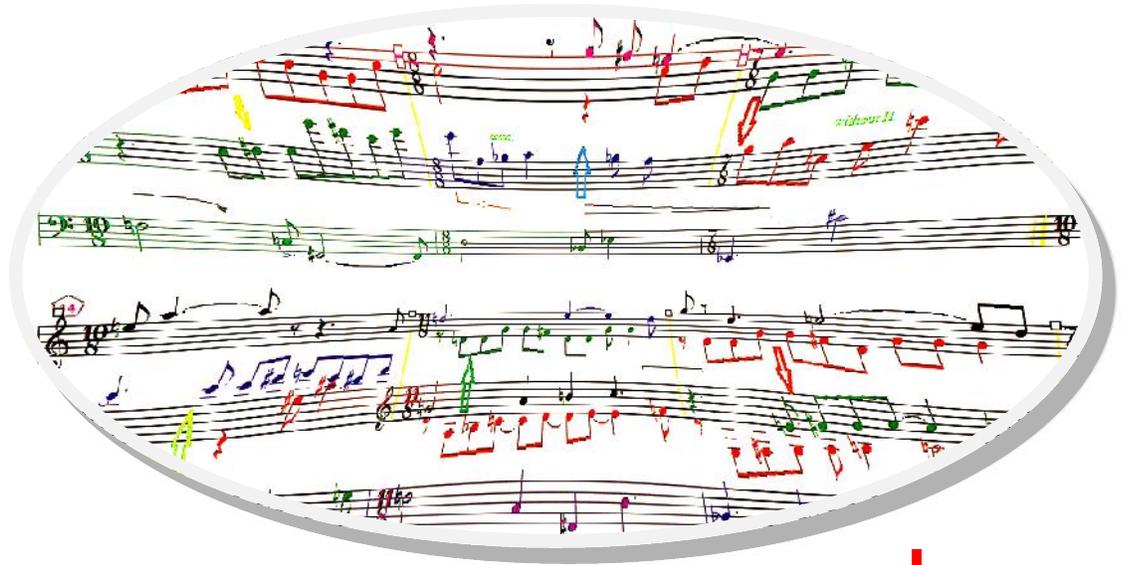


Асен Карастоянов

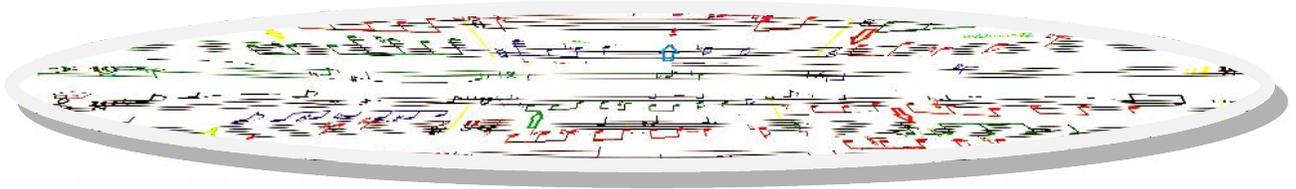


Контрапункт
Полифония

Второ издание



Асен Карастоянов



Контрапункт
Полифония

Асен Карастоянов
Контрапункт, полифония
Второ издание

Въведение и коментари: Сабин Леви
Редактор: проф. д-р Горица Найденова
Формат, корица: Сабин Леви

ISBN: 978-619-90821-1-9

Фондация "In Sacris"
София, 2017 г.

© 2017
Всички права запазени

Първо издание:
Асен Карастоянов
Контрапункт, Полифония

Държавно издателство «Наука и Изкуство»
София, 1954 г.



Asen Karastoyanov
Counterpoint, Polyphony
Second Edition

© 2017
All rights reserved

Introduction, critical notes: Sabin Levi
Editor: Prof. Dr. Goritsa Naydenova
Book format and cover art: Sabin Levi

ISBN: 978-619-90821-1-9

Foundation "In Sacris"
Sofia, 2017

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

Въведение от редактора	стр. 9
Увод от автора	13

ПЪРВА ЧАСТ СТРОГ КОНТРАПУНКТИЧЕН СТИЛ

I. Контрапункт. Хармония и полифония. Кантус фирмус и контрапунктична мелодия (контра-пункт). Строг и свободен контрапунктичен стил	15
II. Гамите на строгия контрапункт. Натуралните (старинните) гами и техните характерни интервали. Алтероване на степените на натуралните гами. Автентични и плагални гами. Автентично и плагално оформяне на контрапунктичната мелодия	17
III. Хармонично движение. Видове хармонични движения. Позволен и забранен хармонични движения. Явни и скрити паралелизми. Антипаралелизми	20
IV. Интервали. Консонантни и дисонантни тонове на интервалите. Мелодични фигури. Знаци за отбелязване на мелодичните фигури	22
V. Метод за контрапунктично обучение на старите майстори контрапунктисти	27
VI. Устройство на кантус фирмуса	28

ДВУГЛАСЕН КОНТРАПУНКТ

VII. Първи контрапунктичен вид (нота срещу нота)	33
VIII. Втори контрапунктичен вид (две ноти срещу една)	40
IX. Трети контрапунктичен вид (четири или повече ноти срещу една)	46
X. Четвърти контрапунктичен вид (синкопиран контрапункт)	51
XI. Пети контрапунктичен вид (цветист контрапункт)	56

ТРИГЛАСЕН КОНТРАПУНКТ

XII. Общо за тригласния контрапункт	63
XIII. Първи вид тригласен контрапункт	64
XIV. Вхори вид тригласен контрапункт	68
XV. Трети вид тригласен контрапункт	69
XVI. Четвърти вид тригласен контрапункт	70
XVII. Пети вид тригласен контрапункт	74

ЧЕТИРИГЛАСЕН КОНТРАПУНКТ

XVIII. Общо за четиригласния контрапункт	74
--	----

КОМБИНИРАНИ (СМЕСЕНИ) КОНТРАПУНКТИЧНИ ВИДОВЕ

XIX. Общо за комбинираните (смесените) контрапунктични видове	83
XX. Употреба на съседния (страничния) дисонанс и на проходящата аподжатура в комбинирания контрапункт	87
А) Употреба на съседния (страничен) дисонанс	87
Б) Употреба на проходяща аподжатура	91
XXI. Тригласни стилизации от проходящи, съседни и аподжатурни дисонанси	97
XXII. Комбиниран тригласен контрапункт	99
XXIII. Свободен двуглас	111

ВТОРА ЧАСТ

СВОБОДЕН КОНТРАПУНКТИЧЕН СТИЛ

XXIV. Свободният контрапунктичен стил	117
XXV. Особености на свободния контрапунктичен стил	118
XXVI. Дисонансите, употребими в свободния контрапунктичен стил	125

XXVII. Начини на употреба на дисонансите при свободния контрапунктичен стил 129

XXVIII. Контрапунктична разработка на българската народна песен 142

ТРЕТА ЧАСТ

СЛОЖЕН КОНТРАПУНКТ (Превратен контрапункт)

XXIX. Общо за сложния контрапункт 149

XXX. Двоен октавов контрапункт 150

XXXI. Двоен децимов контрапункт 152

XXXII. Двоен дуодедимов контрапункт 155

XXXIII. Троен и четворен контрапункт 157

А) Троен контрапункт

Б) Четворен контрапункт 161

ЧЕТВЪРТА ЧАСТ

ИМИТАЦИЯ & КАНОН. ФУГА

XXXIV. Имитация 163

XXXV. Канон 169

XXXVI. Фуга 175

Бележки 225

Библиография 231

Въведение

Професор Асен Карастоянов (1893 – 1976) е виден български музикант – флейтист, музиколог, преподавател, композитор, образован в Германия и Франция, с дълъг учителски опит. В Държавната музикална академия той започва да преподава през 1933 г. По това време самата Академия е на дванайсет години и поне по отношение на музикалната теория в нея се преподава по „френската“ система – един учител води една и съща група от студенти през целия техен курс на обучение. Така за преподавателя се оказва нужно да напише известно количество учебници и тези, написани от Асен Карастоянов, са по оркестрация, хармония, полифония, хорово дирижиране, стилознание, както и едно безпрецедентно изследване за интеракцията между хармония и полифония. Ето някои от неговите публикации: „Задачник по хармония, полифония и оркестрация“ (София, 1942), „Учебник по хорово дирижиране“ (София, 1947), „Учебник по елементарна теория на музиката“ (София, 1948), „Конспект по хармонични стилове с въпроси и отговори“ (София, 1948), „Кратки напътствия по инструментация“ (София, 1948), „Учебник по контрапункт“ (София, 1952, 1954), „Сложен контрапункт, имитация и канон“ (София, 1957), „Полифонична хармония“ (София, 1959; на руски език 1964).

