

**ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ”**  
**ПЕДАГОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ**  
**КАТЕДРА „МУЗИКА”**

---

**Мария Георгиева Калоферова**

**ИНСТРУМЕНТАЛНАТА БАЛАДА И  
НЕЙНОТО МЯСТО В ХУДОЖЕСТВЕНАТА  
СИСТЕМА НА РОМАНТИЧНАТА ЕСТЕТИКА**

**АВТОРЕФЕРАТ**

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

Област на висше образование 8. Изкуство,  
Професионално направление 8.3. Музикално и танцово изкуство,  
Докторска програма Музикознание и музикално изкуство

научен ръководител: **проф. ди Пенчо Стоянов**

гр.Пловдив

2017г.

Дисертационният труд е обсъден и насочен за защита от катедра “Музика” при Педагогически факултет на ПУ “Паисий Хилендарски” в разширен състав на 15.03.2017 г.

Дисертационният труд се състои от увод, шест глави, изводи, приноси, заключение, библиография, списък с публикациите по темата и приложения. Общият обем е 275 страници, от които 185 са основния текст, 12 са библиография и 78 са приложения.

Библиографията съдържа 193 заглавия. На кирилица са 133, на латиница - 60.

Музикално-стилистичните анализи в основния текст са илюстрирани със 127 нотни примера.

**Теоретична значимост** на изследването : Дисертацията е първото научно изследване на баладата в българското теоретично музикознание, разкриващо генезиса на баладата, нейните исторически корени и път на развитието на жанра. Историческият ракурс разкрива панорамата на различните национално-музикални култури и препраща към своеобразието на музикалното мислене и свързаните с него естетически категории.

**Практическата значимост** на изследването се състои в изведените препоръки към извършените музикално-стилистични анализи, засягащи чисто изпълнителски проблеми. Те могат да бъдат използвани от настоящи и бъдещи клавирни педагози и интерпретатори.

Защитата на дисертационния труд ще се състои на 07.06.2017 г. от 12.00 часа в заседателната зала на нова сграда, етаж II на ПУ “Паисий Хилендарски”.

Материалите по защитата са на разположение в библиотеката на Педагогически факултет на ПУ “П. Хилендарски“, Нова сграда.

## **СЪДЪРЖАНИЕ**

<b>УВОД</b> .....	4
<b>ПЪРВА ГЛАВА. За романтизма в изкуството</b> .....	5
1.1. Музикален романтизъм.....	6
1.2. Знакови теми в романтичното изкуство.....	7
1.3. Проблемът за синтеза на изкуствата.....	8
1.4. Някои от естетичните категории на романтиците.....	8
1.5. Значение на романтизма и неговата естетика.....	9
<b>ВТОРА ГЛАВА. Произход и развитие на жанра балада</b> .....	9
<b>ТРЕТА ГЛАВА. Шопен - Първа балада ор.23</b> .....	12
<b>ЧЕТВЪРТА ГЛАВА. Лист - Втора балада</b> .....	15
<b>ПЕТА ГЛАВА. Баладите на Брамс</b> .....	18
<b>ШЕСТА ГЛАВА. Григ, Балада ор. 24</b> .....	21
<b>ИЗВОДИ</b> .....	25
<b>ПРИНОСИ</b> .....	29
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	31
<b>ПУБЛИКАЦИИ, СВЪРЗАНИ С ТЕМАТА НА ИЗСЛЕДВАНЕТО</b> .....	32

## **УВОД**

### **АКТУАЛНОСТ И ЗНАЧИМОСТ НА ПРОБЛЕМА.**

### **МЕТОДОЛОГИЯ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО.**

Настоящото дисертационно изследване представлява първи опит в българската музикална теория да се представи в исторически, теоретичен и естетически аспект инструменталната балада в романтичната естетика. Насочването към клавирната балада е предопределено от многообразието на жанрови превъплъщения, създадени за пиано. Разгледаните образци се нареждат измежду най-знаковите постижения в различните национални култури, разкриващи част от света на прекрасното, посредством един от най-богатите музикално-поетични жанрове. Темата, разкрива възможност за навлизане в света на художествената форма на баладата в изкуството като закономерности, принципи на вътрешна организация, действащите в нейната основа причинно-следствени връзки и съотношения.

Няколко са факторите, обуславящи избора на темата на настоящия труд. Преди всичко липсата на изследвания в българската музикална теория върху жанра на клавирната балада от XIX в. Не са правени и съпоставки между произведенията, принадлежащи към един и същ жанр и различни национални култури. Върху избора на темата повлия и изучаването и работата над Баладите в изпълнителската практика на автора.

В процеса на историческото развитие баладата придобива специфични качества, характеризиращи я като широко разгърната епическа картина, в която преплитането на епично, драматично и лирично начало предоставя широки и разнообразни възможности на творческата фантазия, неограничена от формални канони. Именно тези черти на баладата особено привличат композиторите романтици, които ѝ засвидетелстват своя интерес. Стремещът към отразяване на ярко социални, етични и нравствени проблеми в обществото са от основните причини за обновяването на жанра през XIX в.

**Обект** на изследване в дисертацията са теоретичните основи на романтичната естетика.

**Предмет** на изследване е инструменталната балада в различните национални култури през епохата на Романтизма.

**Цел** на изследването: да се разкрие непреходното значение на инструменталната балада в романтичната естетика.

**Задачи** на изследването:

- Да се конкретизира същността, естетичния идеал, идейно-образния строй и художествена специфика на романтизма.
- Да се анализира парадигмата - музикален романтизъм.
- Да се изследва зараждането и еволюцията на баладата.

- Да се извърши музикално-стилистичен анализ на баладите на Шопен, Лист, Брамс и Григ.
- Да се изведат предложения за преодоляване на съществени интерпретаторски проблеми в анализиранияте балади.

**Методи** на изследването:

- Сравнително-аналитичен метод по отношение на цялостната система на музикално-изразните средства и нейните елементи.
- Исторически метод.
- Метод на системен-теоретичен анализ.
- Метод на интонационен анализ.
- Метод на теоретичен анализ и синтез на музикалната тъкан

## **ПЪРВА ГЛАВА ЗА РОМАНТИЗМА В ИЗКУСТВОТО**

Романтизмът възниква на границата на XVIII-XIX в., с разцвет върху първата половина на XIX в., когато в почти всички европейски страни, дори в САЩ, се развива като завършено идейно-художествено направление, съставено от различни течения и школи. Най-цялостно и всестранно романтизмът се разгръща в изкуството, като оставя след себе си художествени произведения с непреходна значимост. Той излиза на историческата сцена като всеобхватно движение в европейските културни среди във време на остри социални конфликти - преломния исторически етап - смяната на феодалния обществен строй с буржоазен - между 1794 г. във връзка с френската буржоазна революция и 1848 г., когато отново се възпламеняват демократични революции. В зависимост от етапа на развитие - ранен, зрял или късен се наблюдават съществени диференциации в развитието на романтизма, в различните страни и видове изкуства. Ранните литературни течения възникват в Англия (поетите от езерната школа) и Германия (Йенска школа) в самия край на XVIIIв. В живописата романтизма се заражда в Германия (Рунге, Фридрих), както и във Франция, като антипод на класическата живопис чрез произведенията на Жерико и Дьолакроа. В музикалното изкуство той получава най-ранно изражение в творчеството на Хофман, Вебер, Шуберт, Менделсон, Шуман, Берлиоз в Германия и Австрия - второто десетилетие на XIXв. Своего господстващо значение в литературата и живописата романтизма запазва до средата на XIX в., а в музикалното изкуство тепърва навлиза в зрялост и продължава развитието си до 80-90-те години с творчеството на Шопен, Лист, Вагнер, Брамс, Брукнер, ранния Малер и Дворжак.

Острият контраст между възвишената мечта за свободна, духовно обогатяваща се личност и жестоката реалност, противопоставянето на новия ред конкретизират същността на романтизма и предопределят идейно-образния му строй и художествена специфика. За да избягат от

горчивата реалност, романтиците избират сюжети от историческото минало, от народното творчество, обрисуват величието на природата, насочват се към екзотиката на изтока или посягат към фантастични, легендарни теми.

Въпреки многообразието от концепции, романтичната естетика е единна, нейните представители съзират романтизма като единствен път за развитие на изкуството, за реализиране на прекрасното, за въплъщение на духовните сили на човека.

Развитието на национално-романтични школи в западна Европа през първата половина на XIX в. създава изключителен гласък за събиране, изучаване и художествено усвояване на литературния и музикалния фолклор.

### **1.1. Музикален романтизъм**

За романтиците музиката е най-висше изражение на духовността, отразяваща в пълнота естетичните им схващания. Същността на това изкуство те разглеждат като звуково изражение на дълбочината на човешкия дух и света като цяло, противопоставено в своята романтична възвишеност на прозаичната действителност. Силното ѝ емоционално въздействие, изразяващо безкрайната динамика на вътрешните преживявания, способността ѝ да разкрива съдържанието изключително задълбочено и богато доближават музиката до философията, олицетворявайки в звукова картина смисъла на живота и битието.

