

Атанас Василев

МУЗИКАЛНИ ФОРМИ

Пловдив, 2021

В памет на проф. д. изк. Пенчо Стоянов

Изданието е съобразено с утвърдената учебна програма по Музикални форми със заповед № РД09–1247/13. 12. 2018г. на Министъра на културата.

Автор: Атанас Василев, 2021 г.

Рецензент: проф.д.изк. Томи Къркисийски

Редактор: проф.д-р Елена Стоянова

Нотография: д-р Милена Вълчева

Оформление:

Издателство:

ISBN:

Атанас Василев

МУЗИКАЛНИ ФОРМИ

УЧЕБНИК
ЗА УЧИЛИЩАТА ПО ИЗКУСТВОТА

Пловдив, 2021

СЪДЪРЖАНИЕ

Музиката като вид изкуство.....	5
Теория на музикалните форми.....	6
Музикална форма.....	7
Прости и сложни форми.....	8
Музикални жанрове.....	9
Класификация на музикалните жанрове.....	10
Изразни средства в музиката.....	12
Мелодия.....	15
Хармония.....	30
Ритъм.....	44
Метрум.....	47
Темпо.....	49
Динамика.....	51
Тембър.....	52
Регистър.....	55
Музикална фактура.....	55
Музикален тематизъм. Музикална тема. Видове теми.....	66
Основни формообразуващи принципи.....	72
Функции на частите на музикалната форма.....	76
Разчленяване на музикалната форма.....	79
Мотив, субмотив, фраза, полуизречение.....	81
Период.....	85
Видове периоди.....	86
Квадратна структура.....	89
Проста двуделна форма.....	94
Проста триделна форма.....	98
Вариационна форма.....	101
Вариации на „Basso ostinato”.....	103
Класически (орнаментални) вариации.....	109
Свободни вариации.....	114
Смесени и дутемни вариации.....	118
Сложна форма. Сложна триделна форма.....	118
Рондо.....	125
Барокови образци рондо.....	126
Класическо рондо.....	128
Развитие на рондото през 19 век.....	131
Сонатна форма. Класическа сонатна форма.....	133
Разновидности на строежа на сонатната форма.....	144
Рондо-сонатна форма.....	148
Концентрични форми.....	150
Сонатно-симфоничен цикъл.....	152
Литература.....	155
Приложение: Рецензия.....	155

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 МУЗИКАЛНИТЕ ЖАНРОВЕ

Фактори, които определят характеристиката на музикалните жанрове:

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, капричи) 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.

Примери за анализ

За нотни примери и допълнителна информация могат да се използват електронните ресурси: свободната библиотека за ноти IMSLP, онлайн Grove и др..

1. Да се направи анализ на жанровите средства на Прелюд № 20 от Шопен. Да се съпостави с Ноктюрно оп. 48.

2. Да се определи жанровата характеристика на III ч. из Симфония № 5 от П. И. Чайковски. Да се съпостави със Симфония № 6, II ч. от същия автор.

3. Да се направи жанров анализ на пиесата „Малкото овчарче” из сюитата „Детски ъгъл” от Дебюси.

ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА В МУЗИКАТА

Всяко изкуство се отличава със свои особености, които определят вида на изразните средства и правилата, на които се подчиняват. В живописата художниците изучават възможностите за смесване на цветовете и светлосенките. Поетите и писателите изучават закономерностите на речта и нейния строеж. В музиката изразните средства са : мелодия, хармония, полифония, ритъм, метрум, темпо, динамика, тембър, регистър, музикална фактура и изпълнителски штрихи.

Под понятието музикален език се разбира съвкупността от изразните средства в музиката. Може да се използва за характеристика на музикалния език на Моцарт или на музикалния език на отделно произведение (балета „Пролетно тайнство”от Стравински).

В изграждането и развитието на музикалните произведения изразните средства участват със своите възможности, които не са равностойни. Някои от тях имат по-опростено устройство (динамика), а други по-сложна организация (хармония, полифония). Сложността в организацията на системата от изразни средства произтича от комплексния характер на нейното действие, от самостоятелните изразни възможности на всяко едно от средствата и от нееднородния ѝ състав.

Системата от изразни средства въздейства върху различните слоеве на човешката психика и физиология, от намиращите се на повърхността условни и безусловни рефлексии до дълбоките пластове на емоционалността и интелекта.

Изразните средства могат да въздействат по няколко начина:

1. Комплексно (координирано) действие.
2. Допълващо действие.
3. Противоречиво действие.
4. Взаимно проникване на средствата.

Комплексното действие между изразните средства се проявява в различна степен на отделните равнища в организацията на музикалната форма. Възходящата квартова интонация от V към I степен в мелодичната линия, в резултат на комплексното действие на изразните средства, придобива призивен характер и присъства в много маршове, химни и песни – възходящият мелодичен интервал, от неустойчивата към устойчивата степен на лада, е съгласуван с устремността, породена от по-кратката нотна стойност на слаб метричен момент към по-дългата на силен метричен момент:



В една симфонична кулминация (в I ч. на Симфония № 6 „Патетична” от П. И. Чайковски) комплексното действие на изразните средства е свързано с по-голяма концентрация и интензивност.

Взаимно допълващо се действие на изразните средства можем да открием между мелодията и хармонията, между ритъма и метрума (метроритъм). Интензивно взаимодействие между хармонията и мелодията установяваме в творчеството на Р. Вагнер и по-късно този процес се задълбочава при Дебюси, Равел, Прокофиев. В творчеството на П. Владигеров има много случаи, при които мелодичният хоризонтал и хармоничният вертикал образуват неразчленимо единство:

П. Владигеров – „Песен“ из „Българска сюита“ оп. 21

Andantino (♩ = 63)

2

Пример за противоречиво действие на изразните средства откриваме в частта „Старият замък” из „Картини от една изложба” от Мусоргски. Неизменният оргелпункт върху тона сол диез противостои и противоречи на по-горните слоеве на фактурата, където се развиват мелодичният и ладово-хармоничният фактор.

Взаимното проникване между тембъра и мелодията образува комплекс, определен от Шьонберг като темброво оцветена мелодия (Пет пиеси за оркестър оп. 16). В творчеството на Кл. Дебюси ярките съзвучия са обагрени със самостоятелен колорит и се превръщат в тембро-хармония. В зрелия период от оперното творчество на Р. Вагнер лайтхармониите имат постоянна, устойчива темброва характеристика и се превръщат в лайттембри. Ладовите средства през 20 век са свързани с определен колорит и се превръщат в тембро-лад.

Измененията и постоянното обновяване на изразните средства превръщат системата в отворена, исторически променлива и развиваща се. Тя резонира на динамиката на жизнените процеси. През епохата на виенския

класицизъм преобладава мелодичното начало и съществува приблизително равновесие. При романтизма нараства ролята на мелодико-линейното развитие, увеличава се използването на хроматиката, пределното разширение на функционалността довежда до кризис в хармонията, който достига най-високата си точка в края на 19 век. Линеарността навлиза в хармонията и нарушава равновесието в системата от изразни средства. През 20 век в резултат от еволюцията на музикалното мислене, под влиянието на фолклора на някои африкански народи, ритъмът има превес над мелодичната и ладова страна. Нараства ролята му като формообразуващ фактор. Акордовите вертикали се освобождават от конструктивните си функции. Сериалната организация подчинява на строга регламентация изразните средства като височинни съотношения, ритъм, динамика, тембър, регистър, агогични и темпови изменения. Месиен в „Четири ритмични етюда“ за пиано използва метод близък до тоталната сериалност: предварително избрани височинни съотношения, ритмични средства, седем вида динамични нюанси, дванадесет вида, начини на произнасяне на звук чрез говорните органи (артикулация).

Нараства ролята и значението на тембъра, като се извеждат на преден план колоритът, украсата на звука, а в някои случаи се превръща в тематично-образна характеристика. Яркия тембров колорит в „Ноктюрни“, „Морето“ и „Следобедът на един фавн“ от Кл. Дебюси предвещава сонорната страна на звуковата материя, която в балетите „Петрушка“ и „Пролетно тайнство“ разкрива тембровите открития в творчеството на Стравински (в частта „Народные гуляния на масляной“ из балета „Петрушка“ на цифра 82 в партитурата). В „Симфония на тембрите“ от В. Казанджиев тембърът се превръща в основен формообразуващ фактор и носител на художествена значимост.

Примери за анализ

1. Да се направи анализ на комплексното действие на изразните средства и жанровите средства в Прелюд № 7 от Шопен.
2. Да се направи анализ на комплексното действие на изразните средства в „Народна песничка“ № 9 из „Юношески албум“ и Новелета № 1 за пиано от Р. Шуман.
3. Да се направи анализ на изразните средства в „Люлчина песен“ от Й. Брамс.

Водещото значение на мелодията се запазва и когато се явява в по-нисък глас:

Р. Ш у м а н – „Веселят селянин“ из „Юношески албум“ оп. 68

Frisch und munter

5



Терминът „мелодика” се използва по отношение на явления, свързани с характерните черти на даден стил, проявени чрез мелодията, може да бъде използван и за творчеството на композитори с характерен мелодичен почерк, като Фр. Шуберт, П. И. Чайковски, С. Рахманинов, П. Владигеров и др.

Височинните съотношения в мелодията имат закономерен характер и са резултат от последованието на различни по височина тонове. За определени историко-стилистични направления те са постоянна неизменна величина и са фиксирани чрез нотен запис. Най-незначителното отклонение може да деформира закономерно подредените височинни съотношения. Ако в следващия пример заменим единия от трите повтарящи се тонове с някакъв друг (ла бемол), то мелодията ще изгуби своята яркост, коренно ще промени своя характер:

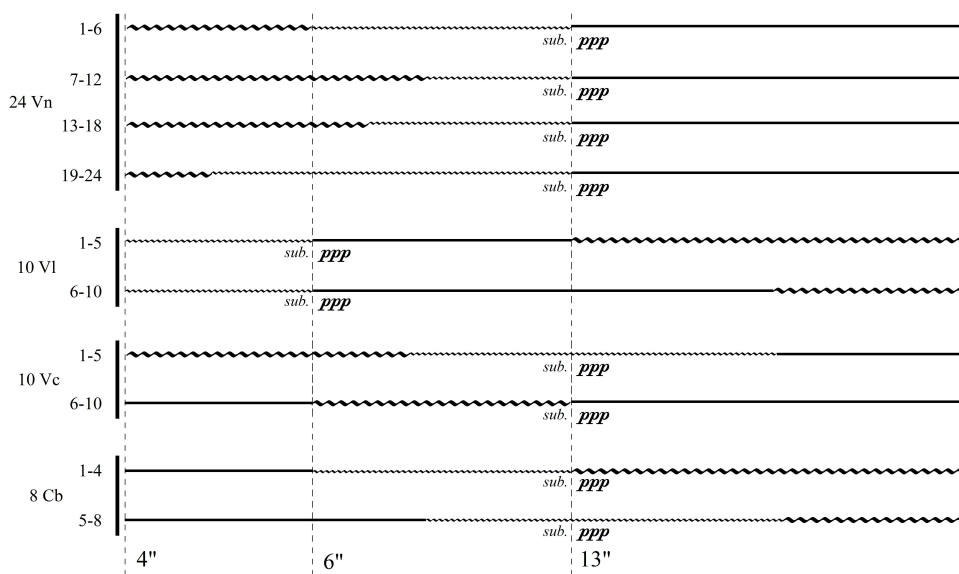
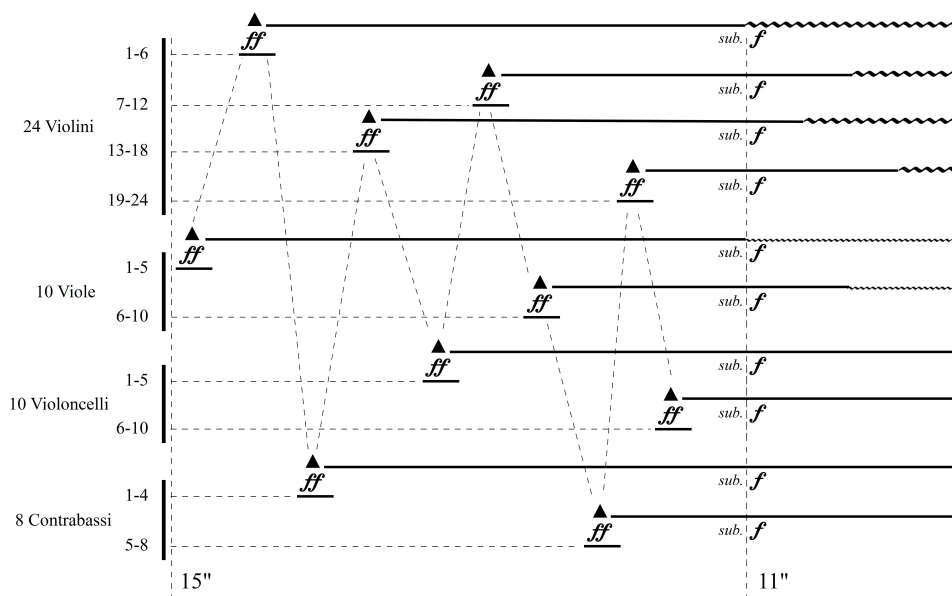
Л. в а н Б е т о в е н – Симфония № 5, I ч.

Allegro con brio

6



В някои случаи височинните съотношения могат да не са точно определени, а приблизителни и свободни при провиквания и глосанди в българската народна музика и американските спиричуели, в напеви от Азия и Африка, в алеаторната техника, при сонорни ефекти.



▲ - най-високият звук на инструмента (без определена височина)

Височинните съотношения образуват релефа на мелодията, графиката на нейната линия.

Мелодичната линия изразява хоризонталното, линейното измерение на звуковата материя. Тя може да бъде представена графически чрез последованието на подеми и спадове с различна дължина.

Мелодичната линия притежава характерни изразни свойства. Възходящата е свързана с нарастване, ускоряване интензивността на мелодичното развитие:

Л. ван Бетовен – Соната за пиано оп. 2, № 1

8

Allegro

p

Възходящата мелодична линия може да притежава и противоположни изразни свойства, постепенно намаляване и стихване на напрежението:

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.
(Es)

Fg.

Timp.

Pfte.

p

pp

dimin.

ppp

8^{va}

Най-естествено е низходящата мелодична линия да намалява и успокоява напрежението на мелодичното развитие:

П. И. Чайковски – Симфония № 6, I ч.

10 *Adagio mosso* (♩ = 60)

Kl. in A *pppp* *pppppp*

Низходящата мелодична линия може да бъде източник на противоположни изразни възможности – постепенно да нараства напрежението:

Фр. Шопен – Прелюдии оп. 28, № 18

11

cresc. 22

Мелодичният рисунок възниква в резултат на подемите и спадовете в мелодичната линия. Възходящото и низходящото мелодично движение създава разчленяване на относително завършени участъци от мелодията наречени *мелодична вълна* – единица мярка за мелодично движение. Мелодичната вълна описва цикъл от три момента: подем – преломна точка – спад. При обратна мелодична вълна те са: спад – преломна точка – подем. Трите фази на мелодичната вълна най-често са приблизително равни по време – това ѝ придава по-голяма уравновесеност. Възможно е те да бъдат неравностойни по продължителност.