Учебникът по контрапункт с годините претърпява няколко издания. Така кристализирал и усъвършенстван, той се оказва начало и край на образователен процес, през който ще минат поколения студенти. И въпреки че неговият автор е запознат отлично с източниците на „класическата“ полифонична методика (както се вижда от неговата библиография, за това по-долу), това не му пречи да подходи много смело, новаторски, оригинално, и на вече съществуващата основа да построи свой подход за писане и преподаване. Бих определил този подход като насочен „отвътре навън“. Това е подчертано композиторски подход, чиято основна цел (една от многото) е да се покаже как **се прави** полифония, затова и учебникът има характера на пракическо упътване. Подходът „отвън навътре“ би бил анализаторски и би имал задачата да покаже **как е (била) направена** полифонията.

Материалът в учебника е в голяма степен представен извън собствения му исторически контекст, поне по отношение на строгия стил. (Така е и в учебника на Жедалж, въпреки че се отнася до фуга и съответно е свързан със свободния стил. За разлика от тях в учебника на Йепезен откриваме подробен исторически преглед на преподавателските и научни разработки, свързани с полифонията.) Поради избора на този принцип, а и поради

изискванията на самото време на публикуване на учебника на Карастоянов, в него няма и следа от музикална символика, семантика, реторика. За сметка на това са включени текстове, съдържащи задължителни за периода на сталинизма формулировки, които той не е имал избор да не напише. Реших да не спестявам тези места при второто издание, за да се запази целостта на текста и за да дам възможност и за исторически прочит на учебника. Техният произход е коментирани в моите бележки в края на книгата. Единствените промени във второто издание касаят формата на текста и привеждане към съвременния правопис и пунктуация.

В първото му издание – неясно дали по желание на автора или поради грешка при подвързването – списъкът с ползвана литература е поставен в самото начало на учебника, дори още преди съдържанието. Тук откриваме Йепезен и с дисертацията му, и с базирания върху нея учебник (в двете му издания от 1901 и от 1925 г.). Използван е и учебникът по фуга на Жедалж, но в превод на немски, а не от френския оригинал, което е интересно. Фукс присъства в учебника през основания върху неговата система учебник на Белерман. Срещаме двете фундаментални изследвания на Танеев – „Подвижной контрапункт строгого письма“ (1909) и „Учение о каноне“ (1929 г.). Също и превърналите се в класически трудове на Золотарьов („Фуга“, 1932), Скребков („Полифонический анализ“, 1940) и Богатирьов („Двойной канон“, 1948), както и „Курс контрапункта строгого письма в ладах“ на Конюс (1930). Това е цялата библиография (ще напомня, че Карастоянов е учил полифония при Пол льо Флем в Париж; за конкретен преподавател по при обучението му в Германия не успях да открия сведения).

Учебникът не започва с въвеждането на правилата на кантус фирмуса – за Карастоянов е по-важно първо да обясни видовете „хармонично движение“. За сравнение при Здравко Манолов и Димитър Христов (Манолов, Здравко и Димитър Христов. Полифония. София: Музика, 1977) то се нарича „контрапунктично движение“ и е представено след кантус фирмуса. В самото начало на учебника на Карастоянов са обяснени и старите ладове. Разлика между учебника на Карастоянов и съвременната наука има и в терминологията – днес не приемаме „сложен контрапункт“ и „превратен контрапункт“ като едно и също явление; не се използва и „разработка“ за средния дял на фугата.

Въпреки че учебникът не би могъл да бъде наречен аналитичен, в действителност неговият практически подход е базиран на подробен анализ на съществуващи произведения, които често се цитират изцяло. Асен Карастоянов предлага например собствена система от символи за обозначаване на различните видове дисонанси. Въпреки че имаме работа с учебник, а не с научен труд, трябва да отбележим, че самата система на преподавателския подход на Карастоянов е негово авторство, тя е уникална и много интересна – и това лежи в основата на порива към преиздаване на

учебника. Неговите постановки са индивидуални, творчески, дело на много точен и аналитичен ум, но и дело на практик.

Това обаче не означава, че днес учебникът е изцяло „исторически актуален“, тоест – сега не се преподава така. За да не останат читателите-студенти с впечатлението, че днес биха могли да учат само по този учебник, за да бъде по-ясно (а и, надявам се, по-интересно), съм прибавил някои мои кратки бележки и коментари в края на книгата, като индекси в текста на учебник насочват към тях. В тези бележки опитвам да покажа някои аспекти на полифоничната материя, които се интерпретират по различен начин в съвременната практика (поне що се отнася до европейската; не включвам тук преподаването в САЩ и Русия), преподават се различно или изобщо не се преподават. Тези бележки не са мислени като критика, а само като очертаване на различията в подходите. За мен също представляваше особен интерес да сравня системата на Карастоянов за преподаване на петте контрапунктни вида на строгия стил с „оригиналната“ (доколкото може да бъде наречена така) система на Фукс, която преведох от английски и латински с редакторската помощ на проф. д-р Наташа Япова. При Карастоянов Фуковата теория ни е представена и през гледната точка на Белерман, чийто учебник е издаден през 1862 г. – 137 години след първото издание на *Gradus ad Parnassum*.

Настоящото второ издание на „Полифония (контрапункт)“ от Асен Карастоянов е етап от проекта за преиздаване на поне три от неговите учебни пособия – заедно със „Задачник по хармония, полифония и оркестрация“, 1942 (вече достъпен онлайн на адрес musicology-bg.com с добавени около двайсет мои решения на задачи от него), и „Сложен контрапункт, имитация, канон“, 1957.

В проекта са ангажирани студенти и преподаватели в НМА „Проф. Панчо Владигеров“. Студентите помагат да препишем текста, а преподавателите – при редактирането и подготовката за печат. Бих искал да благодаря на моите студенти Маргарита Стоянова, Мирела Александрова, Жасмина Стоянчева, Костадин Костадинов и Добрин Тодоров за оказаната ми помощ. Благодаря също и на доц. д-р Николай Градев за помощта му при тази публикация (както и при предишната) и на редактора на настоящото преиздание проф. д-р Горица Найденова.

Сабин Леви

Предговор [от автора]

В настоящия си труд върху контрапункта аз се помъчих да изложа наред с основните закони на класическото многогласие и някои от възможните предпоставки, върху които би могло да се гради полифония, в основата на която да лежи българската народна песен и която полифония при това да не противоречи на тези класически закони. За постигането на тая задача аз изхождам непосредствено от състоянието на нашата музикална култура и от всадените в нея положителни традиции на художествената музика, от нуждите на нашата музикална съвременност, от целите, които си поставя в настоящия момент българският композитор за развоя на българското музикално изкуство и от приложението, което ще намери този ми труд в изграждането на новото българско социалистическо музикално изкуство.

При работата си аз имах предвид препоръките, отправени към хората на науката и изкуството от другаря Вълко Червенков, дадени в доклада му пред V конгрес на Партията. Както тези препоръки, тъй и постановлението на ЦК на ВКП (б) от 10 февруари 1948 г. ме предпазиха от редица грешки. Без тези партийни документи аз неминуемо щях да се откъсна от здравите класически музикални принципи, българската народна песен нямаше да намери отражение в този ми труд и може би щях да се отклоня по задънените пътеки на формализма, защото сигурно щях да се ровя в крайните увлечения на атоналистите¹.

Втората част на труда си по контрапункт – свободния контрапунктичен стил, аз се помъчих да разработя върху основите на строгия стил. Представих свободния стил като раздвижване на мелодията на строгия. По този начин можяха да се разкрият принципите на контрапунктичната техника; по-близка до особеностите на българската народностна мелодика, която има в основата си хармонията на строгия стил и същевременно дисонансите на свободния. Това разрешение на въпроса не противоречи на здравите традиции на класическия контрапункт.

В този си труд аз разграничавам тоновете на дисонантния интервал на консонантни и дисонантни и отдавам голямо значение на това.

¹

1954 .

() 1948 .,

Най-много грешки правят учащите именно поради неправилно тълкуване на дисонантните интервали. Във връзка с разработката на материята за употреба на дисонанса прибях до специални знаци за означаване на различните видове дисонанси на строгия и на свободния стил. Тия знаци се оказаха добро помагало при контрапунктичните анализи. Чрез тях учащият се може по-основно да анализира полифоничните произведения на големите майстори на контрапункта, а заедно с това и да усвои по-лесно техниката за употребата на различните видове дисонанси. Основното предназначение на настоящия труд върху контрапункта (полифонията) е да служи като учебник по тази дисциплина в Държавната музикална академия. Но той може да служи и като ръководство за самообучение в съкратен вид, и като пособие за музикалните училища в страната.