Романтизмът в музиката се оформя като прогресивно идейно-художествено направление, свързано с национално-освободителните и социалните революционни движения в западна Европа през първата половина на XIX в., намерили реален израз в творчеството на Шуберт, Шопен, Лист, Хофман, Вебер, Маршнер, Боалдъ, Росини, Паганини, Менделсон, Сметана, Дворжак, Шуман, Брамс, Вагнер, Берлиоз, Обер, Майербер, Белини, Доницети, Верди. Линията на развитие на романтичното направление продължава чак до късните негови проявления, като последните симфонии на Брукнер, ранното творчество на Малер (80-90г.), симфоничните поеми на Р.Щраус. В отделни национални школи като Норвежката и Финландската – 90-те години представляват резонанс на развитието на романтизма - чрез творчеството на Григ, Сибелиус.

Новата романтична естетика поставя в нова плоскост съотношенията между рационално и чувствено, което се отразява в подбора на изразни средства и композиционни принципи. Развиват се камерните жанрове, отговарящи на лиричната романтична изповед. Пъстрото редуване на отделни състояния, картини, сцени става основа за развитието на различни миниатюри и цикли. В тази посока работят Шуберт, Томашек, Шуман, Шопен, Лист, Брамс. Появява се и инструменталната балада.

Загубването на ясните синтактични граници във формата, както и превишаването на мярката в пропорциите и мащабите при романтиците

крият в себе си деструктивни тенденции, отбелязани критично от някои изследователи. Така например изобилието от секвентни провеждания при Вагнер и Чайковски, продължителното задържане в една пренапрегната емоционална плоскост е смушавало още навремето техни съвременници, неприемащи очевидните нарушения в архитектуриката.

Своеобразното обръщение на романтичното изкуство към песенността се изразява не само в издигане на мелодичното начало, но и в усилване на връзката с народното творчество. Народната песен композиторите разглеждат като праоснова на професионалното музикално изкуство, а фолклорът като истински носител на националния колорит, извън който не може да съществува изкуството. Общоизвестен факт е колко плодотворна почва се явява народната музика за ярко национални композитори като Вебер, Шуберт, Шопен, Шуман, Лист, Брамс, Дворжак, Григ. Като разновидност на песента голямо развитие получава вокално - инструменталната балада, песенните цикли - „Прекрасната мелничарка”, „Зимен път” на Шуберт, „Любовта и живота на жените” и „Любовта на поета” на Шуман и др.

През XIX в. интензивното развитие на мелоса извежда на челно място неговите скрити сили и ресурси. Това рязко повишава ролята и значението на линеарните сили и води към взаимопроникване на мелодия и хармония. Нараства ролята на сонорността и цветовото значение на съзвучията, за сметка на функционалността. Появяват се нов тип акордови връзки, предизвикващи разширение на границите на тоналността, на действащите в нея категории устойчивост и неустойчивост. На повърхността излизат и нови ресурси, идващи от недрата на народното многогласие (Мусоргски), както и от нови, млади или извъневропейски култури.

## **1.2. Знакови теми в романтичното изкуство**

Неприемането на реалността и невъзможността за въздействие върху нея водят към единствения изход - бягство. Образът на скитника, бродещ обезсърчен и безрадостен по света е въплътен в „Манфред” на Байрон, лиричния герой от „Прекрасната мелничарка” и „Зимен път” на Шуберт, във Вотан от „Зигфрид” на Вагнер, в самотникът от платната на Фридрих. Други творби са озарени от лъчиста радост, ясна надежда, слънчево светоусещане, разкриващи образа на младия, влюбен човек, изпълнен със светли мечти и благородни стремежи.

Широко разгледани са същественото значение на любовта, разобличението на злото, образите на нощта и смъртта, с двойствено значение. Природата заема особено важно място в романтичната философска и художествена концепция. Тя е не само фон, на който се развиват събития, но и активен фактор, олицетворяващ силата на разума, на мъдростта и нейната всевечна обновяваща и спасителна роля за човечеството. В различен образен и емоционален план природата присъства в малки и големи произведения, в миниатюрата или в

гигантските пространства на Вагнеровите опери - репрезентирана от морската стихия в „Летящият холандец“, „Тристан и Изолда“ или знаменателното начало на „Отело“ от Верди, в колоритните, живописни, далечни и непознати картини на „Мадам Бътерфлай“ от Пучини. Природата като всевечен източник на обновяване присъства и в капитални произведения на ХХ в. - кодата на „Литургична симфония“ от Онегер, където гласовете на птиците, образа на природата буквално изгрява като последна надежда за човека над опустошената от военната машина земя. Аналогично драматургично решение се открива и в колосалната осма симфония на Шостакович, където в V част образа на природата ни връща надеждата за оцеляване.

Фантастиката понякога изразява отрицанието на действителността, или мрачните, тайнствени, бурни сили, а понякога е в пределите на красотата, радостта, покоя. Обширен дял в романтичното изкуство заема и приказката, в която фантастичното и реалното понякога незабележимо се преплитат.

### **1.3. Проблемът за синтеза на изкуствата**

Взаимното допълване на изкуствата в романтичната естетика се разглежда като способ много по-пълно и многообразно изобразяващ света, в цялата му разностранност и красота. Взаимодействието, размиването на границите между видове, жанрове и естетични категории води до обогатяване на изразните възможности в изкуствата, при запазване спецификите.

Идеята за синтеза в изкуството е разгледана широко в теоретичните съчинения на Вагнер, във връзка с неговата оперна реформа. Бъдещото изкуство според композитора е възможно единствено по пътя на обединение в една художествена форма - *Gesamtkunstwerk*, тъй като самостоятелно съществуващото изкуство е недостатъчно художествено всеобхватно, завършено и пълноценно. Според Вагнер било нужно абсолютно взаимопроникване и сливане между опера и драма, като музиката изцяло трябва да проникне в драматичното съдържание, а драмата да бъде погълната от музиката, да я носи в себе си. Своята идея Вагнер опитва да осъществи в зрелите си опери - „Летящият холандец“, „Лоенгрин“, тетралогията „Пръстенът на нибелунга“, „Тристан и Изолда“, „Нюрнбергските майстори-певци“, „Парсифал“.

### **1.4. Някои от естетичните категории на романтиците**

Романтиците осъществяват значителен принос за формирането на естетическо отношение към света като форма на самосъзнание. Те не си поставят за цел да разгледат естетическите категории в завършена система. Но задълбочена трактовка на съдържанието на всяка отделна категория присъства в трудовете на доближаващите се до романтизма философи - Шелинг, Золгер, Шопенхауер, Вакенродер, Новалис, братята Шлегел, Тик.



Като основни категории на естетиката - прекрасното, възвишеното, трагичното и комичното съществуват от по-рано, но при романтиците получават своеобразен израз, във връзка със спецификата на техния идеал. Нова романтична категория представлява тази на мъката, произхождаща от немското - *Sehnsucht* - с изключително обилие на нюанси - като мечтателно, сладостно, вълнуващо-неясно, безпокойно-тревожно. Това мъчително състояние обикновено е свързано с безнадеждност, с осъзнаването на неразрешимостта в жизнените противоречия или с неясен копнеж - към привличащи далечини, към светлата мечта.

### **1.5. Значение на романтизма и неговата естетика.**

Романтизмът е съществен етап в историята на изкуството. Неговото влияние се простира върху цялото следващо художествено развитие, вкл. и в наши дни. Силното въздействие на романтизма се усеща при експресионистите, отчасти и в поезията на сюрреалистите и при някои други авангардни течения, остро изразяващи кризата в обществото и културата.

В недрата на романтизма се зараждат елементите на следващата епоха – ХХ в. - например експресионистичните черти в музиката на Малер, който директно влияе върху естетиката и мисленето на Шьонберг и Веберн, както и върху някои находки в музикалния език на Пучини. На независимата и праволинейна позиция на Брамс, който не приема разточителството и усложнението на музикалния език, като му противопоставя сдържаност и рафинираност на емоцията, пределна концентрация и точност на детайлите, обръщат внимание Шьонберг, Хиндемит и Онегер, възприели и доразвили много от идеите му. Силното влияние на Вагнер върху ранния Шьонберг в „Гурре-Лидер” постепенно отстъпва място на Брамсовата „камерност”, изчистена от излишества звукова картина. През Брамс преминава могъщата линия на Баховското начало и логика, оживяващи с нова сила и творчеството на Хиндемит и Шостакович (полифонично мислене), както и в пределната стилова чистота и монолитност в зрелия Веберн.

На романтичната традиция и завоевания не е чужд и Бритън, а в българската музика намираме образци като „Класично и романтично” от Владигеров. Не случайно в края на ХХв. се говори за неоромантизъм, естествен израз на търсеция неподправена и искрена емоционалност човек.

## **ВТОРА ГЛАВА**

### **ПРОИЗХОД И РАЗВИТИЕ НА ЖАНРА БАЛАДА**

Балада е една от старинните форми на народно-поетичното творчество. Наименованието произлиза от френското *ballade*, прованс. *balada*, къснолат. - *ballo*, което означава танцувам. По протежение

на многовековната си история на съществуване жанрът на баладата претърпява коренни изменения от тематичен и структурен характер.