П. И. Чайковски – Симфония № 6, I ч.

12

1. Hälfte *pp* *v* *A* *v*

Мелодичната вълна не е синтактично понятие, въпреки че може да има

моменти на съвпадение със синтаксиса. Не винаги мелодията може да се разчлени на мелодични вълни.

Музикалната интонация изразява мисълта, чувството, смисъла на звученето. Най-малкият изразителен елемент в музиката е свързан с музикалните интервали. Звуковата материя има интонационна природа. Мелодията притежава най-висока степен на интонационна концентрация.

Понятието интонация се употребява с различни значения. Едно от значенията се отнася до реализацията на звученето, възпроизвеждането на звука чрез вътрешния слух, с глас или инструмент. Звученето трябва да се осмисля, а не само да се констатира дали е точно или неточно подаването на звука.

Другото значение на понятието интонация е най-малкият изразителен елемент на музиката (микроклетката на музикалната изразителност), свързан непосредствено с интерваловите съотношения в мелодията.

Носители на музикалната интонация са мелодичните интервали. Съдържателната страна на музикалната интонация се определя от взаимодействието на мелодичния интервал с останалите изразни средства (лад, ритъм, метрум темпо, динамика, регистър). Втората, третата и четвъртата част на Симфония № 40 от Моцарт започват с интервал възходяща кварта, която е поставена в различни темпови, ладови, ритмични, динамични, регистрови и жанрови условия, в резултат на което придобива различно смислово и изразно значение.

Музикалната интонация, която е основана на точно определени височинни съотношения, се отличава качествено от говорната интонация, която има глисандиращ характер и е с нефиксирани височинни съотношения.

В исторически съществуващите музикални системи до втората половина на 20 век музикалната интонация борава с фиксирани интервалови височини. В резултат от търсенето на нови изразни възможности настъпва изменение и разширение на интерваловите съотношения.

В „Лунния Пиеро” Шьонберг осъществява преход между говорната и музикалната интонация в партията на „Sprechmelodie”. Превръща мелодията в речева мелодия. Формулира принципната разлика между певческия и говорния звук, „вокалният звук неизменно запазва точната височина, а говорният едва я докосва, напускайки я, понижавайки и повишавайки се”.

Системата на организация при микроинтерваликата използва интервали по-малки от полутон $\frac{1}{4}$ тон, $\frac{1}{3}$ тон, $\frac{1}{6}$ тон, както и комбинации на производни интервалови съотношения $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{8}$ и др. Микроинтерваликата разширява възможностите на изразителността, създава нова скала на интерваловите съотношения. Среща се в

творчеството на Алоис Хаба, Джон Кейдж, Луиджи Ноно, Кшиштоф Пендерецки и др.. Тя е традиционна музика за Изтока. В индийската класическа музика се използват *шрути* – микроинтервали, групирани около VII степен на звукореда, както и техни интонационни варианти. В рамките на една степен се съдържат от 2 до 4 шрути, а в октавата 22 шрути. Пример за микроинтервалика:

13

В. Лютославски – Книга за оркестър, I глава

(♩ = ca. 80)

The musical score consists of seven staves. The top staff is for Vni I div. (Violin I), followed by Vle div. (Viola), and Vc. div. (Violoncello). The bottom three staves are for the string section. The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and micro-intervals. Dynamics range from *p* to *pp*. The woodwind parts (Vni I div., Vle div., Vc. div.) play sustained notes with micro-intervals, while the strings play a rhythmic pattern.

Екмеликата е интервалова система, която използва неопределени височинни съотношения между тоновете и без фиксирана величина на интерваловите структури (при глисанди и провиквания). Господства в конкретната музика, която представлява монтаж от звукове и шумове на магнитофонна лента и сонорната музика, в която водеща роля имат, украсата, колоритът на звука, колористичното смесване на звукове и пластове.

Интонационната изразителност на мелодичната линия е свързана с различните по величина интервали. При последователното им прозвучаване се очертават две страни на мелодичното движение, постепенно секундово движение и мелодични скокове. Редуването на постепенното секундово движение с по-широки интервали е в основата на

интонационната изразителност. Произходът на постепенното секундово движение се корени във вокалната песенна традиция. То създава плавност, напевност, спятост между тоновете на мелодичното движение. Може да се срещне не само в най-високия водещ мелодичен глас, а и в други гласове на фактурата. Скоковете създават напрежение, импулс в развитието на мелодията. Носители са на по-индивидуализирана интонация. Музикалните интонации не са равностойни по своето изразно и конструктивно значение. Някои от тях превъзхождат останалите по своята обемност и яркост – по-широки или дисониращи интервали, условно наречени *водеци*, които създават импулс в развитието на мелодията и в по-нататъшното изграждане получават многобройни трансформации, свързани с изменение на съдържателната им страна. В следващия пример началната малка възходяща нона е водещ интервал:

А. Б р у к н е р – Симфония № 9, III ч.

Langsam, feierlich

14

Съотношението между постепенното секундово движение и скоковете в мелодичното изграждане изразява закономерността за *скока и неговото запълване*. Действието на закономерността може да се прояви разнообразно:

1. Скок, който създава напрежение и поражда необходимост от непосредственото му запълване чрез постепенно секундово движение в противоположна посока:

П. П и п к о в – Химн на Кирил и Методий

Maestoso

15

Вър - ви, на - ро - де въз - ро - де - ни, към

2. Скокът може да бъде запълнен не непосредствено, а след известен интервал от време – на разстояние:

Р. Вагнер – оп. „Залезът на боговете“

16 *Sehr langsam*

3. Постепенно движение, последвано от скок на по-широк интервал:

Фр. Шопен – Соната оп. 35, III ч.

17 *Marche funebre*

4. Два или повече скока, последвани от общото им запълване с постепенно секундово движение:

С. Прокофиев – „Шуг“

18 *Moderato*

Действието на закономерността може да се прояви и извън рамките на мелодичните явления. В сложната триделна форма при еднократното контрастно съпоставяне на двете образно тематични сфери възниква скок, който се запълва от прехода между средния дял и репризата:

А скок В преход А (реприза)
(запълване)

Действието на закономерността за скока и неговото запълване се проявява и на циклично ниво – между частите на сонатно-симфоничния цикъл. В общия план на Симфония № 5 от Бетовен, след изпълнената с драматично напрежение първа част, просветлената лирика на втората част създава скок в образно-тематичното развитие, който се запълва от сливането на скерцото и финала на симфонията без прекъсване.

Съдържателността на мелодичната линия е свързана с нейната ладова страна, особено при системи на музикално мислене, основани на ладова основа. В творчеството на виенските класици ладово-хармоничната страна на мелодията се проявява най-пълно по отношение на интерваликата, амплитудата на мелодичните вълни, подемите и спадовете.

Ладово-хармоничните средства се развиват и усложняват през епохата на романтизма. Пределното изостряне на хроматиката в операта “Тристан и Изолда” от Р. Вагнер разширява границите на устойчивостта, тежненятия се проявяват не към консонанс, а към дисониращо съзвучие.

Докато при класическата ладова система развитието е подчинено на стабилизиращата роля на тониката. Нови възможности в ладовото мислене открива творчеството на Мусоргски, основано на народното ладово мислене. Друга линия на обновяване на ладовото мислене откриваме в творчеството на Кл. Дебюси.

През 20 век нараства ролята на мелодичния фактор. Мелодията придобива по-голяма експресивност и конструктивност:

П. Х и н д е м и т – Фуга във „Фа“ из „Лудус тоналис“

Andante (♩ = 96)

19

Насищането с ладови средства води до максимално повишаване на интензивността на мелодията, в някои случаи ролята на акордовия вертикал може да бъде сведена до минимум:

20

Allegretto

Ладово-хармоничната страна на мелодията отразява националните особености на музикалното мислене. В мелодичния стил на композиторите от различни национални школи се проявяват елементите на ладовото мислене, на ладовия колорит и чертите на националната психика (Мусоргски „Картини от една изложба”, Дж. Гершуин „Концерт във фа за пиано и оркестър”, П. Владигеров - Рапсодия „Вардар”). Фоничната страна на мелодичната линия е свързана със съдържащите се в нея ладови средства, които могат да подчертаят определени моменти от мелодията, чрез ладовия колорит (Баладата на Сента из операта „Летящият холандец” от Р. Вагнер).

Ладовата страна на мелодията е свързана с действието на скритите интервали, скритите гласове и съединителните интонации. Скритите интервали възникват между съпоставянето на несъседни тонове, разположени близко по време. Създават интензивност в развитието на мелодията:

21

Allegro con brio

Скритите гласове са резултат от интензивността на мелодичните линии и от насищането им с ладови средства. От един главен мелодичен глас се разклоняват други гласове:

Й. С. Бах – Фуга си минор из „Добре темперираното пиано“, I ч.



Съединителните интонации представляват ладово неустойчиви тонове, които получават разрешение в ладово устойчиви тонове на разстояние. Създават единство в развитието на мелодията, пространственост и образуват съединителна линия:

Л. ван Бетовен – Соната за пиано оп. 10, № 1, III ч.

23

FINALE
Prestissimo

p

В резултат от вълнообразното движение, на мелодичната линия, подемите и спадовете очертават различни по смислово значение опорни моменти – възникват *мелодични върхове*, които изпълняват различни линейни функции, определящи се от степента на напрежение, ладовата функция (в музика, основана на ладова основа), метроритмичните средства, от местоположението в общия план и съотношението му с другите мелодични върхове, от регистровото разположение.

Мелодичният връх, който дава началният импулс на мелодичното развитие е *връх-източник*. Разположен е в средно регистрово положение, подчертан е с по-дълга нотна стойност, относително устойчив по ладова функция. Може да бъде предшестван от един или няколко звука:

24

Andante cantabile

Завършекът на мелодичното движение се отбелязва от *връх-хоризонт* – момент на изчерпване на импулсите на развитие. С по-дълга нотна стойност, разположен в среден или по-нисък регистър, ладово устойчив тон (виж пример 16). В редки случаи може да бъде разположен в по-висок регистър (виж пример 9).

Връх-кулминация е смисловият център в развитието на мелодичната линия. Създава целеустременост и смислова завършеност. Цел, която логично трябва да бъде подготвена, достигната и напусната. Значението му, като смислов център, може да се разпротре на различни равнища в организацията на музикалната форма:

1. Мелодична вълна (местна кулминация).
2. Система от мелодични вълни.
3. Завършен дял от формата.
4. Обща за цялата форма кулминация (главна или генерална).

Връх-кулминация е резултат от комплексното действие на изразните средства – разположен във висок регистър, ладово неустойчив тон, подчертан с метроритмични и динамични средства:

25

Andante teneramente

В редки случаи кулминацията може да бъде разположена в нисък регистър (Л. ван Бетовен Соната за пиано оп. 7, II ч.). Характерът на главната кулминация зависи от мащаба, жанрово-стилистичните особености и от образното съдържание на произведението. За местните кулминации и за произведения в камерен план кулминацията може да бъде достигната без продължителна подготовка и с незначителен спад, чрез мелодичен

скок (Фр. Шопен Ноктюрно № 4) или постепенно мелодично движение (Фр. Шопен Пелюд № 1, оп. 28).

В симфоничната музика главната кулминация обхваща значително пространство и образува кулминационна зона. Подготовката е продължителна и често съдържа няколко местни кулминации (субкулминация – кулминация за дадена мелодична вълна), които подготвят главната кулминация. Тя утвърждава основната идея на музикалното произведение чрез повторение на характерни изразителни интонации или фрази. В увертюрата „Егмонт”, Бетовен многократно провежда победната, фанфарна интонация, свързана с идеята за свобода, в името на която загива героят Егмонт.

От съществено значение е местоположението на главната кулминация, която най-често е разположена в *точката на златното деление*. Тя разделя формата пропорционално на по-голяма част отнасяща се към по-малката, така както се отнася цялата форма към по-голямата част ($2 : 1 = 3 : 2$).



Тази закономерност е променлива, непостоянна величина. В някои случаи точката на златното деление не съвпада с главната кулминация.

Местоположението на главната кулминация в третата третина на формата се определя от психологически предпоставки и от спецификата на протичащите във времето изкуства. Зоните с повишено напрежение задържат по-продължително вниманието и за това превишават по продължителност останалите зони. В много симфонични и вокално-инструментални театрални жанрове генералната кулминация е разположена в самия край на формата (в операта „Отело” от Дж. Верди е разположена в самия край на последното действие).

В редки случаи кулминацията може да бъде изместена преди златната точка на деление. Това може да доведе до преждевременно намаляване на напрежението и спадане на интереса. В I част из Концерт за пиано и оркестър № 4, С. Рахманинов с разнообразни средства успява да преодолее тази опасност. Специфично средство в мелодичното изграждане е превишаването на кулминацията, което довежда до нарастване на експресивността. При неголеми мелодични образувания превишаването е

разположено в непосредствена близост до кулминацията (Л. ван Бетовен Соната за пиано оп. 26, № 12, III част – Пример: 36).

Примери за анализ

1. Да се анализира мелодията в първите осем такта от Ноктюрно в ми бемол мажор от Шопен. Да се определят мелодичните върхове, мястото на главната кулминация, ладовото и метроритмичното съдържание.
2. Да се анализира мелодията в първите осем такта от II ч. на Соната № 4 за пиано от Л. ван Бетовен. Да се определят границите на мелодичните вълни, мелодичните върхове и мястото на главната кулминация.
3. Да се направи анализ на мелодията в Прелюд № 6 от Фр. Шопен: съотношенията на скоковете и запълването им, мелодичните вълни и върхове, местоположението на кулминацията и средствата за достигането ѝ (ладово-хармонични, ритмични, агогични и др.).

ХАРМОНИЯ

Думата хармония означава приятно съчетание на звучащи тонове, благозвучие, съгласуваност. Хоризонталното измерение на звуковата материя е присъщо на мелодията, а вертикалното на хармонията. За определяне на дълбочинно-пространственото измерение на звуковата материя освен класическите понятия тясно и широко разположение се използват и понятията *слой*, *етаж* – нисък, среден, висок и *план* – преден, заден. Л. ван Бетовен използва дълбочинно-пространственото измерение на звука в увертюрата Леонора № 3, такт 272 в партията на тромпета (*auf dem Theater- sulla scena*). В музиката на 20 век се използват стереофонични ефекти, които са резултат от тембровата и ритмична несъчетаемост на звукове и мотиви, които се чуват разединено, разслоени в пространството.

Количеството на едновременното съчетание на тоновете варира от два до многослойни звукови комплекси. Думата акорд означава съгласие, а в музиката *съзвучие* - съчетание на два или повече едновременно звучащи тона – от 2 до 12 звука. Съзвучие от три или повече различни тона, построени по определен принцип, се нарича *акорд*. Формирането на акорда започва във вокалната полифония, с цел да се намерят най- добрите вертикални съчетания на гласовете (използване на паралелни октави, квинти). Осъзнаването на тризвучието като хармоничен комплекс става през XV век. Структурата на акордите има пространствена(тясно и широко

разположение) и временна (различната продължителност) страна. Акордите се изграждат по определени структурни принципи: секундов, терцов, квартов, квинтов и смесен. В зависимост от това се определя интерваловата структура и плътността на акордите. Изградените акорди на интервалов принцип *секунда* се наричат *кълстери* (англ. *cluster* - грозд, кичур, група) - сбор от тонове (напластяване на секунди), който запълва определено акустично пространство, съзвучия без строго определен звуков състав, които създават ударен ефект:



Кълстерите се обозначават и с правоъгълник, в който са вместени тонове само върху бели или само върху черни клавиши или смесено:



Терцовите акорди са построени на единен интервалов принцип - интервал терца, а квартовите вертикали на интервал кварта (само от чисти кварта, от различни кварта и др). Появяват се в резултат от обогатяването на звуковия колорит и търсенето на фонични ефекти. Пример за квартова хармония е началният прометеев акорд-сонорен в поемата „Прометей“ („Поема на огъня“) от Ал. Скрябин:



Квинтовите акорди са конструирани на единен интервалов принцип - интервал квинта.

