

ABOUT THE FUNCTIONAL INVERSION IN SYMPHONY No. 1 BY L. VAN BEETHOVEN

Nikolay M. Andriyanov

ABSTRACT: *The report discusses the issue of the functional and structural inversion, and the forms of its appearance in the process. The article accents on two points in Symphony No. 1 by Beethoven. It has to be concluded that the manifestations of inversion are deliberately searched for by the composer and it is a purposeful (in various forms) technique. This fact indicates Beethoven's rationalism (reminding us of Mozart's and Bach's compositional manners) – not only in terms of organizing musical thoughts in meaningful and formal way, but also in relation to the conceptual, dramatic and procedural building of the whole form as a cyclical piece. The discovery of the specific manifestations of the inversion as a compositional concept is another approach to the knowledge of the height of genius of L. van Beethoven.*

KEYWORDS: *structural inversion, functional inversion, procedural inversion, sonata-symphonic cycle, Ludwig van Beethoven - Symphony No 1*

Изследването е финансирано по проект № РД-08-133/07.02.2018 г. от параграф на фонд „Научни изследвания“ на ШУ „Епископ Константин Преславски“.

Сонатно-симфоничното творчество на Бетовен, както и на другите двама ярки представители на класическата епоха – Хайдн и Моцарт, вероятно (и не случайно) е сред най-изпълняваното, най-слушаното и, разбира се, най-изследваното от музикалната теоретична мисъл. Независимо от това, интересът конкретно към сонатите, концертите и симфониите на композитора не стихва и до днес. Този интерес се намира в постоянен процес на възраждане, тъй като творбите на Бетовен непрестанно се преоткриват от всяко поколение интересувачи се от музика. Поради това произведенията му неминуемо се преосмислят, натрупаните за тях познания се надграждат или се добавят нови и различни факти и тълкувания на гениалното му творчество.

Конкретно настоящата разработка има за цел да посочи местата, в които се установява наличието на функционална инверсия в *Първата симфония* на Л. ван Бетовен и начините на нейната проява (при засилено действие на принципа на аналогията). Преди това ще се разгледа по същество смисълът на понятието *инверсия* и ще се очертаят аспектите, в които то може да бъде съотнесено.

Функционална инверсия е термин, въведен от Ю. Холопов [вж. 5; 47–48]. За класическия стил тя се изразява в засиленото действие на центробежните сили, посредством обръщане (като логическо местоположение) на устойчивите и неустойчивите акорди при изграждане на музикалната мисъл, без реално да настъпва същностно функционално преосмисляне – на неустойчивите акорди като устойчиви или обратно¹. В случая ладофункционалната инверсия се проявява в нисш порядък². Проявата на ладофункционална инверсия от висш порядък не е

¹ Често пъти в музикалното изречение може да се наблюдава *каденцова инверсия* – завършек на първото полуизречение с пълна каденца (несвършена), а целият период – с полукаденца, а не обратно, както е характерно. Това също е проява на принципа на инверсията, който понякога дава отражение върху музикалния синтаксис и формалната организация на музикалните произведения.

² Т. е. проява, която касае функционалните отношения между акордите; докато ладовата функционалност от висш порядък – функционалните отношения между тоналностите.

логична като явление, тъй като тя ще неутрализира смисъла на главна тоналност като такава за формата.

Прилагането на ладо-функционална инверсия от нисш порядък се установява в редица сонатно-симфоничните цикли на Бетовен – в главните теми от първите части на Соната № 17, Соната № 18 и Соната № 28 (вж. пр. 2). В тях тониката преднамерено се завоалира, като се избягва нейната поява или подчертаването ѝ в каденцови моменти. Хармоничното изграждане в посочените теми също започва с неустойчиви по функция акорди (*D* или *S*), често дори и в началото на всяка синтактична единица при разчленяването на музикалното съдържание. В края на построенията съответно се използват лъжливи каденци (отклонения от каденциращ тип) или тонални скокове на границата на частите.