Първоначално - в средните векове, в романско-говорящите страни баладата представлява танцувална песен с народен произход. Разказвайки за предания и истории от далечни времена, ранните литературни балади са представлявали образци с легендарно - фантастичен сюжет. Предшественици на музикално-поетичния жанр се откриват през Средновековието във Франция при труверите, след което баладата се развива в творчеството на Гийом дьо Машо 1300-1377г.

Като една от най-старите професионални композиторски школи в Европа Английската се опира на богатите традиции на жанрово многообразния фолклор. Без съмнение баладата заема основно място в йерархията на жанровете там, нейното въздействие се простира над почти всички жанрове на фолклора и професионалното музикално изкуство. Не случайно именно Англия е станала родина на така наречената баладна опера. Първи образец на жанра е „Просешка опера” по либрето на Гей и музика на Пепуш 1728г. - сатирична комедия, остра пародия на нравите на английската аристокрация. В нея вместо арии се редуват разговорни диалози с песни и балади от английския, френския и ирландския фолклор. Тя предизвиква многобройни подражания и способства за разпространението на баладната опера в Италия, Франция и Германия. Баладата присъства като отделен номер в операта - балада на Сента от „Летящият холандец” на Вагнер, изградена върху едноименната скандинавска легенда и др.

На различни исторически етапи баладата излиза като най-популярния жанр от фолклора на Англия. В сложно единство с африканската народна музика баладата участва в раждането на два от най-специфичните фолклорни жанра на САЩ - спиричуъл и блуз, намирайки при това способността за гъвкаво преобразуване и удивителна жизнеспособност. В средата на миналия век баладата става музикален символ на протестни движения в Европа и САЩ.

Баладата е свързана генетично с жанра на песента. Много от народните песни представляват лирични емоционални епизоди на балади, извлечени от оригинален повествователен контекст. Песните се обособяват самостоятелно, излизайки от баладния цикъл (откъси за Крал Артур или веселият разбойник Робин Худ). Английските балади обикновено са хорови и придружавани с танци. По-късно жанрът се трансформира в солова, лирична песен.

В средата на XVIIIв. започва възраждане на жанра на баладата в професионалното европейско изкуство. Сборниците със шотландски народни балади на епископ Т. Перси 1765 г. и У. Скот 1802 г. привличат вниманието на немските поети от епохата на Просвещението и ранния

романтизъм, отразяващи вече и ярко социални, етични и нравствени проблеми в съвременното общество.

Стиховете на романтичните поети, изпълнени с нова чувствителност и музикални по своя строеж, стават основа за вокалната балада под форма на лирико-епична поема (романс, понякога с хор), получила развитие в професионалното музикално творчество. Първите значителни композитори работещи в жанра на вокалната балада са Цумпщег, Карл Льове и Шуберт, чиито балади по-късно оказали влияние на Шуман, Брамс, Волф и др.

В сборника „Гласовете на народите в песни” (публик. 1779г.) на Хердер е поместена „Балада за господаря Олуф”, по която Гьоте е създал своето произведение „Горски цар”. Това произведение вдъхновило Шуберт за едноименната вокална композиция, опирайки се на традициите на Целтер, Райхарт, Цумщег, Вайсхаймер и Блум в тази област. За въплъщаване на драматичното съдържание Шуберт използва ярки и разнообразни изразителни средства, които постигат изключителна музикална яркост на образите. Тревожният клавирен акомпанимент реалистично предава ужасът и вълнението на бащата, страха на детето. Почти неизменния съпровод създава единство във формата – със остинатната триолова фигура в такто, ясната тонална организация, постоянното темпо, динамиката, устремеността. Контрастността на епизодите, получила в по-ранните балади донякъде илюстративна трактовка се съчетава у Шуберт с динамиката на непрекъснатото развитие (това е усложнен, силно развит вариант на т.н. „Durhcomponiertes Lied”).

Баладата е любим жанр на майсторите на соловата песен от XIX в., чиито образци често имат епичен, драматичен, трагичен или фантастичен колорит. Своеобразно претворяване жанра на баладата получава у Бородин, Мусоргски, Римски Корсаков.

Създател на инструменталната балада е Шопен. Новата, свободна баладна форма не загубва връзката със сонатността и в четирите балади се проявява по отношение на дълбоката вътрешна споеност на цялото произведение, при наличието на множество контрастни епизоди; ясните контури на експозиция, разработка, реприза; сонатните тонални съотношения. Заедно с това за баладите е свойствена симфонична монолитност на формата и класическата тенденция към завършеност и репризност. По своя образно-емоционален строй баладите принадлежат към най-приповдигнатите, развълнувани, емоционално наситени произведения на Шопен. Те оказват влияние на съвременниците му, които след него пишат свои собствени - Лист, Брамс, Григ, Брух, Форте, Франк.

Значително място баладата заема и в българското творчество. Жанр, който изявява истински художествено-естетически ценности. Следвайки фолклорните образци, разкриващи обществено-историческата действителност, през Възраждането се появяват множество балади с разнообразна тематика, основно битова и патриотична. Към нея се

обръщат автори като Н. Геров, Ц. Гинчев, П. Славейков, Ив. Вазов, Хр. Ботев, П. Яворов, П. Славейков. Постепенно жанрът претърпява структурни изменения, вследствие творбите на К. Христов, Т. Траянов, А. Разцветников, Н. Вапцаров придобиват нови художествени измерения.

През 1924 г. Димитър Ненов създава Балада за голям оркестър или Балада №1, една от най-впечатляващите негови творби, заредена с катастрофични настроения и демонични екстази.

Потънала в забвение, разгърнатата композиция за мъжки хор „Добринка и слънцето - две слънца“ на Добри Христов се появява през 1931 г. Пресъздавайки народната легенда за красивата мома Грозданка, открадната от слънцето и засветила заедно с него, тази хорова балада представлява един от първите образци в този жанр за българската музика.

В България през 30-те години на XIX в. се появяват забележителните първи хорови балади на Петко Стайнов - романтичната „Тайната на Струма“ 1931 г., трагичната „Урвич“, революционно-настъпателната балада „Конници“, суровата и възторжена „Сто двадесет души“, приказно-фантастичната „Кум Герман“, идиличната балада „Буйна Вита“ и т.н.

Традициите на европейската романтична балада и народностните тенденции на българската хорова песен от 30-те години на XIX в. получават самобитен израз и в баладите на Ф.Кутев - „Клепалото бие“ за солово пеене, хор и оркестър, Кюркчийски - „Балада за Отец Паисий“, в творбите на Св.Обретенов, Т. Попов, Г. Димитров, М. Големинов, Д. Ненов, К. Илиев.

В съвременната музика получават разпространение вокалните, хоровите и инструменталните балади. Особен интерес представляват Балада за глас и пиано на Хиндемит, свежите образци на Бритън, възраждащи почвените, стари английски традиции : Балада за героите ор. 14 за хор и солист, тенор или сопран; Две балади за вокален дует и пиано (1937 г.); Балада за малкия Мас Грейв и лейди Бърнард за мъжки хор и пиано; Кръстов поход на децата (текст на Б. Брехт) за детски хор и оркестър; Шотландска балада за две пиана и оркестър (1941 г.). Баладата присъства и в изкуството на ранния джаз на границата на XIX – XX в.

### **ТРЕТА ГЛАВА**

#### **ШОПЕН - ПЪРВА БАЛАДА ОР.23**

Създателят на чисто инструменталната балада е Шопен. Той въвежда жанра на баладата в клавирната музика, откриваща полет за фантазията на драматурга, неограничен от традиции и норми. Четирите балади на Шопен са едночастни пиеси за соло пиано-бляскави, бравурни, силно експресивни, с изключителна дълбочина на съдържанието. В тях взаимодействат различни принципи на формообразуване - сонатни, вариационни, рондо, триделност. Шопеновите балади се отличават с

уникални форми, притежават собствени особености и закономерности, обусловени от природата на музикалните образи. Повествователността, разнообразно появяваща се в баладите е характерна и за много теми в други произведения на Шопен.

Освен забележителна по съдържание, Първа балада *g* *mol*, *op.* 23 притежава една изцяло новаторска трактовка на сонатната форма, която е използвана за основа. Без съмнение това произведение е непосредствено свързано със силните, емоционални импулси, породени от поражението на Ноемврийското въстание от 1830г. Шопен своеобразно пречупва сонатността - вместо уравновесяване на силите в репризата, както в класическата сонатна форма, тя става най-неустойчивия и динамичен дял, в който изграждането във формата върви във възходяща линия на развитие, достигайки трагична развръзка в кодата. Баладата е едночастна творба - повествователен разказ с пролог и епилог.

Схема:           въведение, експозиция, разработка, реприза, кода.

Тонален план:           *g* - *Es*;           *a* - *A* ; *Es* - *g*.