Съзвучията, построени по смесения принцип, са с различна интервалова структура (полиинтервалови акорди) и се получават по различен начин.

Акордът може да служи за характеристика на индивидуалния композиторски стил („Рахманинова S“, „Шубертова VI“, „Шопенов акорд D^{6,7}“, „Прокофиевска D“, „Джими Хендрикс“ (най-виртуозният

американски солов китарист) акорд – доминантов септакорд с повишена нона:



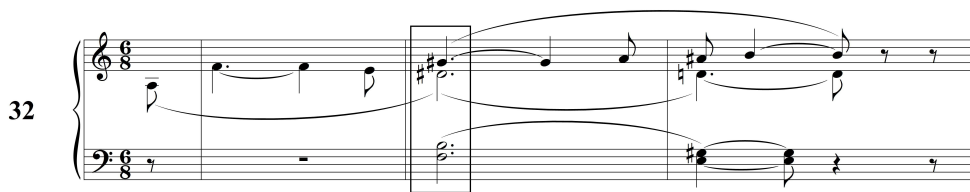
Съзвучията могат да бъдат носители на тематичност, да характеризират основни действащи лица: Проклятието на Петрушка – полиакорд из балета „Петрушка” от И. Стравински, 2-ра картина. Полиакордът е многосъставна структура – многозвучие. Състои се от два или няколко различни по звуков състав акорда (субакорди), звучащи едновременно. Възниква звучност от ново качество. В проклятието на Петрушка двата консонантни диатонични субакорда (C dur и Fis dur), образуват недиатоничен дисонантен полиакорд:

30 

„Електра” полиакорд из едноименната опера на Р. Щраус е образуван от едновременното звучене на два диатонични мажорни субакорда (E dur и Cis dur):

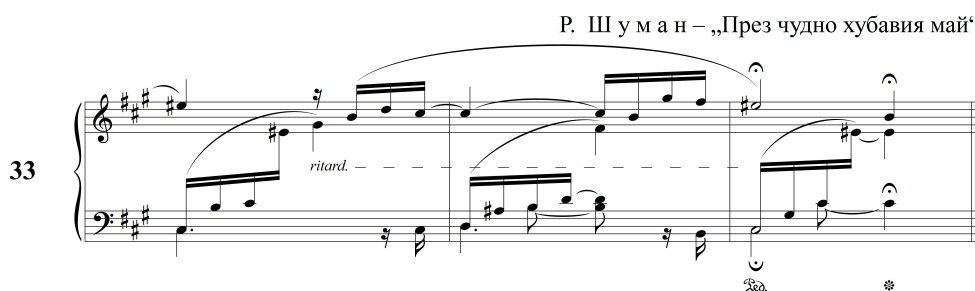


„Тристанонов” акорд из операта „Тристан и Изолда” от Р. Вагнер:



Вертикалният строеж на съзвучията се променя при различните историко-стилистични условия. До средата на 19 век строежът на съзвучията е строго определен. Към 20 век се появява необходимост от построяването на мелодичната линия и акордовите комплекси под общ принцип. Шьонберг установява в някои произведения на Брамс тенденция към единство между мелодичната линия и акордовите вертикали, което се задълбочава при Г. Малер.

Строежът на акордовите комплекси е свързан с еволюцията на музикалното мислене и с измененията на съотношението устойчивост и неустойчивост (покой и напращане). През 19 век диапазонът на устойчивостта значително се разширява. Създава се възможност дисониращи съзвучия да се превърнат в център на устременост и завършек на развитието. Песента „През чудно хубавия май“ от Р. Шуман завършва на дисонанс:



В музиката на 20 век дисонансът става самостоятелен и престава да бъде само контрастиращ на консонанса. *Сложна тоника* – тонически акорд, който съдържа дисонанси. Създава устойчивост, завършеност на звученето. Има разнообразен тонов състав и индивидуален характер на звучене:

П. В л а д и г е р о в – Прелюд оп. 51

34

Andantino (♩ = 60)

pp

m. g.

От системата на изразните средства хармонията най-пряко е свързана с мелодията. Хармонията допълва и доизяснява съдържателна страна на мелодията. В мелодичната линия се съдържат степените на лада, които могат да бъдат изведени като самостоятелни акорди. В следващия пример мелодията се развива възходящо по степените на тоническото тризвучие в сол минор, което може да бъде изведено като самостоятелен акорд:

В. А. М о ц а р т – Симфония № 40, IV ч.

35

Presto

p

f

В случаите, когато мелодията е пасивна, хармонията със своето действие я допълва, като активизира развитието със своите средства:

Л. ван Бетовен – Соната за пиано оп. 26, III ч.

Marcia funebre sulla morte d'un Eroe
(Maestoso)

36

По-бавната смяна на хармонията придава на мелодията по-голяма широта и разпевност:

А. С т о я н о в – „Хорце“ из „Албум за младежта“

37

Vivo

По-честата смяна на хармонията насища мелодията с напрежение:

38 *Allegro un poco maestoso*

Запазването на значителна част от мелодията при повторение може да се осъществи чрез прехармонизиране – въвеждане на нови съзвучия, които оцветяват по нов начин мелодията. На третия ред в примера повторението на мелодията е прехармонизирано:

39 *Vivace (♩ = 160)*

Взаимодействието между мелодия и хармония през 19 век се задълбочава и усложнява. Мелодичните явления проникват в сферата на хармонията, която разширява и обогатява значително своите изразни и конструктивни възможности. В резултат на това, хармония и мелодия образуват неделим комплекс. В операта „Тристан и Изолда” от Р. Вагнер хармонията има образно-тематично значение и участва активно в музикалната

драматургия. В пример 32 хроматиката насища фактурните гласове. След възходящата секста низходящото хроматично движение е възпроизведено във възходяща посока от най-горния глас, а басовият глас съдържа първата му низходяща малка секунда (фа-ми).

Колористичната страна на хармонията се проявява чрез *фонизма* – цветово качество на акордовите съзвучия. Фонизмът е цвят, характер на звучността на акорда, независим от неговото тонално-функционално значение. Определя се от тоновия състав, интерваловата структура, регистъра, динамиката, формата на изложение, удвояванията и др.. Кл. Дебюси създава нов звуков свят, в който фонизмът на съзвучията преобладава над тяхното функционално значение, с тенденция към пълно освобождаване от конструктивните им качества (Кл. Дебюси – „Потъналата катедрала”). Фоничната страна на хармонията достига в развитието си най-високата точка при *сонористиката*.

Сонорност (от лат. *sonorus* – звънлив, звучен, шумен) – вид композиционна техника, използваща цветово звучене без определена височина. Музиката на звучностите насочва вниманието си към окраската на звука, цветовото смесване на звуковете, към момента на прехода от едно съзвучие към друго. Сонорната окраска обикновено е резултат от съзвучия – клъстери и линии. Обединението на сонорните акорди и линии създава сонорни *пластове* (във финала на Симфония № 2 от С. Прокофиев – 2-ра вариация). Сонористиката се насочва към музика за ударни инструменти („Египетски нощи” от С. Прокофиев) и се използва в музикални произведения, в които голямо значение имат звуково-оцветените ефекти. Сонорните ефекти са резултат от тембровите качества на индивидуализирани съзвучия (пример 28), от клъстери и съзвучия със смесена структура или с нефиксирани височинни съотношения в алеаторните секции и модели (пример 7). Пример за сонорен ефект:

П. С т о я н о в – Симфония № 2, I ч.

P (Fl., Trp. con sord.)

Andante

40

Тимп.

Най-важното формообразуващо свойство на хармонията (в тоналната музика) е *функционалността*. Създава стройна логика в развитието на музикалната форма и съподчинение на частите. Възникването и утвърждаването на функционалността е продължителен исторически процес, който достига своята зрялост в класическата музика. Действието на функционалната логика се разпростира на различни нива в организацията на музикалната форма между съседни построения, между относително завършени дялове и между частите на формата.

Функция (от лат. *functio* – дейност, служба) е значението, ролята на отделния елемент по отношение на цялото. Функционалните отношения се определят от лада, от тоналността; от отношението на тоновете от мелодията към един основен, централен най-устойчив тон; от отношението на всички акорди, към един основен най-устойчив акорд; от отношението на тоналностите на частите на формата към една основна тоналност. Функционалност в тесния смисъл на думата е отношението на неустойчивите функции на лада към най-устойчивата тоническа функция. В широкия смисъл на думата функционалност е съотношението между тоналностите в едно музикално произведение. Ролята на тоника в широкия смисъл на думата изпълнява главната тоналност, с която най-често започва и завършва произведението. В процеса на развитие останалите въведени тоналности са подчинени и създават напрежение и неустойчивост.

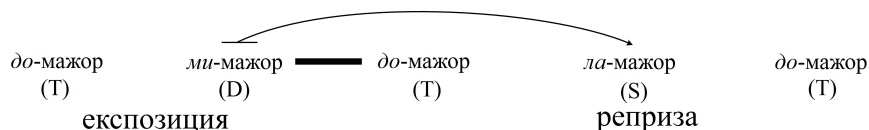
Формообразуващите свойства на хармонията се проявяват чрез функционалните връзки на разстояние, когато неустойчивите акорди и тоналности получават своето разрешение не непосредствено веднага, а след известно време на разстояние. В следващия пример в осмия такт доминантовото тризвучие се разрешава не непосредствено веднага, а на 16-я такт в тоническото тризвучие (D dur):

Л. ван Бетовен – Соната за пиано № 7, III ч.

41

Allegro

В Соната за пиано оп.53 от Л. ван Бетовен („Валдщайн“) между началния и завършващия стадий на формата възниква функционална връзка на разстояние:



Най-често музикалното произведение започва с тоническата тонална сфера, която създава равновесие, устойчивост. Въвеждането на доминантовата тонална сфера в началния стадий от развитието на формата със своята неустойчивост и интензивност нарушава равновесието и устойчивостта, създава импулс и динамизира развитието. Процесът на възстановяването на равновесието и устойчивостта на тоническата тонална сфера съвпада с появата на субдоминантовата тонална сфера, която неутрализира неустойчивостта и интензивността на доминантовата сфера - подготвя появата на тоническата сфера. В резултат на това възниква *класическа функционална логика*:

T D S T

Класическата функционална логика има универсален характер и лежи в основата на развитието и изграждането на различни музикални

форми. Може да се появи между две съседни построения, между дяловете на формата или между частите на формата. В пример 41 първото построение започва с тоническа функция (T) в D dur и завършва на осмия такт с доминантова функция (D). От деветия такт започва второто построение със субдоминантова функция (S) на втора степен. Доминантовото тризвучие се разрешава в тониката (T) на 16-ия такт (T D S T).

В класическата сонатна форма тоналният план може да възпроизведе класическата функционална логика. В първата част на Соната за пиано № 5 от Л. ван Бетовен в сонатната експозиция тоналните съотношения между първата и втората тема са тонико-доминантови (с moll – Es dur). В разработката се появява нов тематичен материал (епизод) в субдоминантовата тоналност f moll, а в репризата се възстановява тоническата тонална сфера – с moll (T D S T).

Функционалната логика проявява конструктивните си и обединяващи свойства и между частите на сонатно-симфоничния цикъл. В четиричастния цикъл на Симфония № 1 от Й. Брамс първата и последната част са в основната тоналност с moll, втората част е в тоналност E dur, а третата част в As dur (T D S T).

Разширението на функционалните връзки през 19 век се проявява в свободно построените тонални планове на формата, която протича свободно, без да бъде обвързана със строгата класическа функционална логика. В Унгарска рапсодия № 2 от Фр. Лист двата основни дяла на формата са в тоналностите cis moll и Fis dur, а в „Испанска рапсодия“ тоналните съотношения между двата дяла са на интервал малка секунда (cis moll - D dur).

Новите системи на организация на формата през 20 век съществено изменят функционалната логика. В Симфония № 5 от Г. Малер изходната тоналност е cis moll, а завършващата е D dur. Завършването на формата в нова тоналност е резултат от новата динамика на тоналното развитие.

Дванадесетстепенната хроматична тоналност създава условия за възникването на нови свободни връзки на различни структурни равнища. В зависимост от особеностите на художествения замисъл на произведението, в някои случаи се налага развитието на тоналния план да се насочи в една точка, както в тоналния план на Симфония № 5 от Онегер всички части на цикъла завършват в „ре“. При произведението с усложнено тонално развитие тоналният план на формата може да бъде основан на подчертани опорни центрове. В Симфонията „Матис Художникът“ от П. Хиндемит първата част има опорен център „сол“, а втората и третата част – „до диз“.

Хармонията притежава разнообразни динамични и конструктивни свойства. Протичайки във времето, музикалната форма се разчленява на различни по мащаб и смислова завършеност части. Възприемането на

общата логика на развитие и изграждане на музикалната форма е невъзможно без наличието на опорни моменти, които да очертаят структурата на формата. Хармонията създава по-голяма конструктивна прегледност и яснота в музикалното произведение чрез разчленяването му на по-малки и по-големи части. Действието ѝ се проявява на всички равнища на структурната организация: от съседни акордови връзки в рамките на субмотивите и мотивите до по-големите относително завършени дялове и части на формата. В процеса на еволюцията на хармонията се утвърждава комплекс от средства с разчленяваща функция: каденци, полукаденци, смяна на лад, тоналност, фактура, неочаквана промяна в посоката на хармоничното движение.

Най-ясно разчленяващата роля на хармонията се проявява чрез каденците, благодарение на които се възприемат границите между построенията, дяловете и частите на формата. През музикалния класицизъм каденцата притежава голяма устойчивост и ясно разпределение на функциите. През 19 век акордовия състав и степента на устойчивост на каденцата се променят. Появяват се нови типове каденци с разширен и обогатен тонов състав. Заключителната каденца в Етюд за пиано „Ил соспиро” от Фр. Лист в ре бемол мажор, съдържа индивидуализиран акордов комплекс:

Ф р. Л и с т – Етюд за пиано „Ил соспиро”

Allegro affettuoso

42

* cad. *

Каденцата запазва формообразуващото си значение при различните стилистични условия в музиката на 20 век:

43

Като динамичен фактор, хармонията създава голяма свързаност в протичането на музикалната форма. Със своите средства тя може да преодолее границите между построенията, дяловете и частите на формата, да създаде плавно, незабележимо преливане между контрастни сфери и състояния. В концерт за пиано и оркестър № 2 от С. Рахманинов плавният преход от активната първа част към поетичната втора част е осъществен чрез ярка модулация:

44

В Етюд оп.10, № 4 от Фр. Шопен инерцията на интензивните модулационни процеси преодолява цезурата между експозиционния и средния дял на формата.

