

В зрелите класически тричастни и четиричастни сонатно-симфонични цикли експонирането на основните движещи сили и начални импулси се осъществява в *първата част*. Концентрацията на средства и интензивното развитие я превръщат в централна по значение част (смислов център). Тя изпълнява разширена експозиционна функция в общия план на цикъла (експозиционност на циклично равнище). Очертава основните моменти на общата драматургична линия. Присъствието на сонатната форма в първата част има голямо значение за общата логика на бъдещото развитие (Симфония № 5, I ч. от Л. ван Бетовен). Превъзхожда по мащаб на развитие и сложност на структурата останалите части. Отличава се с активен, драматичен, а в някои случаи с конфликтен характер.

След интензивното развитие на първата част лиричният център на *втората част* превключва действието в нова образна сфера на по-забавено действие, противостоящо на драматизма, а понякога и на конфликтността. Широко разгърнатите лирични центрове изпълняват ролята на антитеза, която пренася развитието в

лирико философски план, в пасторално идилични образи на природата, размисли и чувства. При по-особен драматургичен план и замисъл, лиричният център може да бъде изместен в периферията на цикъла като трета или последна част (“Прощална симфония”, IV ч. - епизод от Й. Хайдн; Симфония № 6, IV ч. от П. И. Чайковски). Л. ван Бетовен включва нови жанрови елементи, като величествен Траурен марш – бавна част из Симфония № 3. П. И. Чайковски използва “Валс” като трета част на Симфония № 5 и като втора част на Симфония № 6. По форма втората част може да бъде - сложна триделна форма, сонатна форма, вариационна форма, проста триделна форма и др.

Третата част в четиричастния класически сонатно-симфоничен цикъл е менует. Свързан е с битови картини. Създава силен жанров контраст със своя танцуваелен характер и внася нов момент в образното развитие на цикъла. Пренася действието в нова сфера, която отдалечава развитието от атмосферата на бавната част и подготвя появата на финала. Най-често е написан в репризна сложна триделна форма. Л. ван Бетовен заменя менуета със скерцо (Соната № 2, III част). При по-различен порядък на частите, втората част може да бъде скерцо (Соната за пиано № 12, Симфония № 9 от Л. ван Бетовен). В сравнение с менуета, скерцото е по-динамично и действено. Създава възможност за отразяване на по-остри контрасти. Й. Брамс въвежда лиричното интермецо като трета част в сонатно-симфоничния цикъл (Симфонии № 1 и 3, III част).

Финалът има сложна и разнообразна функция. В по-ранните образци завършва линията на зародилите се от дълбочина процеси. В повечето случаи притежава жанрови черти, асоцииращи с масови картини и танцувалност. Отличава се от скерцото по своята обобщеност. Финалът е близък по характер до първата част, и създава пряка връзка с нея и съдейства за единството в цикъла. Може да бъде написан в сонатна форма, рондо-сонатна форма, рондо форма, вариационна форма.

Функцията на финала еволюира към превръщането му в развързка на предшестващото го развитие. В Соната за пиано оп. 57 от Л. ван Бетовен, конфликта от първата част се пренася във финала и окончателно се разрешава. В Симфония № 41 от В. Ам. Моцарт е набелязана линията на ново осмисляне на последния етап в цикличната форма към обобщаваща функция. Финалът на 45-та симфония от Й. Хайдн обобщава образното развитие на цикъла. По

своята сложност и многоплановост на съдържанието и структурата си превъзхожда останалите части и се превръща в смислов център на цикъла.

Повишената обобщаваща функция на финала придобива значение на център, към който е устремено предшествашкото развитие. Й. Брамс превръща финала на симфонията в идейно-смислов център (Симфонии № 1, 3 и 4).

В историческото развитие и еволюцията на цикличната форма се очертават две основни тенденции. Първата се характеризира с усложнение и пределно разширение на цикличната организация при многочастните цикли, а втората е насочена към концентрация на действието, достигаща до едночастна циклична форма.