Функционалността в музиката, и оттам – функционалната инверсия, може да се прояви не само по отношение на ладовата или ладохармоничната устойчивост или неустойчивост (т. нар. *ладова функционалност*). По принцип: редица елементи на музикалния език, освен изразителни (и/или на моменти изобразителни) свойства, притежават определени **конструктивни** възможности, които се проявяват посредством тяхната **функционалност**. Следователно, освен като “материал” на музиката, нейните елементи са носители и на съзидателни, действени сили, които стимулират и обосновават протичането на звуковия поток напред във времето. Именно конструктивните възможности на музикалните елементи влияят върху *процесуалната* страна на формата, без да се ограничават като действие единствено върху нейното разчленяване (в синтактичен и в структурно-функционален план). В зависимост от сложността на тяхната природа, музикалните елементи изявяват в различна степен и по различни начини функционалността си и от там – формообразуващите си възможности³.

При **мелодията**, освен ладова функционалност, логическа организация и съотношения се наблюдава и в отделните участъци в графиката на мелодичната вълна; с други думи се проявяват т. нар. *линеарни функции*. Те по-скоро имат драматургичен ефект при изложението на едногласната мисъл (аналогична на процесуалната динамика) – движение от изходна точка (връх източник) към кулминация (цел на устременост) и спад до точката, в която мелодичната вълна завършва (връх хоризонт). Към проявата на мелодична функционалност може да се отнесе и закономерността за *скока* (пораждащ неустойчивост) и неговото *запълване* (устойчивост). Тази закономерност има проява и в **процесуален план**: например пораждането на контрастно съпоставяне (аналог на скок), което след това понякога се смекчава от употребата на преходи – като своеобразно разрешение на този скок⁴.

При **ритъма** функционалността от нисш порядък се проявява при съпоставянето на дълги и по-кратки стойности: движението към по-къси стойности поражда ускоряване и неустойчивост, а движението към по-големи тонови трайности – успокояване, устойчивост. Във висш порядък ритмичната функционалност се изразява чрез мащабните съотношения между частите – движението от по-кратки построения към по-големи структури поражда устойчивост и обратно.

При **метрума** функционалността от нисш порядък действа вътре в тактовете – от периодичното редуване на силни и слаби времена се поражда усещането за устойчивост и неустойчивост. Във висш порядък метричната функционалност по сходен начин разглежда тактовете като силни (устойчиви) и слаби (неустойчиви). Подобно на ладовата функционалност, при метрума също може да се наблюдава *функционална инверсия* –

³ Необходимо е да се има предвид, че *функционалността* в музикалното изкуство (от Ренесанса до наши дни) се проявява по линията *устойчивост – неустойчивост*. При определен начин на изява дадено изразно средство е в състояние да породи в по-малка или в по-голяма степен усещането за неустойчивост или нейното разрешение в устойчивост. Най-ярко в музиката се проявява ладовата функционалност – в едногласен и особено в хармоничен (акордов) план. Пораждането на устойчивост или неустойчивост (независимо с какви средства) се установява във всеки момент от протичането на съдържанието на локално или на по-крупно равнище. С пулсацията неустойчивост – устойчивост, както вече се отбеляза, до голяма степен се направлява *процесуалната динамика* на произведенията.

⁴ Явлението често се наблюдава в сложната триделна форма и в рондото, където тематично (и тонално) контрастно съпоставяне се осъществява на границата на експозицията (рефрена) с идващите след това неустойчиви части. На границата на среден дял (епизод) и реприза традиционно е налице преход, който смекчава този контраст (запълване на скока).

възприемане на силните времена като слаби и обратно. В други случаи – при специфично съчетаване на елементите на музикалния език – се неутрализира чувството за метрична функционалност (аметризм, функционална нивелация – усеща се пулсация, като се губи само усета за силно и слабо време, т. е. те се изравняват по смисъл).

Ако при ладофункционалната инверсия на практика липсва буквално преосмисляне на ролята на акордите като устойчиви или неустойчиви (само „обръщане” по отношение на логическото им местоположение при организация на музикалната мисъл – на местата, където се очаква завършек е налице неустойчивост и др. подобни), то при функционално-метричната инверсия вече реално има функционално преосмисляне на метричните времена като силни и слаби.