ПЪРВА ЧАСТ

СТРОГ КОНТРАПУНКТИЧЕН СТИЛ

УВОД

I. КОНТРАПУНКТ, ХАРМОНИЯ И ПОЛИФОНИЯ. КАНТУС ФИРМУС И КОНТРАПУНКТИЧНА МЕЛОДИЯ (КОНТРАПУНКТ). СТРОГ И СВОБОДЕН КОНТРАПУНКТИЧЕН СТИЛ

Думата контрапункт произлиза от латинския израз "punctus contra punctum", което преведено значи точка срещу точка или нота срещу нота. В съвременен смисъл думата контрапункт значи вид композиционна техника за съчиняване на двуглас, триглас, четириглас или многогласие, отделните партии на които се отличават с мелодична самостоятелност. Контрапунктът се различава съществено от хармонията. Докато хармонията изхожда от готови акордови построения и определени начини на свързвания, контрапунктът изхожда от една дадена мелодия (кантус фирмус) и с оглед на нея дава начини за построяване последователно на втора, трета, четвърта и повече мелодии, наречени контрапункти, т.е. мелодии, срещу-поставени на дадената мелодия. Основното и характерно различие между хармонията и контрапункта е, че мелодичното развитие при хармонията е подчинено на едно акордично начало, докато при контрапункта мелодичното развитие е основното начало, а хармоничната звучност е вторичен елемент. Многогласието при хармонията достига художествено съвършенство, когато отделните партии придобият мелодична самостоятелност. В това отношение контрапунктът е в основата си различен от хармонията. Контрапунктът достига художествено съвършенство, когато едновременно звучащите мелодии са хармонично наситени.

Освен названието контрапункт, в музикалната теория се употребява почти със същото значение и названието полифония (многогласие). Посредством контрапунктични упражнения учащият се добива сръчност да пише полифония.

Усвояването на теорията и практиката на контрапункта (полифонията) спомага на учащия се да придобие и усъвършенствува техниката на музикалното мислене, в основата на която да лежи съчетание на богатата хармония с мелодична самостоятелност. Значението на контрапункта (полифонията) като едно от средствата за музикалното изразяване е огромно. Това се вижда от определението, което се дава за полифонията в постановлението на ЦК на ВКП(б) от 10 февруари 1948 г. Там се казва: „Съществен признак на формалистичното направление е също отказът от полифоничната музика и пение, които се основават на едновременното съчетание и развитие на редица самостоятелни мелодически линии, и увличането от еднотоналната музика и пение, често без думи; а това представлява нарушение на многогласовия музикално-песенен

строй, свойствен на нашия народ, и води към обременяване и упадък на музиката“.

В този цитат изпъква между другото и прогресиращото значение на полифонията, и насочване на музикалното изкуство по пътя на социалистическия реализъм и голямото значение, което има народната песен при изграждане на това изкуство.

В историческото развитие на контрапункта (полифонията) са се оформили главно следните контрапунктични стилове: строг стил (палестринов стил) и свободен стил (бахов стил). Епохата на строгия стил достига най-висок стадий на развитие през XVI век в лицето на Палестрина (1514 – 1594 г.), а епохата на свободния стил – през първата половина на XVIII век в лицето на Йохан Себастиан Бах (1685 – 1750 г.)

Контрапунктът на строгия стил е поначало вокален. Той се гради върху основата на старинните гами (ладове) и изключва всякакви ритмични и интонационни елементи, които представляват трудност за вокалното изпълнение. Хармоничната звучност на строгия контрапунктичен стил се явява като резултат от закономерно съпоставяне на консонантните интервали в определени моменти. Дисонансите при него се явяват като чужди тонове (задържания, проходящи тонове и др.).

Свободният контрапунктичен стил се разви под влиянието на исторически оформящата се хармония. Свободният контрапунктичен стил се гради върху класическата тонална система, а именно върху съвременния мажор и минор. Свободният стил допуска в известни случаи забранените иначе в строгия стил хроматични ходове, а така също и мелодични преходи от малка и умалена септима и умалени кварта и квинта.

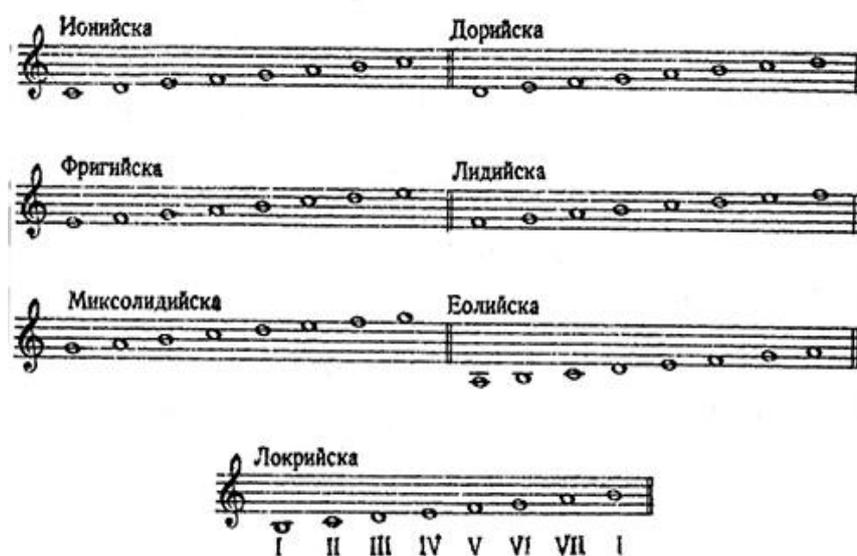
При многогласното сложение на строгия контрапунктичен стил, хармоничната звучност не винаги се получава чрез едновременно съчетание на различните гласове в пълни хармонии (акорди). Непълните акорди при него са чести явления – резултат на удвояване на единия или на двата тона на даден интервал.

При свободния контрапунктичен стил хармоничната звучност се получава предимно чрез пълни акорди. Друга разлика между свободния и строгия контрапунктичен стил виждаме в акордовия им порядък. Акордовият порядък при свободния контрапунктичен стил е подчинен в голяма степен на законите на класическата хармония. Както е известно, при класическата хармония редуването на акордите става или върху основата на кварт-квинтовото (каденциращото) свързване, при което акордите се свързват през кварта или квинта, или пък посредством така нареченото лъжливо свързване, при което всъщност става замяна на акорди, с които би трябвало да се свърже изходният акорд на каденциращото свързване с акорд от съседна степен.

Хармонията на строгия контрапунктичен стил не познава акордовия порядък на класическата хармония. При строгия контрапунктичен стил след всеки акорд може да следва друг върху същата диатонична основа. Затова при този стил не съществуват условности като тези, които срещаме при класическата хармония, че редуването на квинтакордите V – IV ст. е забранено.

II. ГАМИТЕ НА СТРОГИЯ КОНТРАПУНКТ, НАТУРАЛНИТЕ (СТАРИННИТЕ) ГАМИ И ТЕХНИТЕ ХАРАКТЕРНИ ИНТЕРВАЛИ. АЛТЕРОВАНЕ НА СТЕПЕНИТЕ НА НАТУРАЛНИТЕ ГАМИ. АВТЕНТИЧНИ И ПЛАГАЛНИ ГАМИ. АВТЕНТИЧНО И ПЛАГАЛНО ОФОРМЯНЕ НА КОНТРАПУНКТИЧНАТА МЕЛОДИЯ

В основата на строгия контрапункт лежат така наречените натурални (старинни, църковни) гами. Както е известно, те представляват октавни звукореди, разположени по степените на натуралната тонова система и носят исторически утвърдените наименования йонийска, дорийска, фригийска, лидийска, миксолидийска, еолийска и локрийска².



С изключение на локрийската гама, която включва между I – V ст. умалена квинта, всички останали гами включват между тези степени чиста квинта: условие, необходимо при работата с контрапункта. Затова локрийската гама не служи като основа на контрапунктични построения.

С оглед на интервалите, които се включват между I – III ст., натуралните гами биват мажорни, които включват между I – III ст. мажорна терца. Йонийската, лидийската и миксолидийската гама са мажорни, а еолийската, дорийската и фригийската – минорни. Съвременната тонална система използва от натуралните гами главно йонийската и еолийската, които минават за нейни основни гами. И така в известна степен чужди на съвременната мажорно-минорна тонална система са лидийската, миксолидийската, дорийската и фригийската гами. Съпоставени с основните гами на тая система, мажорните гами – лидийската и миксолидийската, и минорните гами – дорийската и фригийската, се различават от основната мажорна гама (йонийската) и от основната минорна гама (еолийската) по известен характерен интервал, който има за основен тон първата степен на гамата. Лидийската гама се характеризира с увеличената си кварта, включена между първата и четвъртата степени (f – h), а миксолидийската гама – с малката си септима, включена между първата и седмата ѝ степени (g – f).

Строгий контрапункт си служи само с натуралния вид гами и изключва каквито и да било транспозиции. Затова йонийската гама при него е с начален (финален) тон „с“, дорийската – „d“, фригийската – „e“, лидийската – „f“, миксолидийската – „g“, еолийската – „a“. Историческият развой на контрапункта отбелязва една не съвсем ясно подчертана, но все пак непрекъсната тенденция на старите майстори контрапунктисти да алтерират степените, включващи характерния интервал на тази или онази гама, и по такъв начин да я приравнят към основния мажорен или минорен вид на гамите от съвременната тонална система. Тази практика остава в сила при цялото учение за строгия контрапункт. Затова можем да алтерираме:

- а) дорийската гама – посредством понижение на VI степен;
- б) фригийската гама – посредством повишение на II степен;
- в) лидийската гама – посредством понижение на IV степен;
- г) миксолидийската гама – посредством повишение на VII степен.