Драматургията е основана на трикратното съпоставяне на първа и втора тема в експозицията, разработката и репризата. Важен момент представлява разкриване на образно-емоционалния контраст между двете теми в разработката, където те се развиват в две направления - героично за втора тема и трагично - за първа. Яркото динамично развитие в средната част води непосредствено към репризата с изключителна сила, където се осъществява третото съпоставяне на основните образи с остро трагичен характер. За разлика от Лист, който продължително подготвя преобразуването на темата с импозантни предисловия, при Шопен трансформацията е органично вплетена в драматургичното изграждане.

За краткото встъпление е свойствена една широка, величествена епичност на изказа. Благородно изкачващите се четири октави унисонови ходове върху разложения неаполитански секстакорд, създават прекрасна звукова картина. В епичните жанрове е разпространен маниер очевидно взаимстван от литературните и поетични жанрове - немското „*Es war einmal*” - „Имало едно време” и аналозите му в другите култури - в английския, руския, скандинавския епос, с различни нюанси. Превъплъщението на тази традиция е налице във въведението на първа балада, която започва от дълбока субдоминантова област - с неаполитанската хармония, носител на стари, древни семантични кодове.

Основната тоналност - сол минор съвпада с появата на първа тема, в която се разрешава последната въпросителна, дисонантна интонация на встъплението, разпята в лява ръка. Първа тема притежава жанрово-танцувални черти, близки до полския народен танц мазурка. Тя представлява поетичен, съдържан, тъжен валс в 6/4, с акомпанимент от

акордови вертикали (8т.). Главната тема сякаш произлиза от встъплението, началния мотив звучи като край, равносметка. В нея скръбната мелодика съчетава вокална изразителност и непевност с инструментална подвижност. Освобождането от бас на първо време на главния образ е истинско новаторство.

При изпълнение на началния мотив е необходимо много точно да се спазва ритмичния рисунок. Пръстите трябва да се задържат на началните, по-дълги нотни стойности и освободят на следващите по-кратки. Натрупването на заедно звучащи тонове трябва да бъде осъществено от пръсти, а не само с помощта на педала. Интерпретационна сложност представлява указанието да се изпълнят само с пети пръст си бемол и ла от първа октава от началния мотив, тъй като в този момент трябва да се освободи педала и легатото да се постигне само с помощта на ръката. Акордовите трябва да са дълбоки, а не повърхностни. Освен пръстово легато е нужно в половините с точки от мелодията да бъдат мислено развити с крешендо и водеща насоченост към всеки следващ звук. Би било добре да се търси различна звукова окраска на вълнообразните тематични мотиви, за да се създаде жив, развиващ се музикален образ.

Изложението на първа тема завършва с пълна свършена каденца в главната тоналност (35т.). Без конфликти и ярки съпоставки етапите на развитие на първа тема естествено се преливат. Това спокойно развитие без контрасти е характерно за епично-повествователния жанр „балада”. Свързващият епизод – *agitato, sempre più mosso* - създава постепенно нарастване на напрежението, чрез динамични градации и спадове, акцентирани времена и дълги педални звучности, синкопирани фрази. Низходящата хроматизирана хармония довежда двойната доминанта на ми бемол мажор (тоналността на втора тема), в която от последния звук на квартово - квинтовите призивни интонации неусетно изгрыва нов образ.

Втора тема звучи като лирична, любовна песен, изпълнена с изящност и благородство в прекрасна по своите очертания мелодия (68т.). Изразителността е подсилена от скрито гласоводене, а фактурата е опростена, ефирна. Въпреки че широката кантилена на втора тема в темпо *meno mosso* започва приглушено - в „*sotto voce*” и динамика пиано-пианисимо, в нея се усещат тревожни нотки, които предвещават бъдещи нараствания и кулминации.

В разработката темите се развиват в две направления – героично за втора тема и трагично - за първа. В този дял освен силна хроматизация присъстват пълнозвучни акордови комплекси, стремителни изкачвания и спускания по клавиатурата, ярки динамични и темпови развития. Тоналният план на разработката започва с колоритната игра между съпоставянето на едноименните тоналности - ла минор (първа тема) и ла мажор, в която втора тема изгрыва с нова величествена оркестрова осанка. Интересно е за използването на двойно верижен лад - тон-полутон, тон-

полутон и т.н. проведен по дължината на три октави в такт 130. Яркото динамично развитие в средната част води непосредствено към репризата с изключителна сила, където продължава атмосферата на ликуване от разработката, достигайки тук апотеоз.

Интерес представлява откриването на огледална симетрия - двете теми са изявени в тоналностите, в които звучат в експозицията в обрнат ред. В репризата се осъществява третото съпоставяне на основните образи на баладата с остро трагичен характер. Лаконизмът и силната печал на първа тема създават ефект на гибелен срив, катастрофа.

Висша драматична кулминация на цялата балада се явява двутактовата каденца пред кодата. Наличието на няколко пласта в изпълнената с безнадежност героико-драматична кода е особено интересно: редуването на трагедийната декламация на началния напев през фермати (вносящи нов жанров момент - речитативност), приглушените акорди в ниския регистър, пораждащи впечатление за ритмичните стъпки на погребален марш и стихийните гамообразни излитания. Ярко трагично усещане създават гърма на стремителните хроматични октави в последните тактове и финалния три октавен тонически унисон, с който завършва баладата под форма на трагичен епilog.

Произведението е изпълнено със специфични, концертни похвати - като пасажии, в които ръцете последователно се пренасят в различни регистри или се движат паралелно по цялата клавиатура. Освен високо техническо майсторство, пред изпълнителя стои трудната задача за овладяването на т.нар. Шопеново рубато, спомагащо за пълното долавяне на най-тънките нюанси и извивки на музикалната мисъл, чрез плавни, едва доловими вътрешно-тактови темпови изменения.

Със своята силна емоционална наситеност, поетична развълнуваност, ярка патетичност и дълбочина на идейно-художествения замисъл Първа Балада на Шопен несъмнено представлява едно от най-забележителните романтични произведения.

## **ЧЕТВЪРТА ГЛАВА**

### **ЛИСТ - ВТОРА БАЛАДА**

Епосът и жанра на баладата са били постоянно в полезрението на Лист. Макар и непрограмна, в контекста на цялостното му творчество Балада №2 принадлежи към инструменталните му произведения, съдържащи белезите на т.нар. скрита, латентна програмност.

Втора балада на Лист се разгръща в триделна форма под егидата на сонатния принцип, с епизод в разработката. Сравнена с четирите балади на Шопен, имащи в изходната позиция по-забавен и спокоен пулс, Балада №2 на Лист започва без традиционното предисловие. Но докато баладите на Шопен имат връзка с поезията, с поетичното повествование, Лист третира

жанра от позицията на обобщена програмност, в която намираме естествена връзка със симфоничните му поеми, с образно-асоциативни връзки и конструктивни решения.

Важно драматургично значение има използването на двустадийна сонатна експозиция (зона на главната тема и зона на II тема) за разлика от четири-стадийната класическа сонатна експозиция. Началните два такта на балада №2 имат встъпителна функция и същевременно създават неизменния фон на главната тема. Широкият, величествен, епичен, суров изказ ясно заявява основната тоналност си минор в ниския регистър на клавиатурата. Авторите намерения са зададени точно чрез темпото *Allegro moderato* - необходима е умереност в бързината, чрез оживено, вдъхновено музициране, със стабилно темпо, за да се усеща присъствието на всеки тон от възвратната хроматична гама.

Новемолите в лява ръка съдържат фигурационен фон, който остава неизменен в осем такта. Възникващото усещане за остинатност на фоновият материал придава особен характер на звучението, съдържа енергията на движението и подчертава тоничността на главната тема, монолитна и еднородна. Педализацията е зададена в началото на първи такт и след това чак след края на първа тема при прехода. За да се избегне замъгляване, наслагване и да се постигне лаконичност на изказа, авторът разчита на интерпретаторското живо чувство за мярка.

Първа тема звучи съдбоносно, неумолимо. Тя е експонирана във виолончелово-теноровия регистър. Неизменният четириглас и запазената хармонична плътност я правят особено устойчива. Тематичното ядро - фригийски тетраход - ще бъде подложено на развитие по-нататък в композицията. Указаният върху всеки тон акцент трябва да се тълкува като дълбока опора, а не като удар. Дори движението на ръката да е с отделно падане върху клавиатурата за всеки звук, изпълнителя трябва мислено да води в свързана звуково линия развиващата се мелодия напред.

Виолончеловата линия в лява ръка от 17 такт внася елемент на декламационност, напомняща за изразителните монолози в си минорната соната, като особено изразително достига до кулминационният тон - ми от първа октава, звучащ като възклицание. Хоралният тритактов преход с цветови нюанс близък до дървените духови инструменти създава плавен, естествен преход към Втора тема. Тя (24т.) е изключително лирична, мечтателна, идилична, с хорална структура, във висок светъл регистър, изобразяваща светъл полет. Изложението в доминантов мажор показва, че Лист не се отказва от класическите тонални съотношения в сонатната експозиция, но ги поставя в контекста на своите виждания и ги



интерпретира свободно. Фактурата е олекотена, използван е дълъг педален доминантов оргелпункт. Лист не използва *una corda* твърде често, пази я като изключителен ефект. Указанието присъства само за втора тема в експозицията създавайки мечтателна, мистична звучност и в кодата.