В **структурната организация** на музикалното съдържание, както е известно, също се обособяват функции на частите на формата като устойчиви или неустойчиви – *структурни функции* (основни и второстепенни, а също – общи и специални). При структурните функции е възможно да се наблюдават *два типа инверсия*, споменати по-горе (реална и условно проявена). В единия случай (условно) за функционална инверсия (или нивелация, *модалност*) има основание да се говори, когато в експозиционно-репризните (устойчиви като структурна функция) части се използва разработъчния принцип (пораждащ засилена процесуална неустойчивост, съчетана с интензивни тонални промени), а в средните дялове – експозиционен принцип (в съчетание на структурна оформеност, процесуална устойчивост). В другия (реален) случай на инверсия (без същностна промяна и преосмисляне на значението), който може да се предизвика при структурните функции, е при действително разместване на тяхното местоположение (*структурна инверсия*). Типичен пример е използването на огледална реприза в сонатната форма, когато първа и втора тема от експозицията разменят местоположението си – като типичен пример може да се посочи репризата на Соната № 9, I ч. от Моцарт в *D dur*, в която дори елементите от зоната на втората тема протичат в обратен ред. Ако в случая е налице инверсия на фази от дял на сонатната форма, то могат да се открият образци и на инверсия на цели дялове в музикалните форми. Най-вероятно под влияние на куплетно-вариационната форма (в която куплетът е променливият елемент, а припевът – константният) се откриват редица образци на рондо, които започват с епизод (аналог на куплет), а не с рефрен (аналог на припев), като напр. *Rondo Alla Turca* (финалът на Соната № 11) от Моцарт или Валс в *cis moll*, ор. 64 от Шопен. Така схемата на рондото принципно става: $B - A - C - A - B - A - coda$. Заради обръщане на разположението на частите (структурна инверсия) е възможно да възникнат моменти и на функционална инверсия. Например първият епизод в посочения валс от Шопен (въстъпващ в началото на формата) е с устойчив характер, а идващият след това рефрен със своето стремително движение поражда известна неустойчивост. Подобно разместване на частите се установява и в други типове форми. Например *Рансодията по тема на Паганини* от Рахманинов (след 8-тактово въведение) започва с изложение на първа вариация и едва след това се експонира темата (последвана от втората вариация). Инверсия на частите може да се установи и на по-високо равнище – в цикличната форма, в която бавната част и скерцото в четиричастния сонатно-симфоничен цикъл (както в Симфония № 9 от Бетовен) разменят местоположението си.

По същество следва да се направи обобщението, че понятието *инверсия* може да се прилага в три направления: 1) **условно**, както например при ладофункционалната или структурнофункционалната инверсия – обръщане на логическо разположение на устойчивите и неустойчивите акорди при организирането на музикалната мисъл или употреба на разработъчност в експозиционни моменти, а устойчивост и експозиционност – в неустойчиви части, без обаче реално да е налице функционално преосмисляне на акордите и дяловете; 2) **реално**, както например при метричната функционалност – в отделни участъци на съдържанието е възможно слухово възприемане на силните времена от такта като слаби и обратно – слабите времена като силни, т. е. налице е истинско преосмисляне на функцията (в случая) на метричните времена в такта; 3) **структурна инверсия** – при нея промяната на разположението на една структура във формата довежда до инверсия, тъй като самата

структура запазва функцията си. В други случаи промяната на местоположението на структурата може да промени нейния функционален смисъл⁵.

Независимо от начините на тяхната проява, случаите на функционална инверсия в *Симфония № 1* на Бетовен се откриват по протежението на целия цикъл (изключвайки финала). Още във въведението на първата част (организирана в сонатна форма) се наблюдава емблематичният за музикалната теоретична мисъл образец на ладохармонична функционална инверсия. По-скоро тя се проявява само в началния етап на въведението (тактове 1-4 на пр. 1), чрез използване на неустойчиви акорди на силните времена и разрешението им на слаби моменти⁶. Едва в четвъртия такт страничната тоника встъпва на силно време, но това, както по-нататък в хармоничното развитие се оказва, е доминантата на тоналността⁷. Тя се повтаря и в началото на следващия такт, който – според метричната функционалност от висш порядък – е силен. Едва в шести такт за първи път се появява тониката, но на слаб такт като секстакорд.