От това можем да заключим, че посредством алтерирване ние получаваме от дорийската гама транспонирана еолийска от „ре“, от фригийската гама – транспонирана еолийска от „ми“, от лидийската гама – транспонирана йонийска от „фа“ и от миксолидийската – транспонирана йонийска от „сол“.



Както виждаме от примера, видоизменението на гамите посредством алтерация и превръщането им от натурални в транспонирани изменя из основа техния характер. Голямата секста, която охарактеризира дорийската гама, се превръща в малка, като с това изчезва изцяло характерът на дорийската гама. Същото нещо е и с останалите гами. Малката фригийска секунда става голяма, увеличената лидийска кварта – чиста, а малката миксолидийска септима – голяма.

От това можем да заключим, че алтерирането на степените на натуралните гами променя основно характера им, като ги изравнява с двата основни типа гами на класическата тонална система – йонийската и еолийската. Практиката, която виждаме у старите майстори контрапунктисти, понякога да нивелират натуралните гами към тези два основни типа, се дължи на основната тенденция, която въобще са прокарвали старите композитори – да насочват развоя на музикалното изкуство по пътя на формиращата се класика. Все пак ние виждаме, че майсторите на строгия контрапунктичен стил са гледали при употребата на алтерации да не накърнят и специфичния характер на натуралните гами.

Употребата на алтерации при контрапунктичните упражнения в строг стил трябва да се сведе по възможност до случаи да се коригират известни забранени мелодични ходове, какъвто е например забраненият мелодичен ход от увеличена кварта при лидийската гама.

Пример:

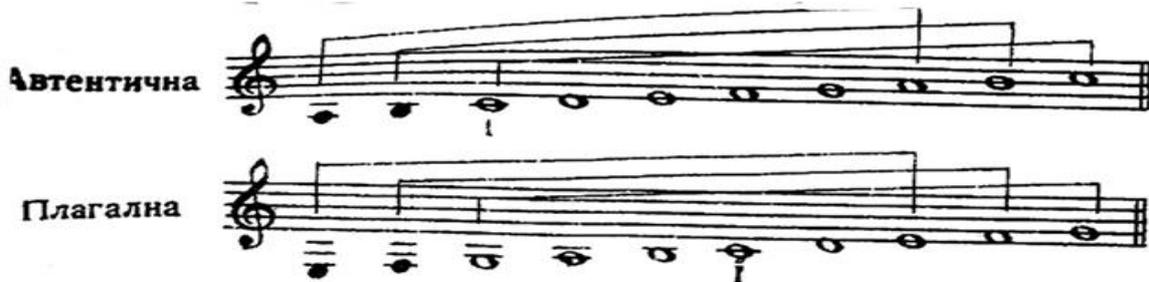


Освен тези алтерации в произведенията на старите майстори контрапунктици срещаме алтерации посредством повишение с цел да се създаде по изкуствен начин чувствителен тон.



В зависимост от движението на мелодическата линия и от мястото на първата степен – от това дали тя ще бъде най-ниският тон на гамата или някъде в средата, теорията на музиката разделя контрапунктичните мелодии на автентични, когато мелодията се движи между основния тон на гамата и следващия от по-висока октава, и плагални, когато се развива в по-голямата си част под основния тон (I степен) на гамата. Плагалното движение на мелодията обикновено се разпростира от една пониска пета степен на гамата до следващата по-горна V степен, като по този начин първата степен на гамата (т.е. основният тон) остава в средата.

Точна граница между автентичните и плагалните мелодии не може да се определи, но все пак може да се каже, че автентичният характер на една мелодия не се нарушава при случаи, когато мелодията слиза за момент една, даже и две степени под тониката. Теоретически определените граници за движението на плагалната мелодия не съвпадат с композиционната практика на старите майстори контрапунктици. При тях в някои случаи движението на плагалните мелодии слиза под V степен:



Теоретически утвърдените плагални гами се получават от автентичните посредством сваляне на горния тетраход на гамата октава долу и запазване същевременно на степените ѝ. Плагалните гами приемат наименованията на автентичните, като им се прибави представката „хипо“. И така от йонийската гама получаваме хипойонийска, от дорийската – хиподорийска, от фригийската – хипофригийска, от лидийската – хиполидийска, от миксолидийската – хипомиксолидийска, от еолийската – хипоеолийска.

Ионийска	Хипоионийска
Дорийска	Хиподорийска
Фригийска	Хипофригийска
Лидийска	Хиполидийска
Миксолидийска	Хипомиксолидийска
Еолийска	Хипоеолийска

III. ХАРМОНИЧНО ДВИЖЕНИЕ. ВИДОВЕ ХАРМОНИЧНИ ДВИЖЕНИЯ. ПОЗВОЛЕНИ И ЗАБРАНЕНИ ХАРМОНИЧНИ ДВИЖЕНИЯ. ЯВНИ И СКРИТИ ПАРАЛЕЛИЗМИ. АНТИПАРАЛЕЛИЗМИ

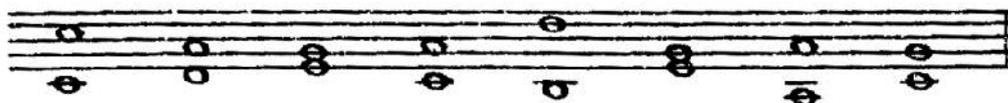
Различаваме четири вида хармонични движения:

1. Право движение, когато два гласа се движат в една посока, като изменят същевременно интервала, който е включен между тях:

2. Паралелно (успоредно) движение, когато два гласа се движат в една посока, обаче не променят интервала, който е включен между тях:

3. Странично движение, когато единият от гласовете лежи, а другият е в движение:

4. Противоположно движение, когато двата гласа се движат в противоположна посока:



При употребата на тези четири вида движения трябва да спазваме следните правила:

1. Преход от един съвършен консонанс³ към друг съвършен консонанс може да става само посредством странично и противоположно движение:



2. Преход от несъвършен консонанс към съвършен консонанс може да става само посредством странично и противоположно движение:



3. Преход от съвършен консонанс към несъвършен става по право, странично и противоположно движение:



4. Преход от несъвършен консонанс към друг несъвършен консонанс може да става по четири вида движения:



Употребата на различните видове хармонични движения може да се сведе до следното правило: При хармоничното движение встъпването в съвършени консонанси (прима, квинта и октава) става само посредством противоположно или странично движение. Встъпването в несъвършени консонанси (терца, секста и децима) може да става при всички видове движения.

Изключение от това общо правило е следното: Когато изхождаме от интервал прима, позволено ни е само страничното и противоположното движение:



Паралелното движение на прими, квинти и октави, които са познати в хармонията като забранени паралелизми, при контрапунктичния строеж са също забранени.



Забранени паралелизми могат да се явяват и при противоположно движение на гласовете (антипаралелизми):



Друг вид паралелизми, които са също забранени, са така наречените скрити паралелизми – скритите прими, квинти или октави. Такива се получават, когато от какъвто и да е интервал посредством право движение встъпим в интервал прима, квинта или октава:



IV. ИНТЕРВАЛИ. КОНСОНАНТНИ И ДИСОНАНТНИ ТОНОВЕ НА ИНТЕРВАЛИТЕ. МЕЛОДИЧНИ ФИГУРИ. ЗНАЦИ ЗА ОТБЕЛЯЗВАНЕ НА МЕЛОДИЧНИТЕ ФИГУРИ

Както е известно от елементарната теория на музиката, има три вида хармонични интервали:

1. Консонантни интервали:

- а) съвършени: чиста прима, чиста квинта и чиста октава;
- б) несъвършени: голяма и малка терца, голяма и малка секста.

2. Дисонантни интервали: голяма и малка секунда и голяма и малка септима.

3. Средни интервали, които при едни случаи се считат за консонантни, а при други – за дисонантни интервали: чиста кварта.

Тъй като интервалите биват консонантни, дисонантни и средни, изниква въпрос и двата ли тона, които включва в своите граници даден дисонантен интервал, дисонират, или само един от тях. Отговор на този въпрос можем да намерим в самата практика на старите майстори контрапунктисти. От начина, по който се употребяват различните дисонантни интервали, се вижда, че само един тон на дисонантния интервал бива третиран като дисонантен, докато другият тон бива третиран като консонантен. От това заключаваме, че дисонантните интервали имат един дисонантен и един консонантен тон. Употребата на дисонантните тонове на интервалите става с помощта на определени мелодични фигури.

Тритонусовите интервали, увеличената кварта и умалената квинта, при строгия контрапунктичен стил нямат значението, което имат при свободния стил и при класическата хармония. Строгите контрапунктици старателно са избягвали употребата на увеличената кварта и умалената квинта. Едва в по-късния развой на старинната полифония се очертават хармониите на доминантното напрежение, което тези интервали предизвикват.