Характеристиката на видовете сонатно-симфонични цикли е съобразена с тематизма, функционално-смисловите съотношения и свързания с тях брой на частите.

Най-равномерно и естествено разпределение на смисловите центрове имаме при тричастните и четиричастните цикли, а при останалите видове възникват нови съотношения, които изменят общия профил и дават нова насока на процесите.

Разграничаваме следните видове сонатно-симфонични цикли: двучастни, тричастни, четиричастни и многочастни.

КОНТРАСТНО - СЪСТАВНИ ФОРМИ

Контрастно – съставните форми възникват в ранен стадий на историческото развитие (XVI – XVII век) и претърпяват продължителна еволюция. Възникват преди цикличната форма. Състоят се най-малко от две или повече части, които образуват цялостна, обща тематична система. Лишени са от самостоятелност и структурна стабилност. Частите на контрастно-съставните форми са обединени от единна динамична линия, която се характеризира с текущо преливащо развитие. Величината на частите не е регламентирана и варира от период до сонатна форма, като включва и възможността за свободно течащи построения. Изградени са в нов, динамичнонеустойчив план подчинен на обща непрекъсната линия.

Втората част на Соната оп. 53 за пиано от Л. ван Бетовен е написана в репризна контрастна проста триделна форма, на която

крайните дялове са неустойчиви, а средният дял е устойчив и се отличава с концентрираност, присъща на експозиционните части. Репризата е неустойчива и, вместо стабилизация и уравнивяване, създава неустойчивост към финала.

а в а
 неустойчивост устойчивост неустойчивост

Втората част и финала на сонатата образуват двучастна контрастно-съставна форма.

Едночастните форми претърпяват реконструкция на вътрешната си организация, която ги прави по-подходящи за приспособяване към закономерностите на контрастно-съставната форма. Преосмислянето на едночастните форми активизира динамиката на процесите с широка амплитуда и изменя съотношението “устойчивост-неустойчивост”. При преобразуването на едночастните форми измененията засягат онези техни елементи, които имат стабилизиращо задържащо действие: каденциращите пунктове и допълнения, заключенията на сонатната експозиция и реприза. Измененията са насочени към отслабването на структурната завършеност с тенденция към отстраняване на третата степен от логическата триада на музикалната форма:

Initium – Movere – (Terminus) →

това нарушава равновесието в частите на контрастно-съставната форма и създава силно тежнение. (Б. Асафиев определя музикалната форма като завършена логическа система, в основата на която действа триадата: initium – начало, или първичен импулс; movere – движение; terminus – завършек).

Частите на формата са носители на самостоятелен контрастен тематичен материал и образуват текуща непрекъсната линия. Те са лишени от устойчивост и пълна завършеност. Тематизмът на всяка част е насочен към преодоляване съпротивлението на структурната ѝ оформеност и подготвя от дълбочина следващата част. Драматургията на контрастно-съставната форма не допуска прекъсването на процесите от завършени стабилни структури. Процесуалната динамика на формата е насочена към отдалечаване момента на равновесие и изместването му в последната фаза на

формата. Прогресивно нарастващият мащаб на частите отразява действието на общ за контрастно-съставните форми принцип:

Й. С. Бах – Партита № 2 в до минор за пиано, I ч.

(безрепризна контрастно-съставна форма)

A B C

1 : 2 : 3

Неограничената свобода в изграждането на контрастно-съставните форми е свързана с множество конструктивни решения, пораждащи деструктивни тенденции, на които противодействат принципите с широк радиус на действие – предвещаване на предстоящото развитие и привеждане към единство. Функцията на предвещаване може да се прояви в началния стадий, както в “Прелюд, хорал и фуга” от Ц. Франк тематичните ресурси на цялата контрастно-съставна форма се зараждат в прелюда. Неговата разширена експозиционна функция проектира предстоящото развитие и основните линии на тематизма.