Хармонията може да бъде носител на конфликтност в изграждането на формата, да лежи в основата на изострени контрасти и конфликти в момент на рязко изменение на драматургичната линия. В класическата сонатна форма в зоната на развитие на втората тема се среща *прелом*, който внася конфликтен момент и обрат в развитието на произведението. Нарушава устойчивостта, динамизира развитието и има продължаваща

функция. В първата част на Соната за пиано оп. 2, № 3, I ч. от Л. ван Бетовен, в зоната на втората тема, преломът съдържа тематичен материал с пасажен характер от прехода към втората тема:



На по-високо драматургично ниво конфликтните черти на хармонията могат да се проявят при противопоставяне на дяловете на формата, както в първата част на Симфония № 6 от П. И. Чайковски лиричната сфера на втората тема е прекъсната от драматичен, взривен прелом в самото начало на разработката.

В тоналната музика хармонията поддържа образно-тематичното развитие. Въвеждането на нов контрастен тематичен материал в средния дял „Трио” на сложната триделна форма е свързано с появата на нова тоналност.

Хармонията може да проектира, да предвещава тоналния план на предстоящото развитие. Бавното въведение в първата част на симфонията „Матис Художникът” от П. Хиндемит съдържа основните тонални сфери на симфонията – тоналността на първата част *сол мажор* и тоналностите на втората и третата част *ре бемол мажор*. Хармонията може да обобщи основните, опорни моменти от развитието на тоналния план на формата. Заключение на Етюд за пиано в ре бемол мажор от Фр. Лист отразява целия тонален план на формата *ре бемол мажор – ла мажор – фа мажор*.

Примери за анализ

1. Да се анализира тоналният план на втора част из Соната за пиано № 9 от Л. ван Бетовен - до „Трио”(главна и подчинени тоналности).
2. Да се анализира тоналният план на Соната за пиано № 8, II ч. от Л. ван Бетовен (главната тоналност, частите на формата и съответните им тоналности).
3. Да се напише схема на тоналния план в Соната за пиано № 14, I ч. от Л. ван Бетовен („Лунната соната”).

РИТЪМ

Ритъм (от гр. *ritmos* – тека) – последователността на звуковите трайности. Основното свойство на ритъма е да създаде организираност в последователността на звуковете във времето.

Ритъмът присъства във вселената, в природата, в живота и дейността на човека (планетите се движат строго ритмично по своите орбити, ритмично се сменят годишните времена, деня и нощта, новолуние и пълнолуние, пулса и дишането на човека са ритмични и т. н.). Ритъмът въздейства непосредствено върху нервната система, предизвиква двигателни реакции, съпреживява се емоционално. Най-лесно се възприема музика с ясно изразена ритмична структура, като марш, танц, песен. Ритъмът на първо място е свързан с танца – строго ритмични са движенията и стъпките, с ритмичните стъпки в поезията, с живописата, скулптурата, архитектурата – чрез разнообразно ритмично свързване на цветовете, светлосенки, форми и др.

В широк смисъл музикален ритъм означава процесът на протичане на музикалната форма във времето, съотношението по време между отделните части, последователността на звуковите образи, на темите, темпото, хармонията, динамиката, начинът на подреждане и разположение на музикално-звуковата тъкан във времето на едно произведение. В тесен смисъл музикален ритъм означава съотношение по време между съседни звукове (тонове и шумове). Тоновите трайности са основните ритмични единици. Те са носители на ритъма. Притежават свойството тегло (тежест), по-дългите трайности се възприемат като по-тежки, а по-късите като по-леки. Хоризонталното и вертикалното измерение на звуковата материя в различна степен се подчиняват на действието на ритъма. Оформянето на мелодията в голяма степен се влияе от организиращата роля на ритъма. Функционалната и фоничната страна на акордовите комплекси чрез ритъма получават различен смислов акцент и изразителност. Остротата на дисониращите комплекси изпъква по-ярко с помощта на ритъма.

Строгий полифоничен стил, със своите норми, ограничава ритмичните средства, характеризира се със синхронност в ритмичното съдържание на гласовете. В творчеството на Й. С. Бах яркостта на ритъма нараства, повишават се изразните му възможности. Установяват се основните принципи на новата ритмика, свързани с хомофонно-хармоничното мислене. За класическия стил е свойствено разнообразното развитие на ритмичния рисунок в съответствие с метричната опора. Жизнеността и експресивността на Бетовеновата музика са свързани с нови ритмични средства, предвещаващи някои явления на 20 век. Ролята на ритъма нараства до характерен белег на композиторския стил (Брамсов

ритъм, Скрябинов ритъм). Докато през 18 – 19 век ритъмът заема подчинено положение, през 20 век се превръща в първостепенен елемент, основан на принципите на променливите и смесени размери и асиметрията, неквадратността, полиритмията – едновременното съчетаване на различни ритми, полиметрията. Противоположно на тези принципи е творчеството на С. Прокофиев, основано на устойчива метрика, размерност, квадратност. Системата на асиметричния ритъм на Стравински е основана на мащабно и акцентно вариране и на мотивна полиметрия на два или три пласта. Ритмичната система на О. Месиен се опира принципно на променливите размери и непериодичната формула на смесените размери. В редица нови стилове през втората половина на 20 век, сред формите на ритмична организация, значително място заемат ритмичните серии, обикновено свързани с други сериални параметри, преди всичко звуковисочинни (при Л. Ноно, П. Булез, К. Щокхаузен, А. Г. Шнитке и др.). Отказът от тактовата система и свободната вариантност при деленето на ритмичните единици (на 2, 3, 4, 5, 6, 7 и т. н.) довеждат до два противоположни начина на записване на ритъма: нотация в секунди и нотация без фиксирана продължителност (пример7). Във връзка с фактурното свръх многогласие и алеаторичното записване (при Д. Лигети, В. Лютославски) възниква статичен ритъм, лишен от акцентна пулсация и темпова определеност.

Ритмичната изразителност се корени в характера на движението, на осмислянето на излъчваната от него енергия. Ускорението на движението изисква по-голям разход на енергия и се възприема като активизация. Преминаването от по-големи към по-малки нотни стойности се свързва с **ускорение на пулса и нарастване на напрежението. Продължителните звукове при равни условия изискват по-голяма загуба на енергия.** Преминаването от по-малки към по-големи нотни стойности се възприема като концентрация на енергията (в края на първа част из Симфония № 2 от Бородин главната тема прозвучава в аугментация – увеличаване на нотните стойности).

В процеса на изграждане на музикалната форма ритъмът участва на всички нива и изпълнява две основни функции, като обединяващ фактор и като динамичен стимул за развитие. В определени моменти ритъмът може да сведе действието си до минимум, без това да се отрази на художествената стойност:

МЕТРУМ

Метрум (от гр. *metron* – мярка) е пулсацията, която възниква от редуването на тежки акцентирани и леки неакцентирани моменти, наречени метрични времена. Ритъмът организира звуковете по продължителност, а метрумът организира последователността на ритмичните съотношения чрез подчиняването им на метричната пулсация. Метриката въвежда в ритмичните съотношения единица мярка – метрично време, чрез което те се групират около един опорен момент, който при повторението си създава ясна разчлененост. В зависимост от това дали метричната пулсация е постоянен или променлив фактор, метриката условно може да бъде разделена на акцентна (равномерна и неравномерна) и неакцентна (свободна). Равномерната акцентна метрика възниква от периодичната пулсация на тежки и леки метрични времена, а при свободната метрика няма ясно очертани акцентирани метрични времена и периодична пулсация. Тежките метрични моменти са подчертани с различни изразни средства с по-дълга нотна стойност, смяна на хармония, тембър, регистър и др. Образуват метричен акцент – подчертаването, изтъкването на отделен тон или звуков комплекс. Разграничаваме два вида акцентен метрум - двувременен и тривременен. При двувременния метрум равномерното редуване на акцентна и неакцентна (тежка-лека) част създава вътрешна уравновесеност, размерност (марш). При тривременния метрум е по-силна тенденцията към интонационна плавност, към по-непрекъснатата мелодична линия (валс). Свободната (неакцентна) метрика е присъщана на българските народни безмензурни песни, на инструменталните импровизации. Среща се в речитативите на операта, ораториите, кантатите, в каденцата при инструменталния концерт, в свободно изпълняваните *ad libitum* и *rubato*.

Метричната организация в някои национални култури е изключително свободна с честа смяна на метрумите. Неравномерната метрична организация е присъща на руската народна музика и получава ново творческо осмисляне в творчеството на М. Мусоргски, а в 20 век при Д. Шостакович, С. Прокофиев, И. Стравински и Р. Щедрин. Освобождаването от метричната размерност и тактовата черта е характерно за *аметричната организация*, създадена от О. Месиен. При аметричната нотация нотните стойности се обозначават точно, а тактовата черта изпълнява единствено ролята на разграничител между отделните построения и за обозначаване на границата на действие на знаците за алтерация:

47 Не много бавно, мечтателно

Аметричната свободна организация е разпространена в алеаторната техника. Към отделните секции или алеаторни модели се поставя точно или приблизително обозначение на времето за изпълнение. При използването на пластова техника е възможно едновременното съчетание на метрично организирани със свободно аметрично организирани пластовете. Полиметрията представлява едновременно съчетаване на два или три различни метрума. Характеризира се с несъвпадение на метричните акценти в отделните гласове. Една от основите на композиционната техника на И. Стравински се явява мотивната полиметрия, която съдържа два, три пласта, в които се очертават продължителността и структурата на мотива. В най-типичните случаи един от гласовете (бас) е мелодически остинатен, при който дължината на мотива е неизменна, а в останалите гласове се променя:

48

В условията на равномерната пулсация изразните възможности на метрума се проявяват най-пълно. Подчертаният неизменен метрум се превръща в източник на периодично действащи импулси, придаващи на музиката действеност, настъпателност, мощ (финалът на Симфония № 5 от Л. ван Бетовен, хорът на моряците из „Летящият холандец“ на Р. Вагнер).

Формообразуващите свойства на метрума се проявяват на различни структурни равнища. Метрическите опорни точки се превръщат в централизиращи елементи в организацията на мотивите и фразите. Когато метричната пулсация излиза от рамките на такта и се разпростира върху цели тактове и по-големи построения, се проявява действието на *метрума от висш разряд*. Тактовете, които са носители на акцент, условно се наричат тежки, а останалите - леки тактове. Тежките тактове се определят в резултат от действието на различни фактори: смяна на хармонична функция, каденца, мелодичен връх, смяна на фактура, поява на по-голяма нотна стойност или дълбоки басове и др. В примера тежките тактове са 1, 3, 5 и 7. По тежест 3 и 7 такт превъзхождат 1 и 5:

Л. ван Бетовен – Соната за пиано оп. 10, № 1, I ч.

Molto Allegro e con brio

49

Съвместното действие на ритъма и метрума се нарича *метроритъм*, а тяхното несъвместно действие асинхронно. Закономерността на съгласуваното действие на ритъма и метрума се основава на динамичните закономерности устойчивост и неустойчивост. Метрически леките времена се отнасят към тежките както неустойчивостта към устойчивостта. Аналогично на това по-малките нотни стойности се отнасят към по-големите.

ТЕМПО

Темпо (от лат. *tempus* – време) – бързината, с която се изпълнява музикалното произведение във времето. Темпото се определя от бързината на пулсация на метричните времена. Времето, през което се изпълнява музикалното произведение, се нарича музикално време. Темпото се обозначава с възприетата италианска терминология и с метрономни

обозначения и се отмерва ударно или чрез фигурно тактуване (дирижиране). Заедно с ритъма и метрума темпото е третото времеизмерение на звуковата материя, което определя точната величина. „Правилното темпо, с което трябва да се изпълни музикалното произведение, се определя единствено от смисъла на музиката” (Бруно Валтер – диригент). Темпото е непосредствено свързано с образното съдържание, с характера на музиката. Бързото темпо е свързано с по-активно стремително движение и развитие – може да пресъздаде вълнение, порив, драматизъм, а бавното с по-голяма широта, с песенността и лириката. Темпото е свързано с жанровата природа на музиката и се превръща в нейна жанрова характеристика. Скерцото е немислимо извън бързото стремително движение, маршът с умереното темпо, а приспивната песен с бавното, спокойно темпо.

Редуването на бавно и бързо темпо в изграждането на музикалната форма се среща във фолклорната музика („На трапеза и хоро”), а в авторската музика в Прелюдии и фуги, в “Интродукция и Рондо-капричиозо” от К. Сен-Санс, в “Песен и шега” от П. Хаджиев и др. *Агогика* (от гр. *agoge* – отнасяне) се наричат незначителните отклонения от темпото, които не са означени в нотния текст (забавяне при ауфтакт, ускоряване във възходящо движение на мелодията и др.).

През епохата на барока (XIV – XVI век) в инструменталната музика не се използват темпови обозначения, а във вокалната и вокално-инструменталната за основа се взема бързината, с която се изпълнява декламацията на текста.

През епохата на виенския класицизъм темпото е устойчива, постоянна величина. В сонатно-симфоничните цикли на Моцарт и Хайдн, в рамките на една част, темпото много рядко се сменя. При Бетовен отношението към темпото се изменя в резултат на новото образно мислене, на новите мащаби на динамиката и контрастите. В главната тема на Соната за пиано оп. 31, № 2, I част от Л. ван Бетовен темпото се сменя пет пъти – очертава се една неспокойна, пластична линия в изграждането. През 19 век нараства значението на темпото в образното развитие, превръща се в специфична образна характеристика, която отразява общата линия на тематичното развитие в музикалната форма. Р. Шуман създава своя скала на темповите обозначения на немски език, която е изключително богата на нюанси. Към тази тенденция се придържа А. Брукнер и още по-последователно Г. Малер. Кл. Дебюси в по-голяма част от произведенията си използва темпови характеристики на френски език, които се възприемат и доразвиват детайлно от П. Булез. Срещат се случаи, когато темпото активно участва в драматургията на вокално-инструменталните театрални произведения. В операта „Вълшебният стрелец” от Вебер, а по-късно в оперите „Тристан и Изолда” и „Парсифал” от Р. Вагнер, темпото с изключителна точност отразява измененията в

психологическите състояния на действащите лица и хода на драматургичното действие. В симфоничната музика на 20 век се срещат случаи на последователно проведена темпова драматургия. В Симфония № 5 от Д. Шостакович широката амплитуда на процесите в първата част преминава през няколко вълни на нарастване. Всяка нова вълна е разграничена от смяна на темпото и повишава драматичната експресия.