Увеличената квинта и нейното обръщение умалената кварта, които срещаме в хармоничната минорна гама, са от значение само за свободния контрапунктичен стил.

Встъпването и отвеждането на консонантните тонове на интервалите става свободно, без ограничения и без помощта на мелодични фигури, към каквито е необходимо да се прибегва при употребата на дисонантните тонове.

Употребата на тази или онази мелодична фигура зависи от съотношението между трайността на консонантния и дисонантния тон и от тактовото време (метричното време), върху което се явява дисонансът – дали е силно или слабо (тезис или арзис). Във връзка с последното условие разделяме дисонансите на две групи: силни дисонанси, които се явяват на силно време, и слаби дисонанси, които се явяват на слабо време. Силни дисонанси са синкопираният (пример а) и аподжатурният (пример б).



Слаби дисонанси са проходящият (пример в), съседният (пример г), антиципацията (предявяването – пример д), скачащият дисонанс (пример е), възвратният дисонанс (пример ж).



а) Мелодичната фигура на дисонантния синкоп. Тя е съставена от три тона (звука), от които първите два са с еднаква тонова височина, а третият е с една степен по-ниско или, в по-редки случаи, с една степен по-високо. Мелодичната фигура на синкопа има следното очертание:



В метрично отношение в дисонантния синкоп различаваме три момента: подготовка – на слабо време, встъпление – на силно време и разрешение – на слабо време.

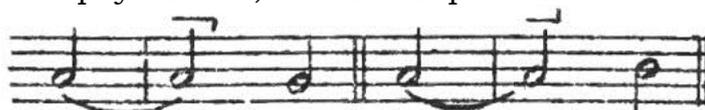
Първият от тези два примера представлява мелодичната фигура на дисонантен синкоп с низходящо разрешение, а вторият – с възходящо разрешение.

При строгия контрапунктичен стил отделните стойности на синкопа са равни на стойността на мерната единица. Понеже при строгия контрапунктичен стил мерната единица е половината нота, то мелодичната фигура на неговия синкоп е съставена от половини ноти, от които първите две са съединени с лигатура или пък слети в нота с двойно по-голяма стойност.

При свободния контрапунктичен стил, където имаме по-друга нотация, мерната единица се явява със стойност освен половина нота, още и четвъртина, осмина или пък нота с точка.



Мелодичната фигура на синкопирания дисонанс бележим с \neg – за синкоп с низходящо разрешение, и $\overset{\sim}{\neg}$ за синкоп с възходящо разрешение. Знака поставяме върху нотата, която изобразява встъплението.



б) Мелодичната фигура на аподжатурата. Тя представлява два постепенно разположени тона (върху силно и слабо тактово време), от които първият е самата аподжатура (самият дисонанс), а вторият – неговото разрешение. Разрешението отстои на степен по-долу или степен по-горе от аподжатурния тон. Мелодичната фигура на аподжатурата се различава от мелодичната фигура на синкопирания дисонанс по това, че тя няма подготовка, както и по това (което е твърде съществено!) че трайността на аподжатурата, заедно с нейното разрешение, е равна на трайността на мерната единица. Поради това старите майстори контрапунктисти са записвали мелодичната фигура на аподжатурата с четвъртини ноти. Мелодичната фигура на аподжатурата бележим със знака \neg – за аподжатура с низходящо разрешение, и със знака $\overset{\sim}{\neg}$ – за аподжатура с възходящо разрешение.



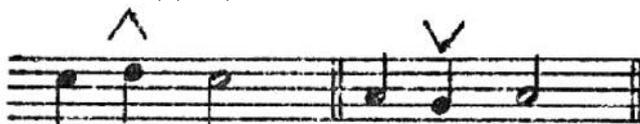
в) Мелодичната фигура на проходящия тон. Тя е съставена от три тона. Първият и третият тон се намират на силно тактово време и са разположени един от друг на интервал терца, а помежду тях на слабо време се намира проходящият дисонанс. В зависимост от посоката на движението можем да имаме възходяща и низходяща мелодична фигура на проходящия тон. Трайностите, от които е съставена тя, могат да бъдат или равни, или по-малки от трайността на мерната единица.

Мелодичната фигура на проходящия тон бележим със знака /или \ (наклонена чертица). Наклонена чертица с повдигнат десен край означава възходяща мелодична фигура, а наклонена чертица с повдигнат ляв

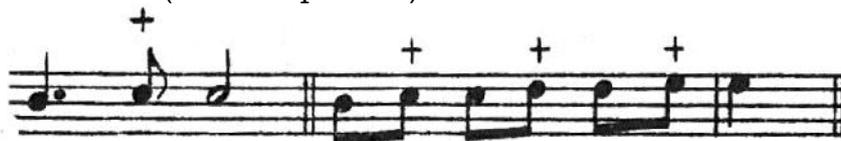
край означава низходяща мелодична фигура. Знакът се поставя върху самия проходящ тон.



г) Мелодичната фигура на съседния тон. Тя е съставена от три тона (звука). Първият и третият са на силно тактово време и на еднаква тонова височина, а вторият представлява отклонение в съседна степен. В зависимост от това дали отклонението е в съседна степен горе или съседна степен долу, различаваме възходящ и низходящ съседен тон. Възходящия и низходящия съседен тон бележим с \wedge – за възходящия съседен тон, с \vee – за низходящия.



д) Мелодичната фигура на антиципацията (предявяването). Тя е съставена от два тона с еднаква височина, от които първият е на слабо време, а вторият – на силно. Първият тон е носител на дисонанс и той е всъщност антиципираният тон (предявяването). Трайността на антиципирания тон е по-малка от трайността на разрешението, в по-редки случаи те са равни, но никога тя не е по-голяма от него. Антиципацията бележим със знака + (малко кръстче).



е) Мелодичната фигура на скачащия дисонанс. Тя е съставена от три тона, от които първият и третият са на силно тактово време, а вторият – на слабо време. Мелодичната фигура на скачащия дисонанс наподобява мелодичната фигура на проходящия дисонанс. Разликата между едната и другата е, че при мелодичната фигура на проходящия дисонанс дисонантният тон се придвижва постепенно, докато при мелодичната фигура на скачащия дисонанс дисонантният тон прави по същата посока терцов скок. Знакът, с който бележим мелодичната фигура на скачащия дисонанс, е наклонена малка стрелка, която показва посоката на движението на мелодичната фигура.



ж) Мелодичната фигура на възвратния дисонанс. Тя е съставена от три тона, от които средният е дисонантен и се намира на слабо тактово време, а останалите два са консонантни и се намират на силно време. Въстъпването на дисонантният тон става постепенно, обаче отвеждането му (разрешението му) става посредством възвратен терцов скок, т.е. чрез терцов скок, който променя посоката на движението. Знакът, с който бележим възвратния дисонанс, е пречупена под прав ъгъл стрелка, поставена над дисонантният тон. Острието на стрелката показва посоката на възвратния скок.



Освен изброените дисонанси, употребата на които е свързана с определена мелодична фигура, в свободния контрапунктичен стил срещаме дисонанси, които не са свързани с каквато и да било мелодична фигура. Тези дисонанси са акордичните. Те се явяват както на силно, така и на слабо време. Акордичните тонове (респ. дисонанси) бележим със знака * (звездичка).



Накрая ще споменем за още един дисонанс, който въпреки че намира широко приложение в композиционната практика на композиторите на свободния стил, все още няма име. Мелодичната фигура на този дисонанс може да се оприличи на мелодичната фигура на синкопа, обаче по метрическото си устройство той съществено се различава от нея. Докато дисонантният тон на синкопирания дисонанс се явява на силно време, дисонантният тон на този безименен дисонанс се явява на слабо време.



Съществената разлика тук е, че при втория случай (пример б) второто време на кантус фирмуса (който в случая заема горния глас) се явява като септимов дисонанс.

Произходът на този дисонанс е свързан с появата на хармонията, затова той е от значение само за свободния контрапунктичен стил, който, както вече казахме, се е оформил под силното влияние на хармонията. Понеже този род дисонанси имат характер на лежащ тон, ще ги наречем лежащи дисонанси. Знакът, с който бележим лежащите дисонанси, е $\sqrt{\quad}$ – поставя се на мястото, където ще прозвучи дисонантният тон.