Усложненото развитие с участие на голямо количество тематичен материал повишава ролята и значението на завършващия стадий, особено чрез привеждане към единство на важни детайли в тематизма. Чрез действието на този принцип обединяването на основните тематични единици придобива изключително важно значение и роля на стабилизиращ и обединяващ фактор. В “Прелюд, хорал и фуга” от Ц. Франк контрастно-полифоничният комплекс на синтетичната реприза обединява в единство основния тематичен материал от трите дяла на формата.

Структурната незавършеност и “открита” динамика на тематизма в частите на контрастно-съставната форма благоприятстват действието на т. нар. продължаващ тематизъм. При многочастните контрастно-съставни форми жанровата многосъставност и контрастност на тематизма търси помощта на обединяващата роля на продължаващия тематизъм и на неограничените му възможности да се включва в различни конструктивни принципи. Условното разделяне на видовете продължаващ тематизъм дава представа за неограничените възможности за движението и конструирането на материала:

1. Продължаващ тематизъм от сонатен тип (Арт. Онегер – “Коледна кантата”).

2. Продължаващ тематизъм от вариационен тип (П. Владигеров - “Парафраза” оп. 18, № 1).
3. Продължаващ тематизъм от вариационно-полифоничен тип (Й. С. Бах – Токата за орган в ми минор).
4. Комбиниран продължаващ тематизъм (координация на няколко принципа – Ц. Франк – “Прелюд, хорал и фуга” – периодичност, сонатност, вариационност и полифонични принципи).

Контрастно-съставната форма се отличава качествено от цикличната форма, която е основана на съпоставянето на завършени “затворени” системи. Принципно се отличава от едночастните музикални форми, които протичат в рамките на една част и са изградени на различен по степента на контрастите материал.

В общата класификация на музикалните форми контрастно-съставните форми заемат междинно място между едночастните и многочастните форми и изпълняват ролата на свързващо звено. При съчетаването на формообразуващите принципи на едночастните и многочастните форми при контрастно-съставните форми не възникват постоянни, устойчиви структурни признаци.

Основните видове контрастно-съставни форми са:

1. Двучастни контрастно-съставни форми:
 - а) вокално-инструментални
 - б) инструментални
2. Тричастни контрастно-съставни форми:
 - а) вокално-инструментални
 - б) инструментални
 - в) репризни и безрепризни
 - г) междинни (които съчетават чертите на репризни и безрепризни)
3. Многочастни контрастно-съставни форми:
 - а) сюитни
 - б) сонатно-симфонични
 - в) в рамките на опера, оратория, кантата и др.
 - г) репризни и безрепризни

СТРОЕЖ НА ОПЕРАТА

Операта е вокално-инструментален театрален жанр, който съчетава в единство няколко изкуства: музика, театър,

изобразително изкуство, литература и танц, сред които обединяваща и водеща роля има музиката. Чрез пеене, сценична игра и съпровод на оркестър, действащите лица реализират основния замисъл на произведението, разкриват своите мисли, чувства и преживявания.

В операта музикалните закономерности са съчетани със закономерностите на драматичното действие. Това може да наложи изменения в строежа на някои музикални форми.

Както всяко музикално произведение, така и операта си има своя форма, чрез която възприемаме логиката на развитие на действието и съдържанието.

В зависимост от либретото на операта, което лежи в основата на изграждането ѝ, операта може да има разнообразен строеж, който не може да се сведе до определени схеми. Операта е цялостен процес, който протича във времето и се състои от части с относителна завършеност: действия, картини, сцени и по-малки отделни номера, или части. Различаваме опери, които се състоят от:

- *действия*, разделени на *сцени*, а те от своя страна са разделени на *части* – „Тристан и Изолда” от Р. Вагнер; „Порги и Бес” от Дж. Гершуин.

- *действия*, разделени на *картини*, а те се разделят на отделни *номера*: „Аида” от Дж. Верди; „Евгений Онегин” и „Дама Пика” от П. И. Чайковски; „Цар Калоян” от П. Владигеров.

- *действия*, разделени на *сцени*, а те от своя страна се разделят на отделни *номера* – „Египетски нощи” от С. Прокофиев.