1. *Symphony No. 1 in C Major, Op. 21, Part 1*

L. van Beethoven

Adagio molto (♩=88)

начален етап

среден етап

завършващ етап

Всъщност в началния етап на въведението освен ладофункционална инверсия едновременно се наблюдава и продължително избягване на тониката. Това дава основание да се говори и за целенасочен стремеж към постигането на тонална неопределеност (блуждаене) – всеки акорд, който носи разрешението на съответстващата му доминанта се възприема след това като субдоминанта⁸. Разбира се, поради споменатата вече причина, за да се избегне встъплението на тониката на главната тоналност във втория такт, тя (очаквано) се заменя от тризвучието на шеста степен, т. е. реализира се т. нар. *лъжлива* каденца.

⁵ По сходен начин стои въпросът с пространствено-времените аспекти на музикалното съдържание, които имат различни форми на проява и измерения – във физичен и в психологически план. По тази причина може да се говори за реално (физично) време и пространство, както и за художествено (в психологичен аспект) време и пространство. Интересен например е фактът, че скоростта на процесите се възприемат не толкова от темпото (като физична величина), а от ритмичната функционалност от висш порядък – мащабните съотношения между частите, т. е. от темпото като психологическа представа [по въпроса вж. 3].

⁶ Примерите са от клавирните транскрипции на Фр. Лист на симфониите на Бетовен.

⁷ Този маниер във формообразуването е особено характерен за Бетовен – неустойчивостта (постигната с различни средства) да се разрешава в доминантов акорд, който е неустойчив според ладовата си функция. (Тук се намира директна аналогия с Бах, за когото – с оглед на полифоничния стил – е обичайно създаването на непрекъсната неустойчивост, стимулирайки протичането на формата във времето.)

⁸ Осмислянето на тониката като субдоминанта още в началото на изложението на музикалната мисъл се открива приложен в редица други творби на Бетовен: напр. експозиционния период от Менуета на Соната № 14 (*Лунна*), главната тема от Соната № 21, I ч. (*Валдцайн*) и др.

Много скоро след написването на Симфония № 1 Бетовен прилага този похват на хармонично развитие („прикриване” на тониката), но вече реализиран в пределите на главната тема на сонатната форма, в първите части на клавирните Сонати №№ 17 и 18 (вж. пр. 2а и пр. 2б). На по-късен етап – в първата част на Соната № 28 – композиторът отново се връща към идеята за избягване на тониката на главната тоналност (вж. пр. 2с). Особено впечатляващо в тази част на цикъла е, че встъплението на тоническото тризвучие след пълна свършена каденца идва едва в периферията на цялата сонатна форма – в репризата на втората тема, която вече протича в главната тоналност. Тази част на сонатата с основание може да се определи като успешен експеримент в сферата на хармонията при изграждането на музикалната форма, която се конструира съвсем убедително и пълноценно, въпреки своеобразното „отричане” от тоническото тризвучие (но не и от тоналното ладофункционално мислене). Тоническият акорд се проявява предимно като лежащ квартсектакорд, във вид на $K_{6,4}$ и T_6 , който се завоалира от мелодична фигурация, а встъпването му като квинтакорд става по изключение в периферията на третия такт или тризвучието се среща с друга функция в странични тоналности⁹.

2а. Соната № 17 in D-Moll (op. 31, № 2), Part 1

L. van Beethoven

2б. Соната № 18 in Es-Dur (op. 31, № 3), Part 1

L. van Beethoven

2с. Соната № 28 in A Dur (op. 101), Part 1

L. van Beethoven

Посочените образци са показателни за желанието на композитора да експериментира непрекъснато, не само с формата, но и с елементите на музикалния език. В случая това се отнася за ладовата функционалност. Конкретно стремежът за прокарване на идеята за ладофункционална инверсия и същевременно – идеята за избягване на тоналната определеност

⁹ Очевидно, композиторът – не без основание – намира в главната тема на сонатната форма особено „стратегическо” място за представяне на свои експерименти в сферата на хармонията. В тази връзка ще се спомене, че в експозицията на Концерта за цигулка и оркестър в *D dur* Бетовен също прокарва друго интересно хармонично явление – *прилежаща* двойна доминанта към доминантата, първоначално представена само чрез един от тоновете си в еднoglасен план [по въпроса вж. 1].