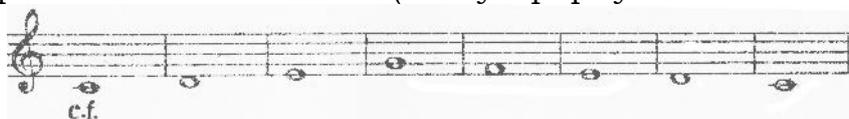


ТАБЛИЦА НА ЗНАЦИТЕ, С КОИТО ОТБЕЛЯЗВАМЕ РАЗЛИЧНИТЕ ДИСОНАНСИ ПРИ КОНТРАПУНКТА⁴

- ┘ Синкопиран дисонанс с низходящо разрешение
- ┘ Синкопиран дисонанс с възходящо разрешение
- Низходяща аподжиатура
- Възходяща аподжиатура
- \ Низходящ проходящ тон
- / Възходящ проходящ тон
- Възходящ съседен тон
- Низходящ съседен тон
- + Антиципация (предявяване)
- * Акордичен тон
- √ Лежащ дисонанс
- ∨ Низходящ скачащ дисонанс
- ∧ Възходящ скачащ дисонанс
- \∧ Възвратен дисонанс с възходящ скок
- /∨ Възвратен дисонанс с низходящ скок

V. МЕТОДЪТ ЗА КОНТРАПУНКТИЧНО ОБУЧЕНИЕ НА СТАРИТЕ МАЙСТОРИ КОНТРАПУНКТИЦИ

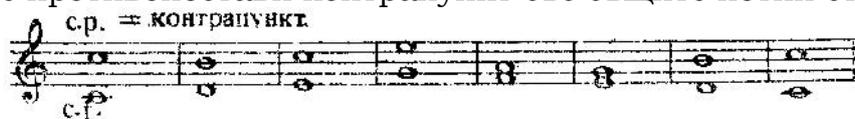
Въпреки че контрапунктичното изкуство през време на четиристотингодишното си съществуване (1350 – 1750) отбелязва великолепен развой, историята на музиката не притежава достатъчни данни, по които да се съди за някогашните методи на обучение. Най-старите източници в това отношение (Vicentino [В оригинала *Vincenzo*. Бел ред.], „*L antica musica ridotta alla moderna prattica*“ – 1555, и „*Instituzioni armoniche*“ – 1558) дават ограничени сведения за някои контрапунктични правила, към които са се придържали композиторите от тази епоха. Като пръв труд в това отношение излиза в 1725 година книгата на Йохан Йозеф Фукс „*Gradus ad parnassum*“. Във втората част на тази книга авторът ни запознава, във формата на диалог между учител и ученик, с правилата на строгия контрапункт или по-точно с вокалния контрапункт на Палестрина (1525 – 1594) и неговите съвременници, както и с метода, по който той се е изучавал⁵. Макар че тази книга излиза 150 години след смъртта на Палестрина, тя се посреща навремето като ценен документ, съхраняващ тайната на майсторството на най-старите полифоници и като незаменим трактат по контрапунктичното изкуство. Методът за обучение, който разкрива тя, е линейното изграждане на многогласието. За начална стъпка на обучение при този метод се взема мелодия с равни нотни стойности (кантус фирмус – c. f. = *cantus firmus*),



като към нея се построява втора мелодия (контрапункт).

Контрапунктичната мелодия може да се яви в пет различни вида:

1. Първи вид – нота срещу нота, когато срещу нотите на кантус фирмуса се противопостави контрапункт със същите нотни стойности.



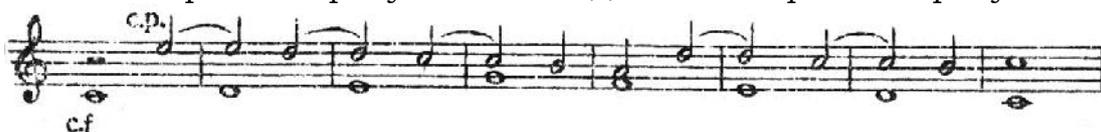
2. Втори контрапунктичен вид – две (или три) срещу една – когато срещу една нота от кантус фирмуса се противопоставят две ноти контрапункт.



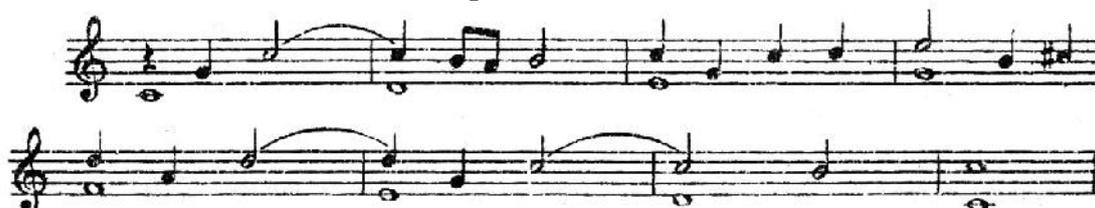
3. Трети контрапунктичен вид – четири и повече ноти срещу една – когато срещу една нота от кантус фирмуса се противопоставят четири и повече ноти контрапункт.



4. Четвърти контрапунктичен вид – синкопиран контрапункт.



5. Пети контрапунктичен вид – цветист контрапункт – когато срещу кантус фирмуса се противопоставя контрапункт, представляващ комбинация от елементите на предишните видове.



Изработването на тригласно и четиригласно сложение на повече гласове става посредством прибавяне на нови контрапунктични мелодии от споменатите видове. По такъв начин може да се получи многогласие, в което едновременно да са застъпени най-различни видове.

VI. УСТРОЙСТВО НА КАНТУС ФИРМУСА

Както споменахме вече, кантус фирмусът представлява от себе си дадена мелодия, която служи за основа на контрапунктични упражнения. При строгия контрапунктичен стил кантус фирмусът е съставен от цели ноти или пък от точкувани цели ноти (когато се отнася до мелодии с тривременен такт). При кантус фирмуса на строгия стил нямаме метрически изяснени тактови групировки посредством разчленяване цялото

на двутактия, четиритактия и пр. Затова кантус фирмусът на строгия стил е съставен от произволно число тактове, които в метрично отношение са равни по сила. Устройството на кантус фирмуса на строгия стил почива на следните правила:

1. Той се изгражда върху двувременни или тривременни тактове и има за мерна единица половината нота със скорост около шестдесет в минута (=60).

2. Стойностите, от които се изгражда, са цели или точкувани цели ноти.

3. Числото на тактовете му е между девет и петнадесет. Малки отклонения от тези норми са възможни. За предпочитане е нечетно число тактове.

4. Тоновият му обем е около една октава.

5. Използваме натуралните гами в техния автентичен и плагален вид, без да употребяваме каквито и да било алтерации.

6. Започва и завършва с първата степен на гамата.

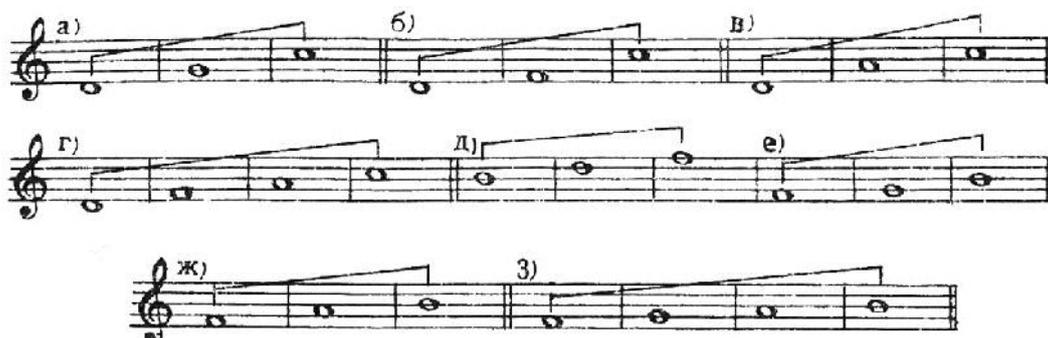
7. При изграждането му се използват следните интервали:

а) по възходяща и низходяща посока: малка и голяма секунда, малка и голяма терца, чиста кварта, чиста квинта и октава;

б) само по възходяща посока – малка секста.

8. Забранени са: непосредствено повторение на един и същ тон, употребата на хроматизми, употребата на увеличени и умалени интервали (увеличена кварта, умалена квинта и др.), употребата на голяма секста, малка и голяма септима.

9. Забранени са също фалшиви сборове (результати), а именно, употреба на интервал септима като сбор от два скока (кварта+кварта, терца+квинта, квинта+терца) или като сбор от акордично-мелодически разположени терци (терца+терца+терца). Фалшив сбор (резултат) се счита също като акордично разполагане на две малки терци, което дава като резултат умалена квинта, а така също и увеличена кварта (тритонуса), проведена в два или три мелодични хода.



Примери а, б, в, г – фалшиви сборове, които дават като резултат интервал септима.

Пример д – фалшив сбор, който дава като резултат интервал умалена квинта.

Примери е, ж, з – фалшиви сборове, които дават като резултат интервал увеличена кварта.

10. При употребата на секстов или октавов скок наложително е незабавно постепенно връщане в обратна посока (примери а, б). Същото се препоръчва и при по малки скокове.



11. Непосредствени скокове в една посока са възможни при редувания на терца+кварта и терца+терца. При втория случай едната терца трябва да бъде малка, а другата голяма⁶. Във всеки случай нежелателни са редувания на тонове, които оформят мелодически разложени акорди. Нежелателни са подобни мелодически последования:



В устройството на кантус фирмуса трябва да преобладават секундови ходове.