ДИНАМИКА

Динамика (от гр. *dynamicos* – сила) – различната степен на силата на звучене. Степенува силата на звученето на звуковете. Обозначава се чрез букви (*p*, *f*, *mf*), италиански термини (*cresc.*, *decresc.*) или графични знаци (< >). Изразните свойства на динамиката са свързани с някои акустични и биологични предпоставки на звуковите явления. Въздейства непосредствено върху слуховия апарат и нервната система на човека и се възприема без усилия. Говорната реч е изпълнена с разнообразни нюанси, свързани с душевните и емоционални преживявания, при които силата на гласа се усилва и намалява. Динамиката създава различни представи и усещания. Усилването на звучността се възприема като нарастване на напрежението, а намаляването като стихване на напрежението. Динамиката може да създаде и пространствени представи за приближаване на звукоизточника чрез постепенно засилване на звучността, а чрез намаляване на звучността – отдалечаване (Средният дял на ноктюрното „Празници” от Кл. Дебюси – от началото приглушената звучност създава представа за задаващото се от далечината шествие и постепенното му приближаване чрез последователно засилване на динамиката). Звуковите явления могат да имат противоположни изразни възможности. Тихите едва доловими звукове могат да създадат усещане за безпокойство, тревога. Чрез ярък художествен ефект Р. Щраус в „Алпийска симфония” постига изпълненото с тревожна тишина очакване на бурята. Указанията за динамична сила имат относителен характер. Историко-стилистичните условия оказват влияние върху силата на изпълнение на динамиката. Фортисимото (*ff*) в изящните сонати на Скарлати, в изпълнените с драматична мощ страници на Бетовен, както и при Б. Барток се изпълнява с различна степен на силата на звучене. Динамиката е свързана с посоката на мелодичната линия. В Симфония № 6, I ч. от П. И. Чайковски, преди драматичния прелом на разработката, низходящата мелодична линия в кларинета и баскларинета достига пределната за тихата динамика граница (*pppppp*). Възходящата мелодична линия предразполага към усилване на динамиката чрез *cresc.*, а низходящата е свързана с *decresc.*. Срещат се случаи на противоположен ефект, както в Концерт за пиано и оркестър № 1, I ч. от Фр. Лист, която завършва с пълно затихване на възходяща хроматична мелодична линия.

В музиката на 16- 17 век динамичните нюанси са с малък диапазон поради липсата на интензивни мелодични линии с широка амплитуда, незначителни ритмични контрасти и недостатъчната активност на тематичните процеси. Динамиката форте – пиано (“ехо динамика”) се използва широко в музиката до средата на XVIII век. В творчеството на Й. С. Бах липсват динамични знаци, но процесите с голяма амплитуда, интензивността на мелодичните средства, богатството на ритмичните средства изискват нова динамична скала на нюансите. Големите мащаби на Меса в си минор, мащабното изграждане в Шакона из Партита за соло цигулка в ре минор, изискват разнообразно и обогатено динамично нюансиране. Утвърждаването на класическата сонатна форма, въвеждането на нови принципи на тематично развитие, довежда до използването на разнообразни динамични нюанси. В музиката на Л. ван Бетовен мощните динамични контрасти (*subito piano*-внезапно тихо) са съчетани с постепенни преходи от един динамичен нюанс към друг. В Соната за пиано оп. 26, I ч. Бетовен използва подвижни динамични акценти (*sf*) – внезапна смяна на динамиката към по-силна, които се явяват на различни метрични времена (при размер $\frac{3}{8}$ на второ и трето метрично време) и на части от тях (III вариация от 20 до 25 такт) . Нарушава се равномерната метрична пулсация и се постига по-голяма пластичност на израза. Динамичните ефекти при композиторите романтици се свързват с определени инструментални тембри, при което възникват „динамични цветове”, широко използвани от импресионистите. В музиката на 20 век се развива *полидинамиката* – несъвпадение на динамиката, отделните инструменти в оркестъра изпълняват едновременно различна динамика. Полидинамиката е характерна за симфонизма на Г. Малер. В неговата Симфония № 3, I ч. (пет такта след цифра 48) е предписана различна динамика в три фактурни плоскости - кларинети – *f*, валдхорни – *mf*, струнни инструменти – *pp*. В различните авангардистки течения на 20 век се променя ефекта на динамичната несъвместимост – при задържан акорд на всеки инструмент различно се сменя силата на звучене (К. Щокхаузен, „*Zeitmasse*”). През 20 век динамиката разширява изразните си възможности. При серийната техника динамиката е подчинена на серията, всеки звук е свързан с определена сила на звучене.

ТЕМБЪР

Тембър – украса, цвят на звука, един от признаците на звука по който разграничаваме различните видове музикални инструменти и човешки гласове. Техническите постижения откриват неизчерпаеми

възможности за развитие и използване на тембъра чрез изменение на неговите параметри (електронна музика – синтезатор, позволяващ получаването на нови тембри). Характерът на тембъра се определя от качествата на материала, формата и размера на звучащото тяло, от начина на звукоизвличане, от акустичната среда и от обертоновете – техния брой, сила и вид (от горната или долната част на натуралния звукоред са). Големият брой обертонове се сливат в обща маса и образуват шум, както при ударните инструменти с неопределена височина на звука. По-рядко се срещат звукове без обертонове, близки по характер до свистене, аналогични на синусоидалния тон, получен по електронен път. Записването на тембъра на звуковете става чрез обозначаването на вида на инструмента или гласа, от който трябва да се изпълни даден нотен текст. За характеристика на тембъра се използват описателни определения като ярък, тъмен, светъл, сочен, сребрист, блестящ и др. Използват се и понятия като акварелност и прозрачност, присъщи на музиката на М. Равел, Кл. Дебюси, От. Респиги.

Определянето на тембъра като цветово качество на звука дава възможност за аналогия с живописата. Чистите тембри и политембровите съчетания са аналогични на цветовете в живописата. Звучности, при които преобладават еднородните тембри, създават аналогия с графиката. Тембърът създава пространствени представи чрез разделянето на звуковата материя на слоеве или планове, оцветени с различен тембър. Проявява и изобразителни свойства. В бавната част на Симфония № 6, чрез използването на чисти тембри, Л. ван Бетовен наподобява пеенето на птиците. В операта „Вълшебният стрелец“ от Вебер поетиката на природата и морската стихия в операта „Летящият холандец“ от Р. Вагнер са пресъздадени чрез богатството на тембрите. Характеристиката на действащите лица, бързо изменящите се нюанси на психологическите им състояния, са предадени чрез тембъра в оперите на Вебер, Р. Вагнер, Дж. Верди, П. И. Чайковски, Римски-Корсаков, Дж. Пучини, в „Пелеас и Мелизанда“ от Кл. Дебюси, Р. Щраус и др. В „На жертвите на Хиросима“ от Кш. Пендереcki в нов план е изменен тембърът на струнните инструменти, с наситеност и интензивност, близка до електронната музика. Петдесет и двата струнни инструмента са използвани като ударни. Тембровата неутралност е характерна за по-ранните етапи от развитието на музикалното изкуство. В процеса на еволюцията си тембърът е свързан с музикалната интонация. Нейните неограничени изразни възможности се отразяват на тембровото мислене. Тембърът е неотделим от интонационната изразителност на лайтмотивните характеристики в музиката на Р. Вагнер, в блестящите страници на „Гил Ойленшпигел“ от Р. Щраус. Първостепенната роля на тембъра в музикалното мислене на И. Стравински определя темообразуването и интонационната основа в произведения като „Петрушка“ и „Пролетно тайнство“.

Акордовите комплекси с еднакъв звуков състав и структура придобиват различен смисъл при различно темброво оцветяване в зависимост от стилистиката. В резултат от взаимодействието между тембър и хармония възниква понятието *тембро-хармония* (в пиесите за оркестър оп. 16 от Шьонберг и тембровата многоцветност на Веберн). Лайтмотивът обединява тембър, мелодия и хармония в единство. Притежава обединяващи свойства и създава единство в големите по мащаб произведения. Когато тембърът е неотделима част от интонационната изразителност на лайтмотива и е свързан с образно-тематичното развитие, тогава изпълнява ролята на *лайттембър*. Мотивът на планината в „Алпийска симфония” от Р. Щраус при многократното си появяване е свързан неизменно с тембъра на медните духови инструменти.

Формообразуващите свойства на тембъра се проявяват на различни структурни равнища в организацията на музикалната форма - от малките, съседни построения до големите планове и общата драматургия. При повторението на едно построение с различен тембър, останалите изразни средства са непроменени, тогава тембърът е действият елемент и създава импулс в развитието. Направление в използването на тембъра е *сонористиката* (от лат. *sonorus* – звънлив, звучен, шумен) – вид композиционна техника, използваща предимно цветовото звучене, което се възприема като височинно неопределено. Спецификата на соноризма се състои в извеждането на преден план цвета на звученето. Украсата на акордите и съзвучията възниква при тяхното съпоставяне и зависи от структурните особености, разположението, регистъра, тембъра, скоростта на смяната на хармонията. Украсата на интервалите е свързана с регистъра, ритъма и структурните особености. Сонористиката се проявява в различна степен при различните стилове. Зависи от идейно-художественото направление на музикалното творчество и от националното своеобразие на стила. Сонористиката образува триизмерно музикално пространство. Сонорна окраска имат обикновено клъстерите, акордите и линиите (Симфония № 2, I ч. от Дм. Шостакович до цифра 13). Обединението на сонорните акорди и линии образува сонорни пластове (при взаимодействие на сонорни пластове), например в Симфония № 2 от Лютославски; във финала на Симфония № 2, втора вариация от С. Прокофиев- поток от дванадесет полутонови клъстери.

Примери за анализ

1. Да се проследи тембровото развитие в началото на II ч. из симфоничната сюита „Шехеразада” от Римски-Корсаков.
2. Да се проследи тембровото развитие и изграждане във „Вариации върху тема от Пърсел” от Бритън.

РЕГИСТЪР

Регистър (от лат. *registrum* – списък, опис) – част от тоновия обем на певчески глас или музикален инструмент, със сходни по сила и тембър тонове. Мелодията в различните регистри притежава различни изразни и темброви свойства, различна степен на интензивност. Регистровото разположение е един от факторите, определящи линейната функция на мелодичните върхове. Регистровите контрасти могат да активизират развитието в музикалната форма и да създадат пространствено-изобразителни представи. В „Алпийска симфония” от Р. Щраус лейтмотивът на планината в ниският регистър е свързан с образа на Алпите, забулени в мъгла. Най-високото регистрово разположение е свързано с разсейване на мъглата и изгрева на слънцето. Регистърът влияе върху тембровата изразителност – различните инструменти и човешки гласове притежават различни темброви и изразителни качества в различните регистри – нисък, среден и висок.

При акордеона регистрите удвояват тоновете в унисон (8'), в октава по-високо (4') или по-ниско (16'), като образуват различни комбинации. Увеличават тоновия обем, придават на звучността му различна сила и плътност. Обогатяват инструмента с разнообразни тембри, напомнящи флейта, обой, кларинет, тромпет, валдхорна и др.. При клавесина (чембалото) смяната на регистрите се използва за изменение на силата и тембъра на звука, за октавови удвоявания. Регистрите на органа обхващат ред тръби, сходни по конструкция и тембър, изработени от еднакъв материал и с еднаква форма, но с различна дължина. Броят на регистрите зависи от големината на органа – от десетина до няколко стотин.

МУЗИКАЛНА ФАКТУРА

Музикалната фактура (от лат. *factura* – изработване, обработване, строеж) е начин на изложение, организация и разположение на звуковете. Обединява всички изразни средства и съдържа пълен и точен запис на звуковете и елементите на музикалния език. Дава представа за движението, броя и функцията на гласовете. Музикалната фактура е музикално – пространствена организация със свои закономерности, които са възникнали в процеса на многовековната художествена практика. За да определим музикалната фактура си служим и с извън музикални понятия като етаж, слой, пласт и план, които отразяват особеностите на

музикалната фактура като вид организация. Музикалната фактура разкрива музикално-пространствените измерения на звуковата материя:

- хоризонтално (линейно) измерение
- вертикално (височинно-регистрово) измерение - при него гласовете или пластовете на фактурата са представени като високи, средни и ниски.
- дълбочинно пространствено измерение - при него имаме отделяне на предния от далечния план (въведението към втората част на балета „Пролетно тайнство” от И. Стравински), използване на стереоефекти (в пиесата на Ч. Айвс “Въпрос, оставащ без отговор”), създаване на пространствени възприятия (ефектът на приближаване и отдалечаване).

Музикално-фактурните средства в някои случаи съдържат жанрови характеристики. В Симфоничната сюита “Бай Ганю” от Веселин Стоянов, във втората част “Бай Ганю във Виена” образът на виенчанката е представен с грациозен виенски валс.

Музикалната фактурата се състои от организирани по определен принцип гласове. В зависимост от броя на гласовете, от техните взаимоотношения и функции, разграничаваме два основни вида музикална фактура: едногласна и многогласна.

Едногласна фактура – притежава историческа устойчивост и лесно се приспособява към различни жанрови и стилистични условия. Съдържа висока концентрация на изразни средства : мелодични, метроритмични, ладовохармонични и др. и се проявява чрез няколко вида:

- 1.Едногласна мелодия – намира най-голямо приложение в народните песни и инструменталните мелодии, в детските и популярните песни. (Римски-Корсаков – Симфонична сюита „Шехеразада” – темата на Шехеразада).
- 2.Удвояване на мелодията в две или повече октави. Среща се в инструменталната музика и в хоровите произведения. Бетовен – „Ода на радостта” из Девета симфония (в две октави), Ц. Франк „Симфонични вариации за пиано и оркестър” (в три октави):

Ц. Ф р а н к – „Симфонични вариации” за пиано и оркестър

Poco allegro

50

3. Събиране на мелодията в унисон – когато една мелодия звучи едновременно в два или повече инструмента, човешки гласа или хорови партии. Фр. Шуберт – Недовършена симфония, I ч., I тема – мелодията е изложена унисонно – изпълнява се едновременно от партиите на обоите и кларинетите в А строй:

Ф р. Ш у б е р т – Симфония № 8 „Недовършена“, I ч.

Allegro moderato

51

Многогласието е основано на едновременното съчетание на няколко гласа. Разграничаваме следните видове многогласна музикална фактура:

1. Хомофонна фактура – при нея гласовете са с ясна фактурна функция на *водещ глас* (ярък, индивидуализиран), който изпълнява мелодията, *басов глас* (най- богат на обертонове), подчертаващ силното метрично време и смяната на хармонията и *средни гласове*, които допълват акордовите вертикали.

В. А. Моцарт – „Малка ношна музика“, III ч.

52

Allegretto

p



2. Хетерофонна фактура (хетерофония – разногласие) – състои се от един интонационно най-богат и развит глас, а останалите гласове възпроизвеждат негови интонации. Основана е от едновременното съчетаване на една мелодия и нейните варианти (вариантно многогласие), при което гласовете са равноправни. Хетерофонията получава развитие в творчеството на И. Стравински на основата на архаичен народно-песенен материал (балетът „Пролетно тайнство“).

И. Стравински – „Пролетно тайнство“

53

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 53-54) includes parts for Flute (Fag.), Cor (F), Cl. (A), Cl. (B), Cl. (D), and picc. (D). The Flute part in measure 53 is marked 'solo ad lib.' and features a melodic line with triplets and slurs. The Cor part in measure 54 is marked 'mp'. The second system (measures 54-55) includes parts for Cl. (A), Cl. (B), Cl. (D), Fag., and Cor (F). The Flute part in measure 54 has articulation marks 'a3' and 'a4'. The third system (measures 55) includes parts for Cl. (A), Cl. (B), Cl. (D), and Fag. The Piccolo part in measure 55 is marked 'solo' and the Flute part is marked 'mp'.

3. Полифонична фактура – състои се от относително самостоятелни развити и индивидуализирани мелодични гласове, които са равноправни. Характеризира се с непрекъснато текущо развитие и обновление. Разграничаваме два вида полифонична фактура: имитационна и контрастна.