или завоалирането на тониката, при Бетовен се реализира може би за първи път във въведението към Симфония № 1, I ч.

По-нататък в организацията на първата част от цикъла – при проява на принципа на аналогията – възникват моменти на многопосочност при тълкуването на съдържанието като специални структурни функции, както и моменти на тонална неопределеност (по-скоро – моменти на политоналност), които намират индиректна връзка с избягването на категорично проявяване на тоналността в началната фаза на въведението.

Въпреки че има смисъла на лиричен център в цикъла, бавната част на Симфония № 2 (организирана в сонатна форма) до голяма степен притежава жанрова близост с танцувалността на менуета и заради факта (освен характера на съдържанието), че протича в тривременен метрум ($\frac{3}{8}$). Тази част впечатлява с имитационно-полифоничната си фактура, а темповото обозначение е *Andante cantabile con moto*, създавайки аналогия с вокалните жанрове.

3. *Symphony No. 1 in C Major, Op. 21, Part 2*

L. van Beethoven

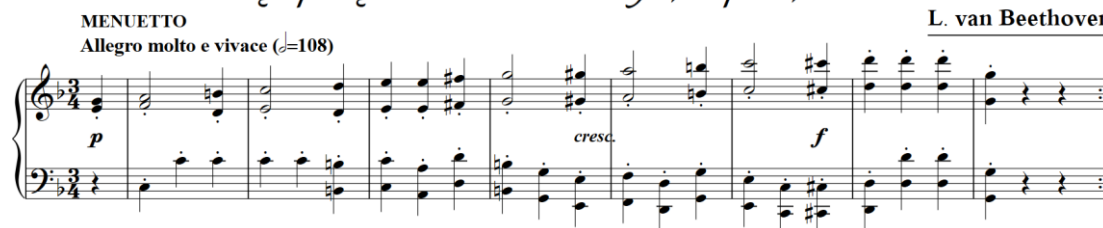


Така по интересен начин се наблюдава своеобразно проникване на форми и жанрове, което не повлиява на ролята на бавната част върху драматургията на цикъла. По-скоро в случая е налице индиректната проява на инверсия на циклично равнище, каквато (инверсия) съвсем очевидно вече се проявява в Симфония № 9. В нея Скерцото се помества преди бавната част. Тук това явление само се загатва като проява, с оглед на това, че характерът на съдържанието на втората част от Симфония № 1 се доближава до Менует, какъвто би следвало да бъде следващата трета част.

Третата част на цикъла – съобразно установените принципи на класицизма – е организирана като Менует в сложна триделна форма от тип *Trio* (с буквална реприза), в тривременен размер и бързо темпо (*Allegro molto e vivace*).

4. *Symphony No. 1 in C Major, Op. 21, Part 3*

L. van Beethoven



В тази част, въпреки обозначението *Менует*, съдържанието въобще е лишено от танцувалност и грациозност – то е енергично, с висок вътрешен заряд и устременост. Такива характеристики повече има втората част от симфонията, въпреки че тя пък има смисъла на лиричен център в цикъла, който – въпреки всичко – не губи. Следователно, не всичко е точно такова, каквото се очаква да бъде в съдържателен план, от което драматургията в изграждането на симфонията не се ощетява. Реално тук е налице взаимопроникване на части, промяна на техния характер, но не и на функцията им в сонатно-симфоничния цикъл, подобно на проникване на кантиленност в инструментални жанрове (без да ги превръща във вокални), каквото често се наблюдава при Бетовен¹⁰.