- *действия*, разделени на *части* – „Мадам Бъттерфлай” (Чо-Чо-Сан) от Дж. Пучини.

- *действие*, разделено на отделни *сцени* – „Испански час” от М. Равел (едноактна).

- *картини*, разделени на отделни *части* – „Рейнско злато” от Р. Вагнер.

Класическата опера се състои от действия, в които са разположени по-малки относително завършени номера: ария, ариета, песен, каватина, вокални ансамбли, речитатив, хор, оркестрови епизоди. Преди началото на сценичното действие може да има въведение, прелюд, увертюра. В някои опери има въведение и финал към отделните действия, както и финал, общ за цялата опера.

Разгръщането на действието е цялостен процес, в който възникват моменти на забавяне или временно прекъсване чрез оформянето на самостоятелни, относително завършени номера.

Например оперите: „Дон Жуан” и „Сватбата на Фигаро” от В. А. Моцарт.

В зависимост от начина на изграждане на операта разграничаваме два основни типа структури:

1. Опера, изградена като система от завършени отделни номера, т. нар. *номерна структура*.

Всяка по-малка относително завършена част е означена със съответен номер за по-голяма прегледност и по-ясно и по-леко да се обхване и възприеме от слушателя.

Речитативите в много случаи не са включени в номерацията на отделните части, а са съединени без прекъсване в общ номер с ария, сцена или с други части. Основен недостатък на този тип опера е продължителното задържане в развитието на действието по време на изпълнението на отделните номера и прекомерната ѝ разчлененост.

2. Опера, изградена чрез непрекъснато текущо развитие на драматургичното действие (опера от Вагнеров тип) – *Музикална драма*.

При нея имаме съответствие на непрекъснатото развитие в музиката и непрекъснато променящото се драматургично действие. Основоположник на музикалната драма е Р. Вагнер. Основен признак на музикалната драма е променливост и непрекъснатост на изложението (безкрайна мелодия).

Границите на частите на формата се преодоляват посредством:

- прекъснати каденци
- отсъствие на репризност или нейната замяна с други теми, близки по смисъл.
- провеждане на тематична реприза в нова тоналност
- контрапунктични съединения.

В музикалната драма най-голямо развитие достига лайтмотивната техника. Лайтмотивът се оказва необходим обединяващ фактор при грандиозните симфонични мащаби на музикалните драми.

Тематичното единство облекчава възприемането на формата. В музикалните произведения, наред с изразително-смиловата си функция, лайтмотивът изпълнява и конструктивна функция – тематично обединяваща и формообразуваща. При лайтмотивите в микромащаб е осъществено единство на: тембър, мелодия, хармония и метро-ритъм – например, в мотива на Зигфрид от едноименната опера на Р.Вагнер, ямбичната активност и изразителният ритмичен рисунок са неделима част от характеристиката:



Важна заслуга на Р. Вагнер е създаването и разработването на музикална драматургия на основата на лайтмотивната система. Най-завършен израз тя получава в неговите късни музикални драми, особено в тетралогията “Пръстенът на нибелунга”.

Срещат се и случаи на съчетаване на тези два основни принципа на изграждане на операта с превес на единия. В някои опери с номерна структура заключителните епизоди на отделните номера не довеждат до спиране на действието, а чрез хармонични и фактурни средства се продължава действието. А в други опери, с прообладаващ речитативен характер на изложението, свързани с непрекъснато и текущо изграждане, могат да се открият ясно отделени самостоятелни по форма и съдържание номера.