От съществено значение за формата е двойната експозиция - явление познато от апогея на фугата в творчеството на Бах (т.нар. контраекспозиция), а също и от класическият Моцартов инструментален концерт. Повторението на експозицията (36т.) е с транспозиция на полутон в си бемол минор - фа мажор. Експозиционният дял е много кратък и ако не е удвоен има реална опасност от отслабване на изходният момент, на „олекването му” и отгук - опасност от нарушен архитектурен баланс. Затова, Лист изцяло възпроизвежда експозицията, но в нови тонални съотношения, съдържащи в себе си и колористичен потенциал.

С *Allegro deciso* (70т.) започва централният раздел на баладата, преминаващ под знака на повишаваща се интензивност. Новият жанров комплекс играе ролята на катализатор, на ускорител, задържа се в пространството от 70 до 79т., подобно на остинато с упор на неизменният модел - октавата ла- ла<sup>1</sup>. Целият епизод от нататък сякаш обрисова природна стихия, сила неподвластна на човека, включвайки различните регистри на инструмента.

Интересно композиционно решение представлява присъствието на епизод в разработката - явление познато още от сонатните форми на Хайдн и Моцарт (напр. симфония №45 „Прощална” от Хайдн), където недостига на контраст в експозицията се компенсират от новата епизодична тема в разработката. В Балада №2 епизодичната или новата тема разширява с нов, напевен елемент скалата на контрастите и намира общ език и връзка с II тема от експозицията. Съвсем леко, ефирно и нежно, в *ritenuto*, като своеобразен предикт тя подготвя новата изява на втора тема. Нейният облик вече е тригласен, при мелодично разположение (142т.). Характерна звучност създава акомпаниментът в лява ръка, с разложения арпез с изпуснат терцов тон. Повторението на първа и пета степен в среден регистър, като че ли рисува люлеене на водна шир или поля, създавайки пленителен, нежен звуков фон за мелодията.

Такт 161 може да се смята за повратен пункт в разработката. Главната тема (която до този момент като че ли пази „неутралитет”) се намесва в хода на събитията, отново се появяват вълните с новемоли в лява ръка. Започват вихрени хроматични октавови излитания и спадове по

клавиатурата в партиите на двете ръце. В 206 такт сякаш се достига до катаклизъм и ярка кулминация на произведението. Съпоставянето на тритонуса сол - до диез от първите тактови времена, динамиката *forte fortissimo*, ритмичните триолови фигури сякаш рисуват съдбовни удари.

Важен момент представлява възпроизвеждането на III тема в такт 224, последвана от II тема в едноименен мажор, задаващо асоциация с огледалните репризи в някои сонатни форми.

Като апотеоз, във *forte fortissimo* звучи своеобразна кода - мажорна трансформация на първа тема в пълнозвучни акордови комплекси, издигащи се по клавиатурата в партиите на двете ръце. Песента сякаш бива прекъсната (296т.) и през ферматата започва последно хроматично динамизиращо развитие във възходяща посока. Следва стремително разтягане в срещуположни посоки с редуващи се хроматични октави, ярко разширяване на звуковото пространство, с обхват върху цялата клавиатура. С достигането на *sforzando* в крайните точки на инструмента зазвучава доминантов оргелпункт. Изключително *dolce espressivo* и с *una corda* втора тема (303т.) „спуска” завесата и слага край на произведението. Развръзката носи красота, умиротворение, победа на светлите мечти - в унисон с възвишените стремежи на романтичния идеал.

Във Втора балада на Лист се проявява съзнателно проведената линия, която може да се определи като „движение от контраст и различие към сближение и синтез” под егидата на сонатния принцип. Важен момент представлява могократното вариране на II тема при относително висока степен на структурна цялост. Тя има общо пет провеждания, образуващи втори план на формата, съчетаващ рефренност и вариационност. Проявлението му в баладата е от съществено значение по отношение на многомерността на музикалната форма, нейната архитектоника и драматургия.

## **ПЕТА ГЛАВА**

### **БАЛАДИТЕ НА БРАМС**

Брамс проявява нестихващ интерес към коренните традиции на националните култури на Германия, Австрия и Унгария, обръща поглед и към славянската музика. Според Брамс народната песен представлява образец на художествено съвършенство. Постоянният приток на песенни тематични средства в инструменталната сфера придобива все по-ясни

очертания и пълноценен израз в баладите ор.10, съдържащи разнообразен и богат потенциал на идеи и средства. Те представляват интерес от гледна точка на драматургичните решения, структурирането на тематичния материал и проблемите на жанровия синтез.

Епоса, образите от старите шотландски предания в антологията „Песни на народите” на Хердер инспирират творческите му търсения. Драматичната шотландска балада „Едвард” впечатлява романтичната чувствителност на композитора, с трагичната история за юношата, който убива баща си. Несъмнено върху тази програмна основа израства суровия колорит на Балада ор.10 №1, придаващ особен нюанс на песенността, на нейното мелодично своеобразие и структурата на акордовите комплекси. Песенната трактовка на инструменталната балада е типична и за някои от най-значителните произведения на Брамс, като „Немски реквием” ор.45, чието основно интонационно ядро в Шч. е в главната тема на първа балада от ор.10.

Класическата стройност на избраната сложна триделна форма с епизод в централния раздел в балада ор.10 №1 представлява пример на синтез между песенност с хоралност и „фанфарност”, навяващ асоциации за далечна връзка с маршеобразността. Докато в експозиционната част и в репризата звуковата маса е във властта на хоралността, в централния раздел акордовите комплекси са подчинени на вертикала. Мощното нарастване в средната част на баладата е ранен симптом, предвещаване на мащабността, присъща на симфоничното мислене. Фактурата е многопланова, разслояването на гласовете води към пределно разширяване на звуковото пространство, достигащо в кулминационната зона над шест октави! Интересно драматургично решение се открива при кулминацията в края на средната част, където развитието протича под знака на инверсия на тематичните елементи. Тя достига най-ниската точка на динамиката в последните пет такта, преминаващи под знака на ниската „педална октава”, със своеобразна органна окраска на звучността. А ефектът на завоалираната опора в началото на великолепно изградената динамична реприза е находка, която предвещава началото на първия клавирен концерт - едно действително художествено откритие. Интерпретацията на балада №1 изисква максимално овладяване на акордова и октавна техника в легато, при ясно присъствие на всички тонове от музикалната тъкан.

Балада ор.10 №2 е изградена на съпоставянето на три контрастни тематични сфери, в рядко срещаната в творчеството на Брамс концентрична форма: А - В - С – В<sup>1</sup> - А<sup>1</sup>. Докато в първата балада

драматичната експресия достига високо равнище, втората пренася действието към светли, лирични състояния. Контрастите са релефно очертани и в отличие от монолитното изграждане на първата балада създават една по-различна звукова картина, смяна на състоянията с по-продължително задържане в една плоскост.

Третата балада ор.10 „Интермецо” показва образец на интересна дифузия на жанрови елементи, извеждаща за първи път в жанровата система на Брамс „интермецото”, проектирано върху сложна триделна форма. Интересна е интерпретацията на жанра интермецо, идентификацията му като балада, която ще достигне висините на Брамсовата лирика в шедьоврите - интермеците от ор.117 -119.

Свободно изградената форма на Четвъртата балада ор.10 има интересна вътрешна логика, излизаща от рамките на традиционните структурни решения: А - В - А<sup>1</sup> - С - В<sup>1</sup> - Кода. Драматургията на баладата почива на психологическото състояние на спокоен размисъл, на „самовглъбеност” (немският термин - *innerlichkeit*), с което са свързани изисканост и душевна чистота, дълбочина на духовността, благоговейно преклонение пред природата, определящи същността на голямата немска романтична музика. Контрастите между основните образно-тематични сфери са в близка емоционална плоскост, родствена на типичния за Шубертовата лирика допълващ контраст. Характерен похват в динамиката е преодоляването на цезурите между дяловете, избягването на устойчиви заключителни каденционни средства. Мекотата, плавността на преходите създават усещане за потъване в сфера на дълбок размисъл, достигаща върховата си фаза в хорала - монолитен фактор, който сближава двата полюса на баладата - сферите на I и II дял.