12. Последният тон на кантус фирмуса, който е винаги първа степен, трябва да бъде предшестван от по-горна или по-долна съседна степен, т. е. трябва да бъде предшестван от II или VII степен. Такова последование, което има като резултат завършека на кантус фирмуса, се нарича каденца (или по-право мелодическа каденца, за разлика от хармоническата каденца). Встъпването в мелодическата каденца става посредством общоупотребими мелодически фигури като следните:



Кантус фирмусът обикновено завършва посредством постепенно низходящо движение със същата степен и октава, с която започва. Значително по-редки са случаите, когато кантус фирмусът завършва посредством възходящо движение към I степен на по-горната октава.



В интереса на мелодическото оформяне са допустими известни алтерования на каденцата на кантус фирмуса: повишаване на VII степен на дорийската гама (пример а), VII степен на мисколидийската гама (пример б) и VI и VII степени на еолийската гама⁷ (пример в);



Нежелателно е секвенционно редуване на групи от тонове.



Следват анализи на няколко зле направени кантус фирмуси:



Грешки:

- а) фалшив сбор от терца+квинта, който дава резултат септима;
- б) тритонус (увеличена кварта) в два хода;
- в) накрая липсва мелодическа каденца. В предпоследния такт не е сложена II или VII степен.



Грешки:

- а) мелодически разположен акорд;
- б) непосредствено повторение на един и същи тон;
- в) скок от голяма секста;
- г) тоновият обем на кантус фирмуса надвишава октава.

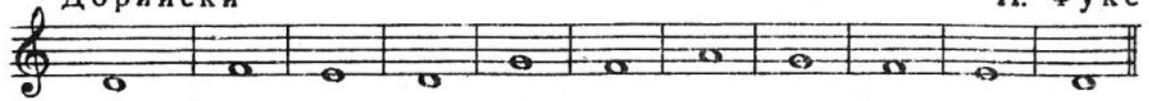


Грешки:

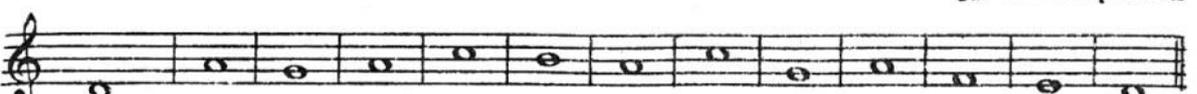
- а) хроматизъм;
- б) непосредствено редуване на две малки терци в една посока (фалшив сбор, който дава резултат умалена квинта)⁸.

ОБРАЗЦИ

Дорийски И. Фукс



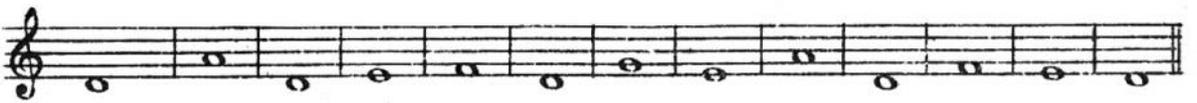
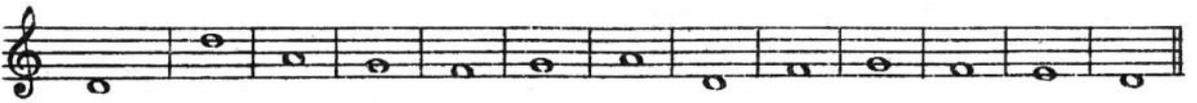
Х. Белерман



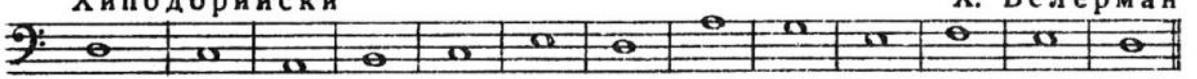
Х. Белерман



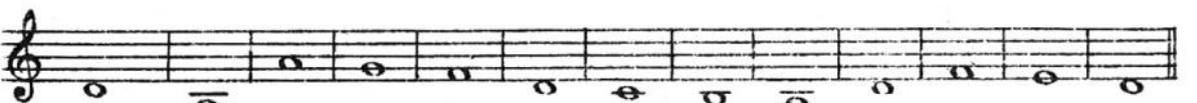
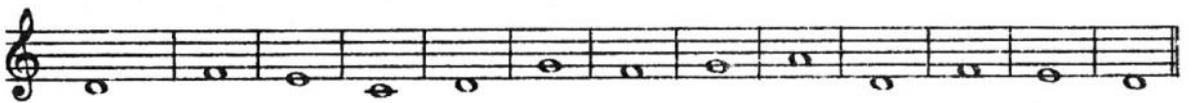
Т. Дюбоа



Хиподорийски Х. Белерман



Т. Дюбоа



Д В У Г Л А С Е Н К О Н Т Р А П У Н К Т

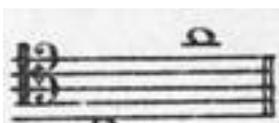
VII. ПЪРВИ КОНТРАПУНКТИЧЕН ВИД (НОТА СРЕЩУ НОТА)

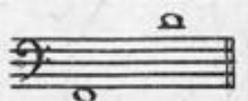
Задача: По зададен кантус фирмус да се построи контрапунктична мелодия от първи вид.

Правила:

1. Както кантус фирмусът, така и контрапунктът могат да бъдат долен или горен глас.
2. Правилата за строежа на кантус фирмуса важат и за строежа на контрапунктичната мелодия. Извън тях е позволено непосредственото повторение на един и същи тон два пъти.
3. Обемът на контрапунктичната мелодия може да се разпростира до дуодецима.
4. Можем да алтероваме:
 - а) посредством понижаване на VI степен на дорийската гама и на IV степен на лидийската;
 - б) посредством повишаване на II степен на фригийската гама и на VII степен на миксолидийската. Можем да употребим и други алтерации при оформянето на каденцата (виж глава „Устройство на кантус фирмуса“). Алтерации в началото на задачата не се препоръчват, а в средата и към края на задачата – само при случаи, когато сме изпречени пред тритонус или хиатус.
5. Задачата започва и завършва с прима или октава. Когато контрапунктът е горен глас, тя може да започне с квинта, а по изключение – с терца или децима.
6. Позволен са ни само консонантни интервали. Унисонът в средата на задачата е забранен. Встъпването в квинта или октава трябва да е резултат на странично или противоположно движение, но никога не резултат на право движение (което би дало скрити квинти или октави), нито на паралелно движение (което би дало паралелни квинти или паралелни октави). Встъпването в несвършен консонанс става по всички видове движения. Квартата се смята за дисонанс.
7. Задачата изработваме за вокално изпълнение. Затова тоновият обем на отделните гласове (партии) трябва да бъде:

за сопран  , за алт  или  ,

за тенор  , за тенор  или 

(със звучене октава по-ниско) и за бас 

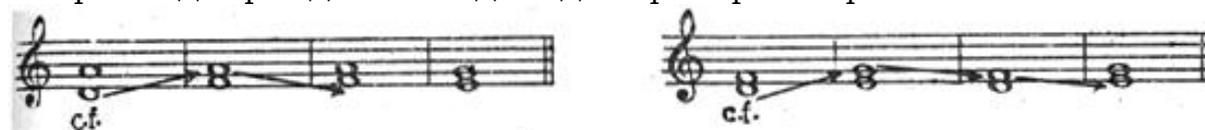
8. В предпоследния такт на задачата срещупоставяме VII степен на II и обратно. В последния такт кантус фирмусът и контрапунктът се сливат в унисон или пък се отвеждат в октава, в зависимост от разположението на тези две степени.



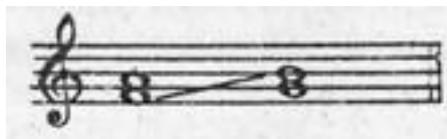
В строгия стил на двугласния контрапункт това правило остава неизменно. Причината за това е устройството на мелодическите завършеци (окончания, каденци) на кантус фирмуса. Понеже в строгия контрапунктичен стил кантус фирмусът винаги завършва с III – II – I или I – VII – I мелодически степени, то при първия контрапунктичен вид се явява неизменно следната стереотипна форма на завършек: на третата степен от края се срещупоставя първата, на втората – седмата и на края на първата – първата (осмата).



9. Задачата изработваме за два съседни гласа (сопран-алт, алт-тенор, тенор-бас). По възможност разстоянието между тях не трябва да надминава интервала децима. Минаването на тази граница трябва да бъде оправдано с хубава мелодична линия. Кръстосването на гласовете (разместване местата на гласовете, напр. сопранът да слезе под алта или обратно, алтът да се качи над сопрана) е позволено, ако такова кръстосване е в интереса на добре проведена мелодична линия. Кръстосването не трябва да трае дълго. Следват два примера от кръстосване:



10. Непосредственото редуване на повече от три терци или сексти не е позволено. Продължителният паралелизъм поставя мелодичните линии във взаимна зависимост. Непосредственото редуване на две големи терци по възможност да се избягва, понеже то създава впечатление за ритонусно влияние.