Литература

1. *Абрашев, Б.* Музикални инструменти част втора. Музика, София, 1995.
2. *Арабов, Пл.* Кратък лекционен курс по хармония. ИМН, Пловдив, 2018.
3. *Асафиев, Б.* Музикалната форма като процес. Музика, София, 1984.
4. *Мазель, Л.* Строение музыкальных произведений. Музыка, Москва, 1986.
5. *Манолов, Здр.* Полифония. Музика, София, 1976.
6. *Музыкальная энциклопедия I - VI т.* „Советская энциклопедия”, Москва, 1973 – 1982.
7. *Славчева, Д., Райчева, Д.* Теория на музикалните елементи. „Зебра”- Пловдив, 2013.
8. *Способин, И. В.* Музыкальная форма. Музыка, Москва, 1980.
9. *Стоянов, П.* Що е музикална тема. Наука и изкуство. София, 1966.

10. *Стоянов, П.* Музикален анализ. Наука и изкуство, София, 1969.
11. *Стоянов, П.* Котрастно-съставни форми. Наука и изкуство, София, 1974.
12. *Стоянов, П.* Взаимодействие между музикалните форми. Музика, София, 1975.
13. *Стоянов, П.* Музикален анализ. Музика, София, 1982.
14. *Стоянов, П.* Музикален анализ. Музика, София, 1993.
15. *Стоянов, П.* Музикален анализ. Музика, София, 1995.
16. *Стоянов, П.* Анализ, музика, хореография. София, 2001.
17. *Стоянова, Ел.* Музикална литература. Музика, София, 2002.
18. *Холопова, В.* Музыкальный темаизм. Музыка, Москва, 1983.
19. *Холопова, В.* Фактура: Очерк. Музыка, Москва, 1979.
20. *Холопов, Ю.* Задания по гармонии. Музыка, Москва, 1983.

РЕЦЕНЗИЯ

Върху „СПРАВОЧНИК по МУЗИКАЛНИ ФОРМИ”

Автор : Атанас Василев

Рецензент : Проф. д-р изк. Пенчо Стоянов

„Справочник” е явление, разпространено в най-различни области на човешката дейност, в науката, изкуството, бизнеса и др. Изучаването на явленията във всяка сфера е перманентен процес, изискващ системност на изложението и намира израз в различни типове класификация. В музиката отдавна е възприета системност и винаги присъства в определен ред и последование, позволяващи изучаването на закономерностите в художествената материя и механизмите, регулиращи причинно-следствените връзки. Системният подход определя облика на справочника, неговото предназначение и съдържание.

„Справочник по музикални форми” от Атанас Василев е жанр, който се среща не толкова често, но е търсен и необходим заради практическата си същност и предназначение. Добре обмислен и конструиран, предложеният образец е съобразен с онази част от курса по „Музикален анализ”, която е

посветена на изучаването на исторически възникналите музикални форми. В него естествено се вписват не само логиката на музикалните форми, но също така и определени исторически и психологически аспекти, както и стилови характеристики, битието на музикалните форми в живата музика, без което е невъзможна комуникацията на съдържанието и човешкото съзнание.

Предложеният „Справочник по музикални форми” от Атанас Василев отговаря на необходимостта от точни и прецизирани характеристики в представянето на музикалните форми, като заедно с това включва и понятието „музикален жанр”. Обхваната е в общи линии жанровата система на музиката, характеристиката на исторически възникналите жанрове. Описанието на жанровете е точно, но може да се допълни с някои нови явления от 20 в.

Изложението е ясно, терминологичният апарат е точен и актуален, съобразен с нормите на съвременната музикално-теоретична наука. Очевидно практическият опит на педагога Атанас Василев определя високото професионално равнище на изложението и същевременно съумява да постигне достъпност на материала. Справочникът отговаря на необходимостта за максимално събрана информация, убеден съм, че ще предизвика голям интерес у младите музиканти и ще намери широко поле на разпространение.

Посочената литература може да се допълни с още няколко заглавия и имена като Гюнтер Алтман, Венсан Д,Енди, Рихард Щьор, Цтирад Кохоутек и др.

Препоръчвам издаването на справочника поради необходимостта от нова музикално - теоретична литература във висшите и средни музикални заведения.

Поздравявам автора за успешната и добре изпълнена работа и желая нови творчески идеи !

София
22.10.2020г.

Рецензент:
Проф. д-р изк. Пенчо Стоянов