След ор. 10 Брамс отново се обръща към жанра на баладата в последните произведения на ор.118. Балада ор.118 №3 е в обкръжението на Интермеците ор.118 и романс ор.118 №5, дълбоко проникнати от песенността, погледната през призмата на зрелия майстор, като иманентно на неговата музика качество. В композицията се оглежда романтичната естетика на Брамс, дълбоко свързана с класичността на мисленето. Именно тази извисеност и чистота на линиите прави последната баладата на Брамс най-класична и с най-чисти архитектурни линии. Написана е в сложна триделна форма, често използвана в творчеството му. С монолитно изградени дялове, баладата е построена на основата на две съпоставени образно-тематични сфери: А - В - А - Кода. Въпреки очевидната класичност, в изграждането на формата не липсва находката - възпроизвеждането на материал от I дял в центъра на II дял. Интерес представляват и възловите моменти - граничните пунктове между основните дялове, в които е избегната традиционната за сложната

триделна форма цезура. Преливането на развитието създава ярък ефект на колористично съпоставяне на сол минор и си мажор (40- 41т.). Подобни намираме и в по-ранни произведения- „Немски реквием” III и Vч., еднотерцовите тонални последования в I ч. на симфония №2, свежите съпоставяния в концерта за цигулка, втория клавирен концерт, двойния концерт за цигулка, виолончело и оркестър, трета цигулкова соната.

## **ШЕСТА ГЛАВА**

### **ГРИГ, БАЛАДА ОР. 24**

Едно от най-самобитните и крупни инструментални произведения на Григ е именно клавирият Балада ор. 24, написана във форма на свободни вариации. Произведението, създадено през 1875 г., отразява неговата дълбока скръб по загубата на родителите. В основа на композицията лежи мелодията на норвежката народна песен „Нурланско селячество”, взимствана от сборник на Линдеман. Текстът на песента е забележителен, възпяващ дивната северна земя, а родината ѝ - Валдрес, една от централните области на Норвегия. Скръбното, трагично повествование се разкрива изключително релефно в четиринайсет вариации, описани от Б. Асафиев като „поток от неочакваности”, проследяващи измененията на завладяващия главен образ. Това своеобразно инкрустиране на темата извънредно способства единството на цикъла. Придържането към формата на темата в по-голяма част от вариациите представлява белег на класическите строги вариации. Но, в запазената структурна рамка процесът на вариране решително излиза от рамките на строгите вариации и се изпълва с ярки образни трансформации, благодарение на изпитаното във вариационната техника средство: жанровите контрасти, жанровите превъплъщения на темата, създаващи предпоставка за ръст на контрастите. Те са съчетани и с интересно проведена темпова драматургия.

Темата на вариациите е въплътена музикално чрез проста двуделна репризна форма. Григ съхранява автентичната народна мелодия, запазва дори тоналността от записа на Линдеман - сол минор. Но колко различен колорит внася новата ѝ хармонизация! На фона на плавната низходяща, хроматична басова линия и тайнствения, мрачен, пълзящ хроматизъм в средните гласове, съдържано-печалното звучене на напева създава своеобразна лирична експресия. Особен интерес представляват разрешаването на алтерованата доминанта в мажорна тоника в третия такт и тристановия субдоминантов акорд в пети такт. Специфичната

непрекъснатост на хармоничното движение, подчертана от автора с изпълнителското указание *molto legato*, придава на темата плавност, широко дихание. Това коренно я различава от песента на Линдеман, където народния напев е накъсан от каденци на четиритактови структури, с примитивна хармонизация. Еспресивното анданте, скованото начално интонационно тематично ядро в диапазона на умалена кварта (си бемол-фа диез от първа октава), тихата динамика и неизменно пулсиращия скръбен ритъм в първата фраза създават самобитен, суров колорит.

Светлата мажорна окраска, оживлението и развитието на тематичен материал от първото полуизречение на втория дял създават контраст. Подсилената с нови гласове акордова фактура от второто полуизречение на втория дял възстановява тематичния материал от първия дял, завършвайки цялостния облик на темата. Уместно би било концентриране на вниманието върху избягване на метрични акценти, чрез умело звуково развиване на мелодичната линия напред при съблюдаване на останалите планове в музикалната събитийност.

В рамките на първите четири вариации властват лириката и скерцозността. Темата в първата се разтваря в меки, хармонически последователности, придобивайки мечтателен, но и развълнуван характер, за което спомага комплементарния триолово-акордов ритъм в партията на дясна ръка. Вторият дял, с по-оживено темпо представя своеобразен разговор на мелодията в различните регистри.

Развълнуваният порив на втората вариация - с подвижните шестнайсетинови формули в партията на дясна ръка и скокообразно задаващия хармоничната база интонационен модел в лява, придават нова вихрена, концертна осанка на темата.

Третата вариация възвръща песенния облик на темата в оригинален дует на терци. Бавното темпо - *Adagio*, характерното изискване за подсилване на горната мелодия с *tenuto*, както и контрастно построения втори динамичен план на разлюляните шестнайсетинови формули в пианисимо в партиите на двете сякаш обрисуват вълнението на северното море. Уникален полъх носи включването на нов характерен момент - ритмично изгряващите акценти на втора шестнайсетина от предпоследната фраза на вариацията в *agitato e stretto*, както и с *tre corde*. Тъжният двуглас постепенно замира в тишина.

Характерът на четвъртата вариация пленява със своя причудливо фантастичен облик. Бързото темпо - *Allegro capriccioso*, синкопираните

модели, хроматичната спускаща се шестнайсетинова лавина, изискването за ново туше - *non legato*, *staccato*, *leggiero*, както и динамичните възходящи амплитуди към трето слабо време на началните фрази пресъздават ярко и лаконично скерцо.

Неволна асоциация с впечатляващия встъпителен речитатив от първа балада на Шопен задава началото на пета вариация със своята забележителна силно заредена експресия. В произведението започва нов драматичен епизод. На безпокойното *recitando* отговарят съдържано печални разпяващи темата, но в *semplice*, умиротворяващи реплики във висок регистър. Вторият дял на вариацията, чрез ладовия контраст ни пренася към прекрасни далечини с преобразеният в *dolce* и пианисимо речитатив, с очарователни двойни форшлази украсяващи танцувалните, ефирни нисходящи интонации. Пълната свършена каденца на последната фраза носи примирение.

Следва остро скерцо, където въпреки запазеният ладов контраст във втори дял, напрежението не отслабва. Напротив - вълнението нараства, предавайки се на стремителната игра в стакато под формата на канон между партиите на двете ръце в следващата вариация. Вихреното развитие се комплицира и от прибавените сфорцанди на слаби времена, открояващи форсираното начало на интонациите в лява ръка.

Настъпва коренна промяна - мрачното *Lento* предвещава трагична развързка. Неизменната пулсация на пълнозвучните минорни акорди рисува траурно шествие, съпроводено с отзвуци на погребален звън. Колко необикновена величавост струи от траурния марш, впълтен по удивителен начин в темата, при запазен тривременен размер. Тригласният октавов унисон на темата, подсилен от тясното разположение на акордите в ниския регистър и тимпанните отгласи, излиза сякаш от дълбините на душевната печал.

Деветата вариация представлява важен момент в разгръщането на драматургичния замисъл. Изключително еспресиво в *Un poco andante* се разкрива лиричен, импровизационен монолог, изпреварващ главната кулминация на произведението. Това е може би най-съкровената вариация, изпълнена с неподправена скръбна развълнуваност. Каква красота се разлива във втората фраза от украсената варирана мелодична линия - звънящи капчици, изпълнени само с пети пръст в *non legato* и в *dolce*, *pianissimo*! Сладката омая продължава с благородно разложената ниска двойна доминанта в *piano pianissimo*, като непоколебим цветонос, от който

се отронват цветовете - спускащият се двуглас от пети и шести такт на вариацията. А какво оригинално хрумване за завършек на първия дял: канон - игра на безутешност, достигаща пределно ниския регистър на инструмента!

Завършващият раздел се отличава с необичайна мощ, грандиозност, дълбок виртуозен размах. Финалът сякаш се открива с *Un poco allegro e alla burla* в духа на народен танц и с причудливо, фантастично звучене. Колко интересно се съчетават минорния лад, острия триолов пунктиран ритъм, освободената хармонична база на силно метрично време и указанията за шеговитост и лекота на изпълнение!

В следващата вариация изгрива началото на радостно тържество на духа. Приповдигнатият героичен патос се засилва от светлата ладова окраска на темата, сякаш под формата на своеобразен хорал в медни духови инструменти, могъщо утвърждаваща се в поредицата мажорни тоналности - ре бемол мажор, ми мажор. От *Meno allegro e maestoso* преобразуването на темата чрез аугментация на интонационното ядро в пълнозвучни акордови комплекси, заедно с обертоновите камбанни отгласи в унисони в октави в крайните регистри зазвучава в тържествен химн, лъчист апотеоз. Но тържественият химн отстъпва пред натиска на мрачна и бесна върхушка. Натрапчиво и във фортисимо, върху тонически оргелпункт звучи темата в последната вариация, илюстрирайки трагична катастрофа.

След суровото и яростно тремоло, ужасяващото нагнетяване достига кулминационна точка. Дълго оставащата в съзнанието въпросителна октава от контра и голяма извиква асоциация с величествеността, суровостта, непристъпността на скален масив. След нейното отзвучаване и дългата фермата, звучността се плъзва върху доминантата, подготвяйки прощалното появяване на темата, първообраза на норвежкия народен напев. Красивата мелодия се стопява в тишина.