Имитационна – всички гласове последователно възпроизвеждат един и същ тематичен материал (фугова експозиция).

Й. С. Бах – Фуга ре-минор из „Добре темперираното пиано“ т. I

54

Контрастна – изградена е от едновременното съчетаване на няколко контрастни мелодични линии.

Й. Брамс – Симфония № 2, II ч.

55

Полифоничните пластове представляват вид многогласие, при което контрапунктично се съчетават многозвучни фактурни слоеве. Мястото на мелодията се заема от многозвучни характеристични комплекси, които съчетават октавово удвоение на едногласна мелодия, имитации с цели хармонични комплекси: горен пласт – носител на мелодичния тематизъм, среден – хармоничен комплекс, niskия – мелодизиран подвижен бас:

Л. ван Бетовен – Симфония № 9, I ч.

56

Полифоничните пластове могат да имат относително самостоятелна метрична организация, при което възниква полиметричен комплекс (Симфонични вариации за пиано и оркестър от Ц. Франк – от 386 до 405 такт).

4. Акордова и хорална фактура – разграничават се по начина на вътрешната си организация. При акордовата фактура тоновете са организирани по вертикала, а при хоралната фактура по хоризонтала. При акордовия строеж с еднаква ритмика се дублира линията на горния глас или баса и може да бъде лишен от самостоятелна мелодична линия („Юношески албум” оп. 68, от Р. Шуман - № 4, Хорал, Увертюра – фантазия „Ромео и Жулиета” от П. И. Чайковски – акордова фактура от началото).

5. Смесена музикална фактура – тя е резултат от взаимодействието на отделните видове едногласна и многогласна фактура. (акордово – хомофонна, хомофонно – полифонична и др.). От взаимодействието на елементите на хомофонната и полифоничната фактура възниква хомофонно-полифонична фактура. Хомофонността се развива до степента на полимелодичност, а полифонията регулира функционално-

хармоничната организация (Симфония № 6, I ч. от П. И. Чайковски – от 101 до 126 такт):

57 П. И. Чайковски – Симфония № 6, I ч.

Moderato mosso (♩ = 100)

Fl. *p*

Eg. *p*

Cor. *p*

VI. *p saltando*

Vie. *p saltando*

Vc. *p* pizz. arco

Cb. *p* pizz.

От взаимодействието на елементите на акордовата и хомофонната музикална фактура възниква акордово-хомофонна фактура (Прелюдии, оп. 28, № 7 и № 20 от Фр. Шопен – най-горният глас на акордите образува мелодия):

58 Фр. Шопен – „Прелюдии“ оп. 28, № 7

Andantino

p dolce

acc. (*acc.) * acc. (*acc.) *

Пунктуализмът и свръхмногогласието са два противоположни вида музикална фактура, възникнали през 20 век.

6. Пунктуализъм (от лат. *punctus* – точка) – вид композиционна техника, основана на комбинация от разпиляни (разпръснати) звуко-точки в пространството. Възниква в резултат от използването на микромотиви (от един, два, три звука, от две, три паузи), на широки мелодични скокове, които разчленяват мелодията на отделни точки, на четирите измерения на всеки звук: продължителност, височина, сила и тембър.

Пунктуалистичната музикална фактура е създадена и най-последователно развита от Антон Веберн във връзка със свойствените за неговата музика пределна концентрация на мисълта и изразителността, на крехката изтънченост на звучността. Авангардистите от 50-60-те години на 20 век използват пунктуализма като метод на изложение, широко разпространен във връзка с принципите на сериализма - К. Щокхаузен – „Контра – Пункти”, Л. Ноно – „Варианти”, П. Булез – „Структури”:

Trés modéré

59

I

II

I

II

Sforz.

7. Свр̀хмногласие – вид музикална фактура, която в основата си е полифонична. Свр̀хмногласната тъкан включва голямо количество гласове от 8 до 80, разположени в голямо звуково пространство. При звученето на 20 – 80 гласа отделните гласове загубват своята индивидуалност (сливат се), многогласието изгубва полифоничния си ефект, превръща се в темброво-фактурна окраска от сонорен тип. Притежава най-висок коефициент на интервалова и ритмична плътност. Свр̀хмногласието се появява в европейската музика в началото на 60-те години на 20 век, едновременно в творчеството на Лигети („Атмосфери”) и Пендерецки („На жертвите на Хиросима”).

В музикалното творчество се срещат нетрадиционни музикално-фактурни решения, които не могат да бъдат отнесени към определените

музикално-фактурни категории. Следващият пример показва разкъсаността, несвързаността на музикалната фактура – регистрова разделеност, динамична и артикулационна разграниченост:

П. Булез – Соната за пиано № 1, I ч.

60

В изграждането на музикалната форма фактурата изпълнява разнообразна роля. Разполага със значителни формообразуващи възможности. Запазването на даден музикално-фактурен рисунък съдейства за единството, слятостта на построението, а неговата смяна - за разчленеността. Контрастът между построения с различен мащаб може да бъде подчертан чрез музикални фактурни средства:

В. А. Моцарт – Симфония № 41, I ч.

61

Смяната на музикалната фактура в началото на нова тема, на нов дял или нова част от формата, създава ясна разчленяваща граница. Смяната на музикалните фактурни средства в рамките на построенията са продиктувани от особеностите на художествения замисъл на произведението. Постепенното планомерно изменение на музикалната фактура, нейната концентрация или разреденост, създават визуална прегледност на звуковата картина.

Музикалната фактура съдейства за обединяването на контрастни образи и теми. В Соната за пиано, оп. 110, I ч. от Л. ван Бетовен, в репризата, главната тема е възпроизведена при нови музикално-фактурни условия. В горния музикално-фактурен слой звучи хоралната главна тема, а в ниския – активното движение от прехода към втората тема (вертикален

синтез). При синтетичните репризи музикалната фактура е основното средство за обединяване на контрастния тематичен материал (Артур Онегер – „Летен пасторал”).

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 (фонов, 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 жанровете и стилистичните условия. Съществуват няколко възможности за определянето ѝ:

- 1) Теми, които завършват с пълна съвършена каденца (Л. ван Бетовен Сонати за пиано № 6 и № 18 първите части).
- 2) Модулиращи теми - завършват с пълна съвършена каденца в нова тоналност (Л. ван Бетовен – Соната за пиано № 6, II ч.).
- 3) Теми, които завършват с прекъсната 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).
- 6) 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 траспозиция. 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:

Й. С. Бах – Фуга в до минор из „Добре темперирано пиано”, II том

Moderato, quasi Andante (♩=69)

62

p sempre ben legato

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:

Й. С. Бах – Фуга в до мажор из „Добре темперирано пиано”, II том

Allegro moderato

63

p

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) – „Алпийска симфония” от Р. Щраус – лайтмотив на планината, „Фантастична симфония” от Х. Берлиоз – лайтмотив на любимата:

Х. Берлиоз – „Фантастична симфония”

Allegro agitato ed appassionato assai

64

p < < *poco f* >

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 - Л. ван Бетовен Соната за пиано оп. 14 № 2, I ч., 1-8 такт:

Л. ван Бетовен – Соната за пиано оп. 14, № 2, I ч.

Allegro

65

(ядро) (повторение) (развитие)

(завършек)

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.

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”).

Л. ван Бетовен – Соната за пиано № 17, I ч.

66

Musical score for the first system of the first movement of Beethoven's Piano Sonata No. 17, Op. 31, No. 1. The system consists of two staves. The first staff is marked 'Largo' and 'pp', followed by 'Allegro' and 'p', and ends with 'cresc.'. The second staff is marked 'Adagio' and 'f', followed by 'Largo' and 'pp', and ends with 'Allegro' and 'p'.

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 (хоризонтално), 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.

67

Ф. Лист – Соната за пиано в си минор

Musical score for the first system of the first movement of Liszt's Piano Sonata in C minor, Op. 10, No. 3. The system consists of two staves. The first staff is marked 'Allegro energico' and 'f'. The second staff is marked 'f marcato'.

Примери за анализ

Определете вида и границите на темите, образната им характеристика, жанровите черти, да се проследи развитието в рамките на темите.

1. Й.С.Бах - Фуга в d moll, № 6 и Фуга в As dur, № 17 из I том на „Добре темперирано пиано”.
2. Л. ван Бетовен – Сонати за пиано № 5, № 6, № 18, I ч., № 6, II ч. от началото.
3. Р. Шуман - „Люлчина песен” оп. 124.

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.:

68

Л. ван Бетовен – Соната за пиано оп. 31, № 3, I ч.

Allegro

2. *Изменено повторение*. При него повторямата 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 повтарямата част мащабът и структурата остават непроменени. Ритъмът, ладовите средства и фактурата се променят, мелодията се орнаментира. Вариационността е свързана с качеството на тематичното развитие (Л. ван Бетовен Соната за пиано № 8, II ч.). Р. Шуман - „Скерцино” из „Виенски карнавал” оп. 26:

69

Р. Шуман – „Скерцино“ из „Виенски карнавал“ оп. 26

$\text{♩} = 112$

б) *Изменено повторение* при което началната част е постоянна, а продължаващата променлива: ав-ас-ад (Л. ван Бетовен Соната за пиано № 4, I ч. 5-13 такт, ав-ас). Възможно е и обратно разположение на постоянната и променливата част: ва-са-да

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 (Л. ван Бетовен Соната за пиано № 17, III ч.). Д. Ненов „Пасторал”из „Миниатюри” за пиано:

Д. Ненов – „Пасторал” из „Миниатюри” за пиано

Moderato (♩ = 73)

70

III. *Интонационно обновяване-принцип* с не ограничено 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 непроявените 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. - репизата 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.

Примери за анализ

След прослушване на произведенията, да се определят стадията на развитие, действието на съответния формообразуващ принцип, образното развитие свързано със стила на композитора и жанра на произведението.

1. Р. Шуман – „Буйният ездач” (№ 8), „Народна песничка”(№ 9) из „Юношески албум” за пиано.
2. Фр.Шопен – Етюд оп. 10, № 3 в ми мажор, Ноктюрно № 4 във фа мажор.
3. С. Прокофиев – „Гавот” из Класическа симфония.

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. Заключението 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).

Примери за анализ

Определете структурните функции на частите на формата:

1. Фр. Шопен – Етюди оп. 10, № 3 и № 9, Ноктюрно № 4.
2. П.И. Чайковски – „Старинна френска песен” № 16 из „Детски албум” оп. 39.
3. Р. Шуман – „Народна песничка” (№ 9) из „Юношески албум” оп.68.

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.

Л. ван Бетовен – Соната за цигулка и пиано оп. 23, ч. II

71

Andante scherzoso più allegretto

p

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 кода, се нарича **дял**.

Разчленяването е резултат от действието на различни фактори:

- 1) контраст – поява на нов тематичен материал(пример 81), на несходство (тематично) между съседни построения, мотиви, фрази, полуизречения, завършени дялове и части на формата.
- 2) Ритмични средства – поява на по-голяма нотна стойност (пример: 73), на пауза, на ново ритмично движение създава цезура:

72

Allegro pesante

И. Стравински – „Петрушка“

f

- 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, подемите и спадовете, мелодичен връх:

Й. Б р а м с – Интермеццо оп. 118, № 2

73

Andante teneramente



- 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 танцовални жанрове, които очертават смяната на хармонията (пример: 58).
- 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:

Хореичните мотиви притежават стабилност и уравнивесеност. Възприемат се като импулс и изчерпването му.

Ямбичните мотиви се отличават с активност (примери: 6 и 50).

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.

Дактил:

Л. ван Бетовен – Соната за пиано оп. 21, № 1

Allegro molto vivace

74 

p

Амфибрахий:

Е. д. Г р и г – Соната за цигулка и пиано № 1, ч. II

75 *Tempo di Menuetto*

Анапест:

Л. ван Бетовен – Соната за пиано № 5, ч. I

76 *Molto allegro con brio*

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:

Фр. Ш о п е н – Соната за пиано в си бемол минор оп. 35, I ч.

77 *Doppio movimento*

Фраза – състои се от два или повече мотива, еднакви, подобни или различни по съдържание. Може да бъде и неделима (пример: 5). Границата и мащабът на фразите се определя от величината на по-високо стоящото **полуизречение**.

Р. Ш у м а н – „Volkliedchen“

78

Im klagenden Ton

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). Пример: 41.

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

Л. в а н Б е т о в е н – Соната за пиано оп. 10, № 3, I ч.

79

Presto

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 (Пример: 65).

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:

Л. ван Бетовен – Соната за пиано оп. 10, № 2, II ч.

80

Границата на периода се определя от: поява на нов тематичен материал след периода (пример 81); 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 по-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 и Соната за пиано № 1, I ч., 1 – 8 такт от Л. ван Бетовен), да прерасне в неустойчиво развитие, на хармонически прекъсната каденца - Соната за пиано оп. 109, I част от Л. ван Бетовен:

Л. ван Бетовен – Соната за пиано оп. 109, I ч.

81

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). Примери: 41 и 94.

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). Соната за пиано № 101, I част от Л. ван Бетовен - пример: 65.

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 – пример: 80).

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 - Прелюд оп. 28, № 2 от Фр. Шопен, Соната за пиано № 6, I част от Л. ван Бетовен:

Л. ван Бетовен – Соната за пиано оп. 10, № 2, I ч.

82

The image shows a musical score for the first system of the first movement of Beethoven's Sonata Op. 10, No. 2. The score is in 2/4 time, marked 'Allegro' and 'p'. It shows the first two measures of the piece, with a piano introduction in the right hand and a bass line in the left hand. The first measure has a piano introduction with a triplet of eighth notes. The second measure continues the piano introduction with a triplet of eighth notes. The third measure is the start of the main theme, marked with a fermata over the first two notes.

5. *Сложен период.* Състои се от два периода, сходни по тематично съдържание, които завършват с различни каденци. (пример: 36) - Соната за пиано № 15, III част от Л. ван Бетовен, 1 – 16 такт:

Scherzo Л. ван Бетовен – Соната за пиано оп. 28, III ч.
Allegro vivace

83

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 Л. ван Бетовен - от 19 такт:

Scherzo Л. ван Бетовен – Соната за пиано оп. 2, № 2, III ч.
Allegretto

84

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 – пример: 68).

Примери за анализ

Определете границата на периода, на полуизреченията (ако е разчленим) и видът на периода. Разчленете полуизреченията на фрази, а фразите на мотиви (ако са разчленими) и определете видът на мотивите:

1. Л. ван Бетовен – от началото на Сонати за пиано: № 6, I ч. и II ч., № 7, IV ч., № 10, I ч., № 13, III ч..
2. Фр. Шопен – Прелюди оп. 28, № 1,2,3,4,5,6 и 7.
3. Д. Ненов – „Песен” из „Миниатюри” за пиано.

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. Примерът представлява период с повторен строеж. Второто полуизречение изменено повтаря първото. Полуизреченията се състоят от две двутактови фрази, от които първата е изградена от два еднотактови мотива, а втората е неделима. Периодът се отличава с фактурно и тонално единство и квадратна структура (пример: 94, 1 – 16 такт).