¹⁰ Подобно взаимопроникване на части намира и друга форма на проява при Бетовен, а именно чрез своеобразното им *налагане*. В случаите, когато композиторът изгражда тричастен сонатно-симфоничен цикъл, отсъствието на Скерцото понякога се компенсира в последната част, която има весел, шеговит характер (подобно на концертите му) – напр. финала на Соната № 10 и Соната № 25. Оказва се, че в

На фона на скерцозния характер на експозицията, особено настроение носи *Trio*-то, чрез което се реализира функционална *инверсия* на дяловете на третата част по отношение на *процесуалната* динамика. В средния дял на формата се забелязва особена съдържаност, своеобразно застиване на процесите (но с висок вътрешен заряд) от продължителния обхват на хармониите. Реално ритмичната фигурация единствено поддържа пулсацията и движи развитието, като съдържанието основно се реализира изцяло от акордовия вертикал, при пълна липса на мелодия (изключвайки пасажните фигурации в опорни моменти от протичането на формата).

5. *Symphony No. 1 in C Major, Op. 21, Part 3*

L. van Beethoven

Trio
Allegro molto e vivace (♩=108)

И в други образци от творчеството на Бетовен може да се открият така крайно проявени моменти на пестеливост в интонационното присъствие. В Скерцото на Соната № 15 (*Пасторална*) в първото полуизречение на експозиционния период (проведен след това вариантно трикратно) присъства само един единствен тон (който дори не се фигурира ритмически), проектиран от различни височини, а второто полуизречение представлява модификация на главна каденца (T_5 - III_6 - D_7 - T_3)¹¹:

6. *Sonata No. 15 in D-Dur (Op. 28), Part 3*

L. van Beethoven

SCHERZO
Allegro vivace (♩=92)

редица цикли се наблюдава *налагане* на техните части, които стават бифункционални в *жанрово* отношение (подобно на бифункционалните структурни или ладо-хармоничните функции). Например Соната № 19 от Бетовен предоставя възможност да се осмисли като тричастен цикъл с пропусната първа част, компенсирани като форма (сонатна) в бавната част, с която започва двучастният цикъл. По сходен начин „Лунна“ соната може да се приеме като четиричастен цикъл с пропусната първа част. Бавната част, с която започва сонатата също компенсира тази „липса“, предвид прокарването в нея на сонатния принцип (типичен за първата част). А двучастната Соната № 20 може да се тълкува като тричастен цикъл с пропусната (но компенсирани във финала) бавна част. В тричастната Соната за цигулка и пиано № 4 (ла минор) от Бетовен се реализира своеобразно налагане на бавната част и на Скерцото от четиричастния цикъл. Сонати № 6 и 9 могат да се разглеждат като четиричастни цикли с пропусната втора (бавна) част.

¹¹ На практика в този образец се наблюдава друг композиционен похват, който е характерен за Бетовен, а именно – проникване на въведенията в основните части на формите. В случая въведението прониква в първото полуизречение на експозиционния период [по въпроса вж. 4; 212-213].

Ако в първото полуизречение на горния образец музикалният материал се проявява едногласно, без наличие на хармония, то в *Trio*-то на Симфония № 1 съдържанието се реализира само акордово, и то с продължително звучащи хармонии, в противовес на концентрацията на събития от първия дял на формата. За разлика от Скерцото на Соната № 15, в средния дял на Менуета от Симфония № 1 тази интонационна „безприсъственост“ обхваща в по-голямата си част цял сложен дял, а не само полуизречението на период.