Съществен момент в изграждането на вариациите представлява стремежът на Григ към избягване на междувариационни построения - преходи, допълнения, свързващи пасажи. Това придава по-голяма свързаност на процеса и естествено води към заключителната му фаза. Важно драматургично значение има нанасянето на елементи във вариационния цикъл, образуващи втори план на формата със схема: Тема - Вариации - Тема. От основно значение за драматургията на творбата е движението от разделност - отделени с цезури вариации към свързаност.



Завършекът поражда аналогия със старите образци балада, построени по модела „пролог - основна част - епилог”.

В музикалната история композицията остава като ярко свидетелство за обогатяването на клавирните вариации чрез сливане с елементи на баладно епично повествование. Чрез това произведение Григ продължава творческите търсения на композиторите от първата половина на XIX в. в областта на синтез между различни жанрове.

## ИЗВОДИ

Анализираните произведения дават основание да се изведат някои характерни особености на жанра клавирна балада.

На първо място - налице е **своеобразие на драматургичните решения:**

- Първа балада g moll, op.23 на Шопен е в сонатна форма - клавирен повествователен разказ с пролог и епилог. Шопен своеобразно пречупва сонатността - вместо уравнивяване на силите в репризата, както в класическата сонатна форма, тя става най-динамичния дял, в който изграждането върви във възходяща линия на развитие, достигайки трагична развръзка в кодата.
- Втора балада на Лист се разгръща в триделна форма под егидата на сонатния принцип, с епизод в разработката. Важно драматургично значение има използването на двустадийна сонатна експозиция (зона на главната тема и зона на II тема) за разлика от четири-стадийната класическа сонатна експозиция. От съществено значение за формата е и явление познато от апогея на фугата в творчеството на Бах и от класическият Моцартов инструментален концерт - двойната експозиция (т.нар. контраекспозиция). Във Втора балада на Лист се проявява съзнателно проведената линия, която може да се определи като „движение от контраст и различие към сближение и синтез” под егидата на сонатния принцип. От съществено значение по отношение на многомерността на музикалната форма, нейната архитектоника и драматургия е петкратното вариране на II тема, образуващо втори план във формата, съчетаващ рефренност и вариационност.
- В балада op.10 №1 от Брамс класическата стройност на избраната форма - сложна триделна форма с епизод в централния раздел представлява пример на синтез между песенност с хоралност и „фанфарност”, навяващ асоциации за далечна връзка с маршеобразността. Докато в експозиционната част и в репризата звуковата маса е във властта на хоралността, в централния раздел акордовите комплекси са подчинени на вертикала. Интересно драматургично решение се открива при кулминацията в края на

средната част, където развитието протича под знака на инверсия на тематичните елементи. Тя достига най-ниската точка на динамиката в последните пет такта, преминаващи под знака на ниската „педална октава”, със своеобразна органична окраска на звучността. А ефектът на завоалираната опора в началото на великолепно изградената динамична реприза е находка, която предвещава началото на първия клавирен концерт - едно действително художествено откритие.

- Балада ор.10 №2 е изградена на съпоставянето на три контрастни тематични сфери, в рядко срещаната в творчеството на Брамс концентрична форма: А - В - С – В<sup>1</sup> - А<sup>1</sup>. Докато в първата балада драматичната експресия достига високо равнище, втората пренася действието към светли, лирични състояния. Контрастите са релефно очертани и в отличие от монолитното изграждане на първата балада създават една по-различна звукова картина, смяна на състоянията с по-продължително задържане в една плоскост.
- Третата балада ор.10 „Интермецо” показва образец на интересна дифузия на жанрови елементи, извеждаща за първи път в жанровата система на Брамс „интермецото”, проектирано върху сложна триделна форма. Интересна е интерпретацията на жанра интермецо, идентификацията му като балада, която ще достигне висините на Брамсовата лирика в шедъворите - интермеците от ор.117 -119.
- Свободно изградената форма на Четвъртата балада ор.10 има интересна вътрешна логика, излизаща от рамките на традиционните структурни решения: А - В - А<sup>1</sup> - С - В<sup>1</sup> - Кода. Драматургията на баладата почива на психологическото състояние на спокоен размисъл, на „самовглъбеност” (немският термин - innerlichkeit), с което са свързани изисканост и душевна чистота, дълбочина на духовността, благоговейно преклонение пред природата, определящи същността на голямата немска романтична музика. Контрастите между основните образно-тематични сфери са в близка емоционална плоскост, родствена на типичния за Шубертовата лирика допълващ контраст. Характерен похват е преодоляването на цезурите между дяловете, избягването на устойчиви заключителни каденционни средства. Мекотата, плавността на преходите създават усещане за потъване в сфера на дълбок размисъл, достигаща върховата си фаза в хорала - монолитен фактор, който сближава двата полюса на баладата - сферите на I и II дял.
- В сложна триделна форма е създадена и Балада ор.118 №3 - притежаваща най-чисти архитектурни линии. С монолитно изградени дялове, творбата е построена на основата на съпоставени две образно- тематични сфери: А - В - А - Кода. Въпреки очевидната класичност, в изграждането на формата не липсва находката - възпроизвеждането на материал от I дял в центъра на II дял. Интерес

представляват и възловите моменти - граничните пунктове между основните дялове, в които е избегната традиционната за сложната триделна форма цезура. Преливането на развитието създава ярък ефект на колористично съпоставяне.

- Самобитен израз жанра на баладата получава в ор.24 на Григ, композиция създадена във форма на свободни вариации върху норвежка тема. Процесът на вариране решително излиза от рамките на строгите вариации и се изпълва с ярки образни трансформации, благодарение на изпитаното във вариационната техника средство: жанровите контрасти, превъплъщения на темата, създаващи предпоставка за ръст на контрастите. Завършекът поражда аналогия със старите образци балада, построени по модела „пролог - основна част - епилог”. Важен момент в изграждането на вариациите представлява стремежът към избягване на междувариационни построения - преходи, допълнения, свързващи пасажии. Това придава по-голяма свързаност на процеса и естествено води към заключителната му фаза. Важно драматургично значение има нанасянето на елементи във вариационния цикъл, образуващи втори план на формата със схема: Тема - Вариации - Тема. От съществено значение за драматургията на творбата е движението от разделност - отделени с цезури вариации към свързаност. В музикалната история композицията остава като ярко свидетелство за обогатяването на клавирните вариации чрез сливане с елементи на баладно епично повествование. Чрез това произведение Григ продължава творческите търсения на композиторите от първата половина на XIX в. в областта на синтез между различни жанрове.

Някои клавирни балади притежават **самостоятелна кода**:

- Важно значение в Първа балада на Шопен придобива самостоятелната кода, нещо характерно по-късно за втора и четвърта балади. Наличието на няколко пласта в кодата я прави особено интересна - редуването през фермати на повествователните моменти, трансформирания лирически напев, стихийните, пламтящи октави.
- Във Втора балада на Лист кодата звучи като апотеоз, с мажорната трансформация на Първа тема в пълнозвучни акордови комплекси, издигащи се по клавиатурата в партиите на двете ръце.
- В Четвъртата балада ор.10 на Брамс - свободно изградената форма има интересна вътрешна логика, излизаща от рамките на традиционните структурни решения: А - В - А1 - С - В<sup>1</sup>- Кода.
- Кодата присъства и в най - класичната Балада на Брамс - ор.118 №3

**Песенността** и нейните проявления в баладите:

- Първа тема на сол минорната балада от Шопен притежава жанрово-танцовални черти, близки до полския народен танц мазурка. Докато в нея скръбната мелодика съчетава вокална изразителност и

непewнoст с инструментална подвижност, втора тема звучи като лирична, любовна песен, изпълнена с изящност и благородство в прекрасна по своите очертания мелодия. Въпреки, че широката кантилена на втора тема започва приглушено, в нея се усещат тревожни нотки, които предвещават бъдещи нараствания и кулминации.

- Взаимопроникването на песенността с инструменталното начало е перманентен процес и измеренията му се проявят с различна степен на интензивност в жанровата система на Брамс още в ранните му произведения. Напълно естествено това се проявява в баладите op.10, израстващи на почвата на песенния тематизъм. Балада op.118 №3 е в обкръжението на Интермеците op.118 и романс op.118 №5, дълбоко проникнати от песенността, погледната през призмата на зрелия майстор, като иманентно на неговата музика качество.
- Балада op.24 на Григ е създадена въз основа на автентичен норвежки напев.
- Напевността е присъща и за епизодичната тема в разработката на Балада №2 на Лист - трета тема, която разширявайки скалата на контрастите намира общ език и връзка с втора тема от експозицията.