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. В примера неквадратността се постига чрез разнообразното метроритмично вариране на основния мотив и някои ладови детайли:

М. Г о л е м и н о в – Концерт за струнен квартет и струнен оркестър, ч. IV

Allegro vivace

85

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 и относително нов тематичен материал. Соната за пиано № 9, II част от В. А. Моцарт; В Соната за пиано № 4, I част от Л. ван Бетовен, допълнението е четиритактово (13 - 17 такт):

Л. ван Бетовен – Соната за пиано № 4, оп. 7

Molto Allegro e con brio

86

- 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 – пример: 86, 1- 4 такт; 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 (9 такт):

П. И. Чайковски – Мелодия, оп. 42, № 3

Moderato con moto

87

- 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, модулация, 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 - в репризата на главната тема из I част на Соната за пиано № 21, Соната пиано № 7, IV част “Rondo” от Л. ван Бетовен (8-9 такт):

Л. ван Бетовен – Соната за пиано оп. 10, № 3, IV ч.

88

Rondo
Allegro

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 № 8, I част от Л. ван Бетовен – при повторението на главната тема, Соната за пиано № 9, I част от В. А. Моцарт (в 4 такт):

Allegro con spirito В. А. Моцарт – Соната за пиано № 9, I ч.

89

Естествената неквадратност е широко разпространена в българската народна и професионална музика (Концерт за струнен квартет и струнен оркестър IV част от М. Големинов – пример 86) 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:

Andante Тема с вариации от Й. Брамс – Хайдн

90

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 стadiите 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. В Соната за пиано оп.14, № 2, III част от Л. ван Бетовен, първият дял е експозиционен период с повторен строеж, неразвитата средна част е изградена върху доминантова хармония и неустойчивостта увеличава мащабите ѝ, създава тежнение към репризната част, която възпроизвежда второто полуизречение от експозиционния период изменено:

Л. ван Бетовен – Соната за пиано оп. 14, № 2, III ч.

Scherzo
Allegro assai

91

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).
Пример: 91.
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 – първият дял е структурно оформен в период с повторен строеж, вторият дял развива тематичния материал от първия и е структурно неоформен. Мащабното съотношение между дяловете е 1: 2:

Л. ван Бетовен – Соната за пиано оп. 27, № 2, II ч.

Allegretto
La prima parte senza repetizione

92

p

cresc.

sf

p

cresc.

sf

pp

pp

cresc.

p

Allegretto da capo

Fine

Безрепрозна 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 следващия пример първият дял е структурно оформен в

период с повторен строеж. Вторият дял съдържа нов контрастен тематичен материал оформен в период с повторен строеж:

Л. ван Бетовен – Соната за цигулка и пиано оп. 12, № 2, ч. II

Andante più tasto allegretto

93

В простата двуделна форма се срещат повторения на дяловете: **а : || :**
в : || или **а - а в - в.** (пример: 92 „Трио”)

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 **куплетна форма.**

Примери за анализ

Определете видът на простите двуделни форми според функцията на втория им дял:

1. Л. ван Бетовен – Сонати за пиано № 10, III ч. от началото до 22 такт, № 12, I ч. темата на вариациите.
2. Фр. Шопен – Етюд оп.25, № 1.
3. П.И.Чайковски – „Латернаджията пее”№ 23 из „Детски албум”оп. 39.

4. П.Владигеров – „Ариета” из Сюита за пиано оп. 51

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:

а	в	а
експозиция	средна част	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 – пример: 84), 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).

В пример: 92 първият дял на развиващата проста триделна форма представлява период с повторен строеж (второто полуизречение изменено възпроизвежда първото), който се повтаря изменено, средният дял развива

тематичния материал от първия дял, а репризата изменено възпроизвежда първия дял.

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. В Соната за пиано № 7, III част до “Трио” от Л. ван Бетовен, първият дял е структурно оформен в период с повторен строеж, с акордово-хомофонна фактура. Средният дял съдържа нов контрастен тематичен материал, представлява осемтактово построение с имитационно-полифонична фактура, създава импулс в развитието. Неустойчивостта навлиза в репризата и я динамизира, а следващото я допълнение се превръща в стабилизиращ фактор.

Л. ван Бетовен – Соната за пиано оп. 10, № 3, III ч.

Menuetto
Allegro

94

Fine

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 възтанои 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 **трипетделна форма** - на основата на простата триделна форма (Соната за пиано № 15, III част до „Трио” от Л. ван Бетовен).

Примери за анализ

Определете видът на простите триделни форми според функцията на средния дял и видът на репризата:

1. Л. ван Бетовен – Сонати за пиано № 12, II ч. и № 15, III ч. до „Трио”.
2. Фр. Шопен – Ноктюрно № 4, Етюд оп. 10, № 3.
3. П. Владигеров – Прелюд оп. 15 за пиано, „Етюд” из Сюита за пиано оп. 51.
4. Д. Ненов – „Пасторал” и „Стакато” из „Миниатюри” за пиано.

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. Подчертаната характеристика 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 взимствани от друг автор теми – Вариации и фуга от Й. Брамс върху тема на Хендел).

По-голямата обобщеност на темата създава възможност да се възприемат по-релефно измененията на вариационните процеси (Б. Бритън – Вариации 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 образувачи 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 народотанцувалните ритмични вариации от XVI век.

Темата на вариациите „*Basso ostinato*” е кратка по мащаб, в някои случаи достигат 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 – Темата на Пасакалия за орган в „до” минор от Й. С. Бах представлява едногласно изложен осемтактов неделим период с еднотипно мелодично и ритмично движение. В първата вариация се добавят три нови гласа с хорална фактура, от които най-горният е мелодично по-индивидуализиран и получава развитие във втората вариация, която е прехармонизация на темата и внася нови изразни нюанси. В процеса на вариране в третата вариация са въведени нови гласове, които получават развитие в някои от следващите вариации, притежават относителна устойчивост и противостоят на темата в баса (пример 95а). Петнадесетата вариация е едногласна. Мелодичната линия на темата е разтворена в процеса на развитие на вариацията. Опорните ѝ тонове са разположени в различни регистри и създават усещане за пространственост(пример 95б).

Й. С. Бах – „Пасакалия за орган” в до минор

95 a

Manual.

Pedal.

II

II

III

Й. С. Бах – „Пасакалия за орган” в до минор

95 6

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 1 | 1 II 1 III 1 IV 1 V 1 VI 1

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* (структурата на темата се променя). Втората част е изградена върху тритактово остинатно пастроение – свободна трансформация на главната тема от първата част(пример 96 „а”). В процеса на изграждането величината на построението максимално се увеличава до 16 такта и намалява мащаба си достигайки до един такт – пример 96 ”в”. В пример 96 ”б” остинатната линия е разположена в най-горния глас.

К л. Д е б ю с и – Струнен квартет

Много бързо и ритмично

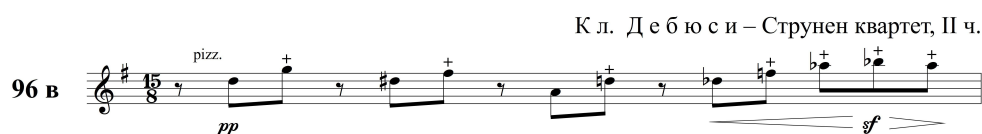
96 а



К л. Д е б ю с и – Струнен квартет, II ч.

96 б





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 И. Стравински, частта „Есенни гадания“ започва с остинатен, многопластов акордов комплекс, който се провежда разредоточено- 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.

Примери за анализ

Определете структурата на темата и средствата чрез които се варира, както и общият план на вариациите(групирването им):

1. Й.С. Бах – Концерт в d moll за пиано и оркестър, II ч., Пасакалия за орган в c moll, Шакона из Партита № 2 в d moll за соло цигулка.
2. Хендел – Пасакалия в g moll.
3. Дм. Шостакович – Прелюд в gis moll, № 12 из 24 Прелюдии оп. 87.

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 – тема (безрепризна развиваща проста двуделна форма, на която първият дял – период с неповторен строеж завършва с каденца на доминантова хармония, запазена във всички вариации. Вторият дял е структурно оформен в период с неповторен строеж. Първото полуизречение завършва с модулация до тоналността *gis moll*, която внася нов отенък в светлата лирична атмосфера):

Л. ван Бетовен – Соната за пиано оп. 109, III ч.

Gesangvoll, mit innigster Empfindung
Andante, molto cantabile ed espressivo
mezza voce

98 a

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). В първата вариация на Соната за пиано № 30, трета част от Л. ван Бетовен, мелодията се развива свободно с разширен диапазон в по-висок регистър –подчертава светлия характер на темата. Дълбоките басове на първо време на такта подчертават танцувалия ѝ характер:

Л. ван Бетовен – Соната за пиано оп. 109, III ч.

Хармонията не само запазва опорните моменти и характерните акардови 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. Втората вариация съдържа повторение на дяловете с уплътнена фактура):

Var. II Л. ван Бетовен – Соната за пиано оп. 109, III ч.
Leggieramente

98 В

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-пример 98 „г”).

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 – смяната на метрума е съчетана със смяната на темпата, което придава по-индивидуален характер на вариациите – III, IV и V вариация).

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. В трета вариация полифонията повишава тематичната концентрация и представлява сложен превратен контрапункт в две октави – обръщение на двугласно мелодично построение на интервал две октави:

Л. ван Бетовен – Соната за пиано оп. 109, III ч.

Allegro vivace

98 г

The image shows a musical score for the third variation of the third movement of Beethoven's Piano Sonata Op. 109. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a complex contrapuntal texture with two staves. The upper staff begins with a melody marked 'f' (forte) and the lower staff with a rhythmic accompaniment. The music is characterized by a two-octave interval structure.

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, в края на третата част – рамкиране – ограждане на формата с един и същ тематичен материал).

Нарасналата роля на контраста налага появата на обобщение, синтез, кода(Соната за пиано № 12, първа част).

Примери за анализ

Определете структурата на темата, тоналния ѝ план и средствата за вариране:

1. Л. ван Бетовен – Сонати за пиано № 12, I ч., № 23(Апасионата), II ч., № 30, III ч..
2. Моцарт – Соната за пиано № 11, в А dur, II ч.
3. Й. Брамс – „Вариации и фуга” върху тема от Хендел.

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 неоформени 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). Темата на „Симфоничните вариации за пиано и оркестър” от Ц. Франк е структурно оформена в период с неповторен строеж. Яркия и релефен контраст между двете полуизречения е в резултат от енергичния точкуван ритъм на първото полуизречение, изразителната низходяща увеличена секунда във второто полуизречение, темповия контраст и тембровата характеристика. Двете полуизречения имат общ структурен строеж 1+ 1 + 2 такта:

Ц. Ф р а н к – „Симфонични вариации“ за пиано и оркестър

Poco allegro
Оркестър

99 а

Più lento
II тематичен елемент

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 (размер $\frac{3}{4}$, *L'istesso tempo*) съдържа производен тематичен елемент, който

възпроизвежда в нов план лиричните черти на темата – трансформира първото полуизречение, като запазва структурния му строеж 1+1+2 такта (2 – 6 такт). Вариацията е структурирана в период с неповторен строеж:

Ц. Ф р а н к – „Симфонични вариации“ за пиано и оркестър

99 б

The musical score consists of two systems. Each system has a piano part with a treble and bass clef. The key signature is two sharps (D major), and the time signature is 3/4. The tempo marking is 'L'istesso tempo'. The first system is marked with 'pp' in the piano part. The second system is marked with 'pp' in the piano part and 'p' in the violin part. The score includes first ending brackets labeled '2' and a 'S^{ma}' marking.

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). Втората вариация е структурно неоформено, неустойчиво, разработъчно построение. Изградена е върху тематичен материал от първото полуизречение с характерен точкуван ритъм:

Ц. Ф р а н к – „Симфонични вариации“ за пиано и оркестър

1 Tempo I

99 В 1 Tempo I

p

1

1

1

1

1

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.

Примери за анализ

Определете структурата, образните черти и изразните средства на темата, похватите на вариране, структурата и образните черти на вариациите. Връзката на отделните вариации с темата и тоналния план на вариационния цикъл:

1. Л. ван Бетовен – Вариации за пиано оп. 34.
2. П.И. Чайковски – Вариации „Рококо“ за виолончело и оркестър.
3. С. Прокофиев – Концерт за пиано и оркестър № 3, II ч..
4. М. Големинев – Вариации върху тема от Добри Христов.

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	проста триделна форма	проста триделна форма
(рядко период)	(период или неустойчиво построение)	(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). В Соната за пиано оп. 27 № 2, II ч. от Л. ван Бетовен, първият дял на сложната триделна форма е структурно оформен в развиваща проста триделна форма на която първият дял представлява период с повторен строеж, на който първото полуизречение модулира до доминантовата тоналност, а второто полуизречение повтаря изменено първото в по-висок регистър и модулира до основната тоналност „ре”бемол мажор, след което периодът се повтаря изменено(пример: 92).

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).

В Соната за пиано оп.2, №3, III ч. от Л. ван Бетовен средният дял на сложната тиделна форма „Трио” е структурно оформен в безрепризна развиваща проста двуделна форма, на която първият дял е структурно оформен в период с повторен строеж, вторият дял развива тематичния материал от първия и е структурто неоформен. Мащабното съотношение между дяловете е 1 : 2. Третият дял на сложната триделна форма е точна реприза, повтаря първия дял със знака *Allegretto da capo*(пример:92).

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 „Да Саро” или D. C. Възниква така наречената „Да Саро” 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:

A	(дълбока цезура)	B	преход	A (реприза)
	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 moll 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 (скок)	А ₁	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

Пиесата за пиано „Хумореска” оп. 15 от П. Владигеров е написана в репризна сложна триделна форма със среден дял Епизод.

Първият дял на формата е с подвижен, грациозен характер и структурно е оформен в развиваща проста триделна форма. Темата е структурно оформена в осемтактов период с неповторен строеж (4+4 такта). След изложението си темата се повтаря прехармонизирана, със запазена значителна част от мелодията, с нови съзвучия, оцветяващи я по нов начин (пример: 39). Средният дял на развиващата проста триделна форма развива тематичния материал от експозицията, той е структурно неоформен, тонално неустойчив и прераства в преход към репризата, която възпроизвежда тематичния материал от експозицията с изменен край – пълна каденца в основната тоналност ла мажор. Средният дял на сложната триделна форма е епизод, с напевна, плавна мелодия и встъпва чрез контрастно съпоставяне, създава ярък контраст – поява на нов тематичен материал, ясно очертана тоналност до мажор и смяна на фактурата:

100

Структурно е оформен в безрепризна развиваща проста двуделна форма. Първият дял представлява шестнадесет тактов период с неповторен строеж. Вторият дял е широко развит, структурно е неформен, тонално неустойчив и прераства в обширен преход към репризата, основан е на доминантова хармония към основната тоналност ла мажор. Репризата на сложната триделна форма е съкратена значително – възпроизвежда само първия експозиционен дял на простата триделна форма - изменено, и прераства в широко развита кода, която синтезира елементи от първия дял на сложната триделна форма, с виртуозните пасажии на прехода към репризата на сложната триделна форма.

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

Примери за анализ

Определете границите на дяловете на формата, тематичното им съдържание, тоналния план и жанровата характеристика на произведението:

1. Моцарт – Симфония № 40, III ч..
2. Л. ван Бетовен – Сонати за пиано № 2, III ч. и № 4, II ч..
3. П. Владигеров – Хумореска оп. 15.