Вероятно съпоставянето на интонационна концентрираност и интонационно разреждане между дяловете на сложната триделна форма е интересно творческо решение на Бетовен, реализирано в Менуета на Симфония № 1. В редица образци на сложната триделна форма или други типове музикални структури (които са части на сонатно-симфонични цикли и по-конкретно – в клавирните сонати), композиторът прилага друг подход в организацията на средните дялове – те се отличават с ритмическа неустойчивост, ритмично ускоряване при провеждане на съдържанието, спрямо ограждащите ги (експозиционни и репризни) устойчиви като структурна функция части¹². Следователно, в средните дялове на формите при Бетовен често се наблюдава функционална *комплементарност* при действието на различни елементи на музикалния език и структурната организация на формата – в неустойчивите като функция части се установява ритмично ускоряване, съчетано традиционно с тонална неустойчивост (провеждане в странична, а не в главната тоналност), спрямо устойчивите като структурна функция части. В тази връзка, не на последно място следва да се спомене, че тук *Trio*-то не протича в субдоминантова тоналност, а в главната. Това е рядко явление в композиционната практика на класицизма, но не е нововъведение от Бетовен. Още при Хайдн например – в Менуета на „Прощална“ симфония *Trio*-то се организира (както крайните дялове) в главния за тази част на цикъла тонален център – *Fis dur*¹³. Следователно, заради тоналната организация, освен процесуалната устойчивост, както вече се отбеляза, тук Бетовен е реализирал своеобразен вид *функционална инверсия*, при която устойчивостта се съсредоточава в средната част, а концентрацията на събитията и динамиката на процесите се поляризират в крайните дялове. Подобно явление ще се прояви в Скерцото на Симфония № 9. Проявата на структурно-функционална инверсия в третата част на Симфония № 1 по своеобразен начин кореспондира с акордовата ладофункционална инверсия във въведението на първата част от цикъла. Така, за пореден път се наблюдава принципът на аналогията при използване на сходни явления в сходни по функция части – в случая инверсия, проявени на различни равнища: въведението към първата част и Менуета, който има смисъл в цикъла на въведение (преход) към финалната част.

Финалът на Симфония № 1 съдържа връзки в различни аспекти с предходните части, но тук не се установяват конкретни прояви на инверсия.

От направения кратък обзор на явлението *инверсия* (предварително конкретизирано като същност и възможност на проява в композиционната практика) се създава усещането, че това е похват, който очевидно е целенасочено приложен под различни форми в Симфония № 1. Този факт е показателен за яркия рационализъм при Бетовен (така както при Моцарт или Бах) – не само по отношение на организирането на музикалните мисли в съдържателен и формален план, но и във връзка с идейното, драматургичното и процесуалното изграждане на цялата форма на циклично равнище.

Откриването на специфични прояви на инверсия като композиционен замисъл при Бетовен е още един подстъп към разкриване на висотата на неговия гений.

References:

1. Andriyanov, N. (2011): *Za prilezhastite akordi i tonalnosti v sonatno-simfonichnite tsikli na Ludvig van Betoven* (Of the adjacent chords and tonalities in the sonata-symphonic cycles

¹² Напр. *Trio*-то на Менуетите и Скерцата от Сонати за пиано №№ 1, 2, 3, 7, 15, средните дялове на бавните части на Сонати за пиано №№ 3, 4 и много други.

¹³ По всяка вероятност тази симфония на Хайдн е послужила като източник на идеи в някои аспекти при композирането на Симфония № 9 от Бетовен. По повод на тоналната организация на средния дял на сложната триделна форма ще се спомене за друго изключение – Менуета на Симфония „Хафнер“ от Моцарт, в който *Trio*-то протича в доминантовата тоналност.

- by Ludwig van Beethoven). Collection of scientific papers „40 years of Shumen University”. Shumen: „Ep. K. Preslavski”, pp. 459-467.
2. Andriyanov, N. (2011): *Muzikalen analiz* (Musical analysis). Shumen: „Ep. K. Preslavski”.
 3. Andriyanov, N. (2015): *Prostranstveno-vremevi aspekti na muzikalnoto sadarzhanie* (Spatiotemporal aspects of musical contents). Collection of scientific papers „Innovation in education”. Faculty of education and arts of Shumen University. Veliko Tarnovo: Faber, pp. 263-270.
 4. Andriyanov, N. (2009): *Sonatnata forma v purvata chast na instrumentalnite koncerti na Ludvig van Betoven. Za nyakoi aspekti na sonatnostta* (The sonata form in the first part of the instrumental concerts of Ludwig van Beethoven. About some aspects of sonatas). Veliko Tarnovo: Faber.
 5. Holopov, Y. (1984): *Zadania po garmonii* (Tasks in harmony). Moskva: Muzika.

Assoc. Prof. PhD Nikolay Andriyanov
Department of Music Aesthetics, Music Education and Performing
Pedagogical faculty
Konstantin Preslavsky – University of Shumen
n.andriyanov@shu.bg