**Връзките с фолклора** се проявяват във всички балади:

- Главната тема на Първа балада от Шопен притежава жанрово-танцувални черти, напомнящи полския народен танц мазурка, но преобразени, обгърнати от скръбно чувство.
- Във Втора балада на Лист връзките с фолклора се усещат по-дискретно, оставайки по-скрити и в други жанрови одежди.
- Постоянният приток на песенни тематични средства в инструменталната сфера вследствие интереса на Брамс към националните култури на Германия, Австрия, Унгария и славянските народи придобива все по-ясни очертания и пълноценен израз в баладите op.10. Според Брамс народната песен представлява образец на художествено съвършенство. Епоса, образите от старите шотландски предания в антологията „Песни на народите” на Хердер инспирират творческите му търсения. Несъмнено върху програмната основа на драматичната шотландска балада „Едвард” израства суровия колорит на Балада op.10 №1, придаващ особен нюанс на песенността, на нейното мелодично своеобразие и структурата на акордовите комплекси.
- Богатите възможности на изкуството на варианта Григ разкрива на основа на норвежката народна песен „Нурланско селячество”. Изключително релефно трагичното повествование се развива в непрекъснат поток от четиринайсет вариации с неочаквана развръзка.

### **За разгледаните балади е свойствена:**

- Епична повествователност
- Драматизъм
- Лирика
- Симфонична трактовка на пианото - като инструмент способен да предаде многоцветното, ярко богатство на симфоничния оркестър, с обхващане на цялото звуково поле на инструмента, разкрепостяване на неговите възможности.
- Полифонични похвати на развитие се откриват във всички клавирни балади.
- Контрастни съпоставки присъстват във всички разгледани образци, но драматична кулминация - развързка в края на произведението е характерна за произведенията на Шопен, Лист, Григ в този жанр.
- Бавното встъпление - традиция, свързана с постепенното въвеждане в хода на повествованието - аналог на началната фраза в поетичните балади „Имало едно време” се открива в I и IV балади от Шопен.
- Огледална симетрия откриваме в Първа балада на Шопен и Втора балада на Лист.
- Хроматизацията, проявяваща се във всички разгледани произведения, като източник на експресия създава необикновена красота на израза.
- Декламацията можем да открием в баладите на Шопен, Лист, Григ под формата на приповдигнати афекти, възклицания, въпроси, отрицания, епични речитативи, опоектизирани говорни интонации.

### **ПРИНОСИ**

- Дисертацията е първото научно изследване на баладата в българското теоретично музикознание. В по-широк план, в европейското музикознание липсват интегрални теоретични и естетически изследвания, които разкриват генезиса на баладата, нейните исторически корени и път на развитието на жанра. В глобален план интересите на изкуствознанието, в това число и българското, са насочени към поезията, към народното творчество. В много малко изследвания е засегнат проблема за връзката на поезията и музиката, за онова двуединство, породило баладата първоначално като вокален жанр, след което през XIX век на историческата сцена излиза инструменталната балада.
- Историческият ракурс на изследването разкрива панорамата на различните национално-музикални култури и препраща към своеобразието на музикалното мислене и свързаните с него естетически категории. Разкрит е различния подход към

интерпретацията на жанра „балада” - при полския класик Шопен, при типичния немски начин на мислене, присъщ на Брамс, или толкова различното от тях излъчване в баладата на скандинавския майстор Григ.

- Приносен елемент в дисертацията е и разширеният историко-стилистичен подход, включващ в обектива и онова, което става в българската музика - представителните за жанра образци на Д. Ненов, П. Стайнов, Д. Христов, Кр. Кюркчийски.
- Разкрита е еволюцията на жанра „балада“, проникването му в музикално-сценичната сфера (т. нар. опера-балада) и в инструменталната музика на XIX век.
- В анализирания балади на Шопен, Лист, Брамс и Григ е разкрита естетическата позиция на композиторите, потърсена е връзката между анализа и естетиката.
- Разгледана е връзката слово - музика във вокалната балада, трансформирана в чисто инструменталните версии на Лист, Брамс, Шопен и Григ в детайли на музикалния език, разкриващи неизследвани територии на двуединството слово - музика.
- Извършен е изчерпателен музикално-стилистичен анализ (композиционни структури, изразни средства, типични закономерности и др.) на:
  - Първа балада от Шопен
  - Втора балада на Лист
  - Балади ор.10 на Брамс
  - Балада ор.118 от Брамс
  - Балада ор.24 от Григ
- Отбелязано е проникването на песенен тематизъм в инструменталната балада, който влияе върху темообразуването, върху структурирането на материала и върху процесуалното му разгръщане. Именно поради тази причина в баладите не може да бъдат изведени определени структурни модели, както това става при сюита, соната, симфония и др. жанрове. Свободата на течението на материала, независимо от действието на универсалните принципи е подчертана в анализите на баладите от Лист и Григ.
- Връзките на жанра „балада” с фолклора са изведени в анализите, като е подчертана тяхната вариабилност : от по-ясно проявяващи се, до косвените, по-дискретно изразени както в балада № 2 от Лист.
- В някои от анализите е засегнат проблемът за жанровия синтез, намерил изключително благоприятна почва в свободно развиващите се пространства на баладата. За жанровия синтез, с изключение на Т.Кърклийски в българското музикознание няма сериозни, интегрални изследвания.

- Приносен момент са препоръките в анализите на чисто изпълнителски проблеми, с практическа приложна стойност.
- Вследствие разчленяването на части на композициите, достигането до детайлите на микроелементите, са установени закономерни връзки между тях и изведени определени изводи от по-общ характер относно жанра на клавирната балада, отразяваща чертите на индивидуални стилове и естетически позиции на водещи творци, както и общите тенденции в художественото мислене към дадения исторически контекст.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Баладата, една от старинните форми на народно-поетичното творчество, започва своето възраждане в професионалното европейско изкуство в средата на XVIII в. в творчеството на немските поети от епохата на Просвещението и ранния романтизъм. Нарастващият интерес към народното изкуство и стремежа към отразяване на ярко социални, етични и нравствени проблеми са основни причини за обновяването на жанра.

Стиховете на романтичните поети, изпълнени с нова чувствителност и музикални по своя строеж, стават основа за вокалната балада, получила развитие в професионалното музикално творчество в творбите на Цумпщег, Карл Льове, Шуберт и по-късно Шуман, Брамс, Волф. Тази художествена форма удовлетворява стремежа на творците от епохата на Романтизма към идеализация на миналото, отговаря на интереса към националното начало и народното творчество. Чисто инструменталните версии на Лист, Брамс, Шопен и Григ в детайлите на музикалния език, разкриват неизследвани територии на двуединството слово - музика.

Разгледаните образци пленяват със своята многоцветност по отношение на фактурата, ярка изразност, оригинален музикален език и разнообразие на използваните средства. Баладите поставят сериозни трудности пред изпълнителя - виртуозни задачи, категорично подчинени на образно-смысловото съдържание, изискващи задълбочен аналитичен труд, всестранно развит интелект и чувства, артистична натура и безупречно овладяна клавирна техника.

След извършените анализи на някои от знаковите клавирни балади на XIX в. се разкриват съществени вътрешни закономерности и механизми на тази художествена форма в следните направления:

- естетично - изявяващо стойностните черти на музикалната структура.
- композиционно-техническо - изясняващо специфичната организация на музикалната материя, на частите и съотношенията в цялото, тяхната съразмерност, контрастност, ситуирането на устойчиви и неустойчиви зони, кулминации, цезури, ускорен или забавен пулс на развитие, функционално-логически връзки.

Самобитността на драматургичните решения при цялата им структурна завършеност и специфична динамика на развитие са в единство с високата художествена стойност на клавирните балади. Тези композиции представляват отражение на мирогледа и философската позиция на едни от водещите духовни личности на XIX в. Със своята дълбочина на идейно-художествения замисъл, съкровен, неподправен поетичен изказ, ярка патетичност, близост до народната песен, клавирните балади на композиторите романтици несъмнено се открояват като забележителни сред произведенията на XIX в.

### **ПУБЛИКАЦИИ, СВЪРЗАНИ С ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

**Калоферова, М. 2015:** Възприемане на музика и формиране на първоначални музикални представи за жанра на инструменталната балада, в: Класика и иновации в предучилищната педагогическа практика, Асеновград, Изд. Виктори-ПП, ISBN 978-619-7014-17-4, с. 464-470

**Калоферова, М. 2015:** Някои аспекти на Шубертовата вокална лирика, в: Ценности, мотивация и креативност в образованието, Пловдив, УИ Паисий Хилендарски, Пловдив, УИ Паисий Хилендарски, ISBN 978-619-202-069-9, с.200-208

**Калоферова, М. 2015:** Характерни особености на първа балада ор. 23 от Шопен, в: Докторантски изследвания, Научно списание за докторанти на Педагогическия факултет, Пловдив, УИ Паисий Хилендарски, бр.2, ISSN 2367-7309, с.134-143

**Калоферова, М., Гирджева, Д.2015:** Музикалният романтизъм и развитието на личността, в: Образование и личностно развитие чрез художественотворчески дейности, Пловдив, УИ Паисий Хилендарски, ISBN 978-619-202-100-9, с.155-164

**Калоферова, М. 2016:** Особенности на клавирната партия в Шубертовите песни, в: Млад научен форум за музика и танц, С. НБУ бр.10 ISSN 1313-342X

**Калоферова, М. 2016:** Романтична естетика - музикално изкуство, в: Детето и съвременният свят, Пловдив, УИ Паисий Хилендарски ISBN 978-619-202-167-2, с.59-65