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	І епизод		ІІ епизод		ІІІ 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-танцуважни 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-танцовални черти. При периодичните провеждания на темата мащабът, структурата и тоналността остават непроменени. По интонационна яркост превъзхожда епизодите и при френските клавесинисти провежданията ѝ 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	Ф	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. Темата на старото френско рондо представлява шестнадесет тактов период с неповторен строеж, който се повтаря периодично без изменение:

Й. С. Бах – Концерт за цигулка и оркестър в ми мажор, III ч.
Allegro ma non troppo

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		мажор		неустойчивост-	
			минор				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).

Примери за анализ

Определете броя на провеждане на темата и епизодите; структурата и жанровата характеристика на темата; тематичното съдържание, тоналния план и структурата на епизодите:

1. Й. С. Бах – Гавот във формата на рондо из Партита № 3 за соло цигулка.
2. Ж. Ф. Рамо – Жига, „Кокошката”.
3. Дакен – „Кукувицата”
4. Купрен – „Сестра Моника”.

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 уравнива интензивността и неустойчивостта на епизодите (Соната за пиано № 9, III част; Соната за пиано оп. 14, № 2 от Л. ван Бетовен - пример: 91).

В класическото рондо жанровите средства се обогатяват и излизат от традиционните рамки на танцуваността. Й. Хайдн отдава предпочитание на образите, изпълнени с жизненост и енергия, използва и песенността (Соната 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 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, порядко 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 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.

Примери за анализ

Определете броя на провеждане на темата и епизодите; структурата, характеристиката на темата; тематичното съдържание, тоналния план и структурата на епизодите; тематичното съдържание на преходите и кодата:

Л. ван Бетовен – Сонати за пиано: № 2, II ч., № 7, IV ч., № 20, II ч., № 25, III ч..

РАЗВИТИЕ НА РОНДОТО ПРЕЗ 19 ВЕК

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

При по-свободната трактовка, с която се отличава рондото, се нарушава класическата съразмерност и уравнивост 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, модуляции, ярки хармонични последования, които внасят нов колорит.

Във финала на симфония № 4 от Г. Малер изходната тоналност е изместена в периферията от ярко обагрената 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						

Трикратното 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).

Примери за анализ

1. Р. Шуман – Новелета № 3.
2. Р. Шуман – Соната за пиано оп. 11, *fis moll*, III ч..
3. П. Владигеров – Рондино из Сюита от пет пиеси за пиано, оп. 51.

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: Бетовен – Соната за пиано № 10, I част (пример: 65) 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:

Л. ван Бетовен – Соната за пиано оп. 10 № 3, ч. I

Presto
(междинна тема)

102

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 – *производен контраст*:

Л. ван Бетовен – Соната за пиано оп. 2 № 1, ч. I

103

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 \dot{u} (пример № 45). *Взривен прелом* – „Апасионата” I-ва част и *тих прелом* – увертюра „Егмонт” от Бетовен:

Главна тема	Втора тема	Прелом
фа минор	ла бемол мажор	ла мажор

Преломът на втората тема може да съдържа тематичен материал от главната тема:

Л. ван Бетовен – Соната за пиано № 5, I ч.

104

Molto allegro e con brio

cresc.

ff

прелом

Заключение 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 предразположение 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 непроявените 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):

Л. ван Бетовен – Соната за пиано оп. 53, ч. I

Allegro con brio

105

- *съединяване* (хоризонтално и вертикално) на различни части от тематичния материал. (Пример: Бетовен – Соната за пиано № 1, I-ва част – съединени са мотиви от началото и от края на втората тема):

Л. ван Бетовен – Соната за пиано № 1, I ч.

Allegro

106

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 /встъпителна/ 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. Обогащаването 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 *субдоминантово 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 първата част на Соната за пиано № 10 от Бетовен субдоминантовото отклонение е разположено в прехода и чрез него е осъществена реконструкция на тоналния му план:

Л. ван Бетовен – Соната за пиано оп. 14, № 2, ч. I

Allegro

107

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.

Обогащаването 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
„Т“ „D“или друга тоналност		„Т“ „Т“

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 движения 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“, увертюра „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 (увертюра „Егмонт“ от Л. ван Бетовен).

Примери за анализ

Определете границата на дялавете на сонатната форма; границите и тоналността на темите в експозицията; тематичното съдържание и развитие на разработката; тоналния план на репризата:

1. Л. ван Бетовен – Сонати за пиано: № 3, 4, 5, 7, 9, 17, 18, 27, I части.
2. Моцарт – Сонати за пиано № 14, 17 и 19, I части.
3. Й. Хайдн – Симфония № 45, I ч..

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 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 импровизационността, която навлиза в организацията на сонатната форма чрез каденцата, която служи за изява на техническите и художествените умения на солиста. Каденцата представлява свободно изградена импровизационна част върху основния тематичен материал, най-често със свободна метрична организация. До края на 18 век тя е била предоставена на фантазията и импровизационното 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.

Експозиция
Главна тема Втора тема

Разработка

Реприза
Втора тема Главна тема

В Соната за пиано № 9, I ч. от Моцарт разработката използва тематичен материал предимно от заключението на експозицията. Това води към поява на втората тема в началото на репризата, последвана от заключението и главната тема в основната тоналност D dur 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“).

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 Хайдн 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:

A B A C A B₁ A 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.

Финалът на Соната за пиано оп. 14, № 1 от Л. ван Бетовен е структурно оформен в рондо-сонатна форма с по-силно изразени основни черти на рондото (съсредоточаване на основния контраст в епизод „С”, пасажност в преходите). Темата на рондото „А” е в основната тоналност E dur и е структурно оформена в седемтактов период. Той се повтаря и е аналогичен на главната тема в сонатната форма. Епизод „В” е структурно оформен в безрепризна контрастна проста двуделна форма в

доминантовата тоналност H dur и съответства на втората тема на сонатната форма. Тоналните съотношения (тонико-доминантови) между темата и епизода са аналогични на главната и втората тема в експозицията на класическата сонатна форма. Второто провеждане на темата на рондото е вариантно (в тоналност G dur). Повторението ѝ прераства в доминантов оргелпункт (лежащ, задържан звук в баса – V степен „ре“) към тоналността G dur на епизод „С“, съответстващ на сонатната форма с епизод вместо с разработка. Епизод „С“ създава контраст по отношение на фактура, ритъм и тоналност. Структурно е оформен в репризна развиваща проста триделна форма, репризният дял на която е изменен и прераства в доминантов оргелпункт към основната тоналност E dur. В същата тоналност е третото провеждане на темата на рондото, аналогично на главната тема в репризата на сонатната форма. Първият епизод на рондото съответстващ на втора тема в сонатната реприза, се повтаря изменено – в субдоминантовата тоналност A dur. Вторият дял на безрепризната контрастна проста двуделна форма съдържа отклонение до F dur и завършва на доминантово четиризвучие към основната тоналност E dur, в която започва кодата със съкратени вариранни провеждания на темата на рондото и съдържа елементи от първия епизод.

Примери за анализ

1. Л. ван Бетовен – финалите на Сонати за пиано: № 2, 4, 8, 13 и 15.
2. Л. ван Бетовен – Концерт за пиано и оркестър № 4, III ч..
3. Й. Брамс – Соната за цигулка и пиано № 1, оп.78, G dur.

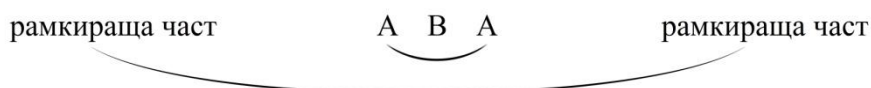
КОНЦЕНТРИЧНИ ФОРМИ

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 (рамкиране – ограждане на музикалната форма с еднакъв тематичен материал).

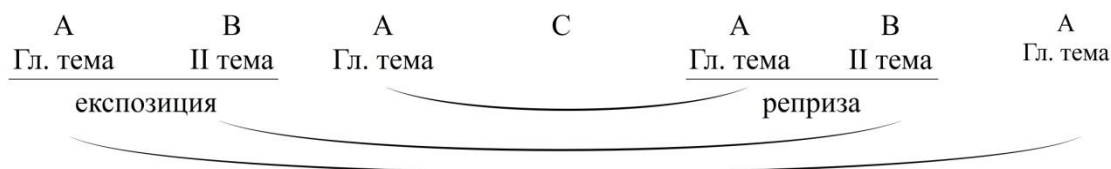


В „Песен без думи” оп. 30, №3 от Менделсон средният дял (в) разположен в центъра на простата триделна форма развива тематичния материал от експозицията в доминантовата тоналност H dur и изпълнява функцията на ос на симетрия. Първият концентричен кръг обхваща експозицията и репризата на простата триделна форма, структурно оформени в период, в основната тоналност E dur. Вторият концентричен кръг рамкира цялата форма с тематичния материал от тритактовото въведение.

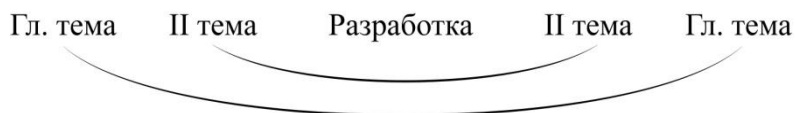
- в основата на рондо формата



в основата на рондо-сонатната форма



- при сонатната форма с обратна (огледална) реприза



Примери за анализ

1. Фр. Шопен – Балада № 3.
2. Р. Вагнер – Увертюра към операта „Танхойзер”.
3. П. Владигеров – „Импровизация” оп. 36.

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 позабавено 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 особено драматургичен план и замисъл, лиричният център може да бъде изместен в периферията на цикъла като трета или последна част („Прощална симфония”, IV ч. – епилог 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 танцувален 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 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 развръзка 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 предшестващото 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 еднoчастна 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 четиричасните 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.

Примери за анализ

1. Моцарт – Симфония № 40.
2. Й. Хайдн – Симфония № 101 „Часовникът”
3. Л. ван Бетовен – Соната за пиано № 8.

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. Структура 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 труда на **АТАНАС ВАСИЛЕВ**

МУЗИКАЛНИ ФОРМИ

УЧЕБНИК ЗА УЧИЛИЩАТА ПО ИЗКУСТВОТА. Пловдив, 2021

Изготвил рецензията: проф. д.изк. Томи Николов Кърклийски, преподавател по музикален анализ в НМА „Проф. Пано Владигеров“ София.

Налице са два изходни момента, обуславящи актуалното съвременното значение и функции на предложения от г-н Атанас Василев труд „Музикални форми“ в качеството му на учебник за средните училища по изкуствата у нас.

– Първият е времевият – от 70-те години на ХХ век, когато бяха написани ценните учебници по музикален анализ на проф. д.изк. Пенчо Стоянов за аналогичното учебно равнище, ни делят няколко десетилетия, в не възникнаха други значими и оригинални, подобни по функция и инструктивна насоченост учебници у нас. Така че новата работа на колегата Атанас Василев – дългогодишен преподавател в тази музикалнотеоретична област – откликва на така желаното от всички осигуряване на музикалнообразователните процеси чрез нови, съвременни български теоретични и учебно-методически текстове и свързани с тях специализирани идеи и информация.

– Вторият фактор бих характеризирал като приемствен – предложеният труд изхожда като цяло от научните предпоставки, позиции, и критерии на така успешно създадената от проф. Пенчо Стоянов школа по музикален анализ на всички равнища на музикалнообразователния процес в България. Тя бе изградена като актуална и синхронна на световни музикалнотеоретични постижения линия на приемственост и качество, която има свои проявления и в настоящия предложен от Ат. Василев текст, посветен на този голям български учен.

Трудът представлява систематично организиран в отделни пунктове музикално-теоретичен материал по фундаменталната проблематика, заявена в заглавието. Явно е, че тези пунктове са мислени като възможност за структуриране на отделни учебно-методически единици (уроци) чрез едно постепенно запознаване с научната проблематика, с терминологията от страна на учащите се, и същевременно чрез изграждане на техни навици за самостоятелно мислене върху базата на натрупани теоретични знания.

Като цяло съдържанието на учебника е съобразено с актуалната учебна програма по учебния предмет „Музикални форми“, утвърдена от министъра на културата, в сила от учебната 2020/2021 г. (допълнено чрез възможностите на т.нар. концентрична форма). Всъщност проблематиката покрива голяма част от теоретичния кръг на базовата академична дисциплина „Музикален анализ“, по отношение на която музикалните форми представляват основен обект. Текстовата част на учебника е допълнена от над 100 нотни примера от световната историческа и съвременна музикална литература и някои схеми, удачно, оптимално и нагледно организирайки учебното съдържание. Трудът се основава върху определена научно-методологична позиция и върху отчетлив и установен терминологичен и понятийно-категориен апарат.

Строгата и приемствена в основата си организация на съдържанието на предложения учебник демонстрира според мен разделение на общата проблематика в две фази.

– Първата съчетава уводни и обобщаващи категориални характеристики (обща проблеми в теория на музикалните форми, музиката като вид изкуство – впрочем този раздел би следвало да е първи в самото начало на учебника – обща проблеми на музикалните форми и жанрове, тяхната класификация, категорията музикална тема и пр.), с елементните изразни и строителни музикални явления (мелодия, хармония, ритъм, метрум, темпо, динамика, тембър, фактура и пр.), с отделните формообразуващи средства и функции на частите на формата, синтактичните моменти и пр.

– Втората фаза на учебника обхваща проблематиката на отделните видове музикални форми, разглеждани в тяхната цялостна художествено-съдържателна организация, актуалност и приложимост.

Очертаната система в организацията на тематиката на труда допринася за обхващане на обширен научен материал в логичен и взаимодетерминиран порядък, който безспорно улеснява възприемането на съдържанието от страна на читателя.

Учебникът е написан на чист, ясен и точен език, в който виждам равновесие между няколко различни аспекта: 1) между информационна пълнота по отделните пунктове на тематиката и стремеж към придържане към централни съдържателни моменти в тях; 2) между насищане със

специфична терминология и оптималност на категориалния апарат и съобразяването с учебно-образователното равнище, за което е предназначен текстът; 3) между разкриване на извънредната сложност и деликатност на протичащите в музиката явления и достъпността на изложението и стила на изказ; 4) между изгладеността и точността на писмената форма и живата музикално- педагогическа реч, чиято динамика и непосредственост са предпоставка за успешна комуникация между педагог и ученик.

В тези и други подобни моменти виждам отразени и обобщени високите учебно-педагогически опит и голяма теоретична и музикална култура на автора Атанас Василев, който е съумял в стегната, професионално компетентна и систематична форма да обхване сложната материя.

Това е предпоставка трудът да бъде полезен и ползван не само от учениците в системата на НУИ в България като съвременно, ценно и необходимо учебно-методическо, педагогическо и научно-справочно пособие по анализ на музика, но и по отношение на по-широк кръг други образователни и културни нужди, в музикалните департаменти на педагогическите вузове, при подготовката и усъвършенстване на учители по музика, при по-широк кръг хуманитарни специалисти и др.

Предвид на всичко изложено, убедено препоръчвам издаването и скорошното прилагане на учебника на Атанас Василев „Музикални форми“ в музикално-образователната ни практика.

София , 25 март 2021 г.