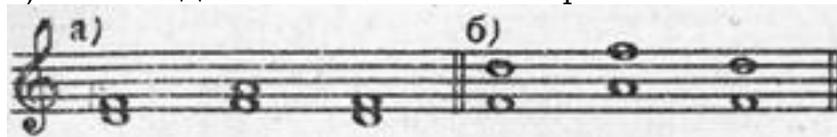


Неприятно слухово впечатление прави също тритонусът, който се явява при преминаването посредством постепенно движение от интервал голяма терца към интервал чиста квинта.



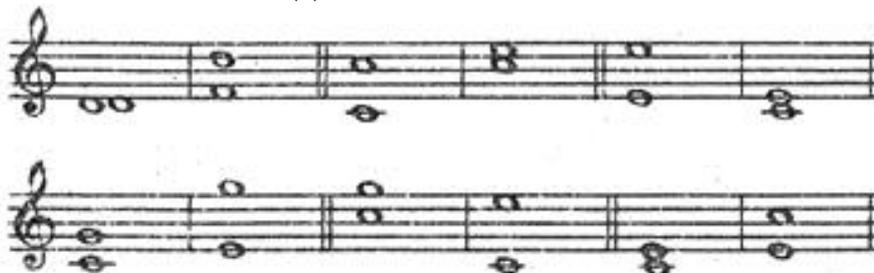
11. Едновременното скачане на два гласа по в една посока се позволява при случаи, когато единият от гласовете прави терцов скок⁹. Позволен са следните случаи:

- а) скок на двата гласа от терца през терца в терца;
- б) скок на двата гласа от секста през секста в секста;



в) когато единият от гласовете прави задължителния терцов скок, а другият – скок от октава или възходяща малка секста.

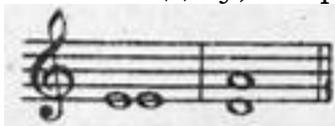
Само в началото на задачата!



Случаи на преминаване от интервал квинта в интервал терца посредством едновременен терцов и квинтов скок на двата гласа по една посока по възможност да се избягват заради звуковото впечатление от септимата, чието влияние се чувства вследствие на непосредственото съпоставяне на квинтовия интервал с терцовия.



12. Недобро впечатление прави преходът от прима в кварта, когато долната партия слиза степен долу, а горната скача кварта горе.



При практическата работа по контрапункт учащият се може да се възползва от дадените в настоящото ръководство кантус фирмуси. Добре е той да изследва всички възможности, които може да даде известен кантус фирмус. Затова е необходимо една и съща задача да се изработва по няколко начина, независимо от това дали кантус фирмусът е долен или горен глас. Учащият се трябва много добре да изучи най-подробно всички правила, защото неизползването даже на една възможност може да доведе до пречки, които спъват успешното реализиране на задачата. Като доказателство за това, че всички подробности трябва не само да се

знаят, но и трябва да се проверяват и изследват, служи следният контрапунктичен закон: „Правилата от известен контрапунктичен вид важат и за други контрапунктични видове. Контрапунктичните съчетания при многогласния контрапункт представляват съвкупност от контрапунктични двугласи“.

Следват няколко погрешно направени контрапунктични задачи с анализи:



Грешки:

1. Тритонус
2. Редуване на повече от три терци.
3. Скрити квинти.
4. Не е спазено правилото за контрапунктичната мелодия. Предпоследният тон при нея трябва да е горен или долен чувствителен тон (II или VII степен).



Грешки:

1. Скрити квинти.
2. Паралелни квинти (груба грешка).
3. Паралелни октави (груба грешка).
4. Мелодичен ход от септима.
5. Унисон в средата на задачата.
6. Право движение, което изхожда от унисон.
7. Непосредствено повторение на един и същи тон три пъти (незначителна грешка).



Грешки

1. Придвижване на тонове във форма на разложен акорд не е за препоръчване.
2. и 3. Употребени са дисонантни интервали (кварта и септима).
4. Последният такт трябва да завършва с прима или октава (малка грешка).



Грешки:

1. Кантус фирмусът е много високо, въпреки че е даден на сопрановата партия. Мъчен е за изпълнение.

2. Тоновият обем на контрапунктичната мелодия е по-голям от децима.

3. Задачата започва погрешно. Не е спазено петото правило на първия контрапунктичен вид (груба грешка).

4. Хроматичен ход.

5. Двата гласа са отдалечени повече от децима, без това да бъде оправдано мелодически.

6. Мелодичен скок от септима.

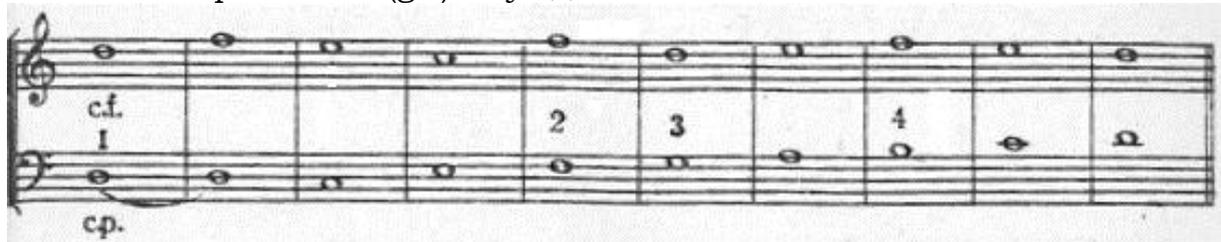


Грешки:

1. Фалшив сбор (резултат – септима).

2. Фалшив сбор (резултат – умалена квинта).

3. Алтерован тон (gis) – чужд на гамата.



Грешки:

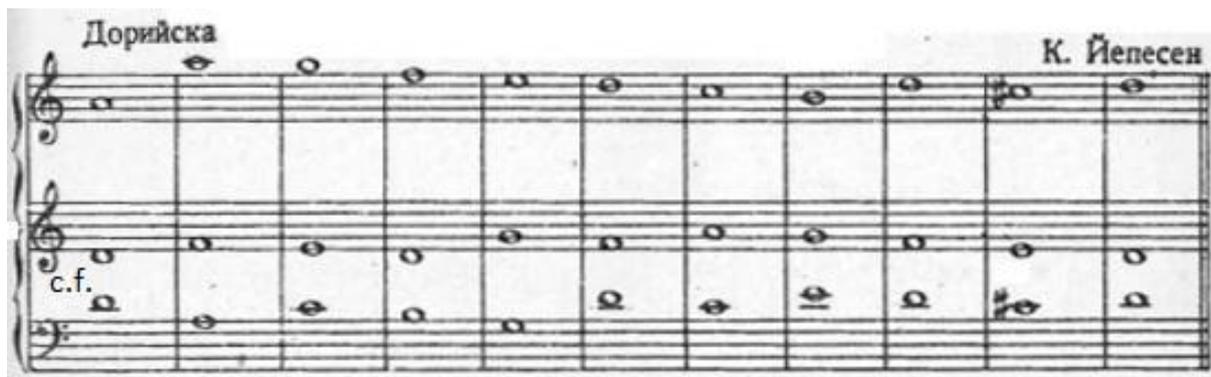
1. Не е спазено правилото: задачата трябва да се изработва за съседни гласове.

2. Скрита октава.

3. Паралелни квинти.

4. Умалена квинта.

ОБРАЗЦИ



X. Белерман

с.п.

И. Фукс

с.п.

Фригийски

с.п.

Лидийски

с.п.

f

First system of musical notation, marked *f*. It consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The music features a series of quarter notes in the treble clef and a bass line with a slur over the first two measures.

c.f.

Second system of musical notation, marked *c.f.*. It consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff, and a bass clef staff. The music continues with quarter notes in the treble clef and a bass line with a slur over the first two measures.

c.f.

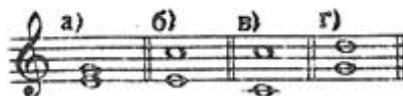
Third system of musical notation, marked *c.f.*. It consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff, and a bass clef staff. The music continues with quarter notes in the treble clef and a bass line with a slur over the first two measures.

c.f.

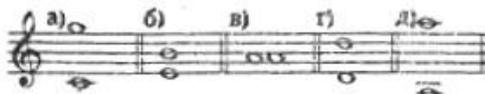
Fourth system of musical notation, marked *c.f.*. It consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff, and a bass clef staff. The music continues with quarter notes in the treble clef and a bass line with a slur over the first two measures.

УПРАЖНЕНИЯ

1. Постройте по зададените по-долу интервали скрити квинти и скрити октави във възходяща и низходяща посока, като изчерпите всички възможности и отговорите позволени ли са или забранени¹⁰:



2. Постройте антипаралелни квинти и октави (респ. унисони) по зададените по-долу интервали, като изчерпите всички възможности:



3. От тона „d“ постройте всички възможни случаи на сборове, които дават фалшиви резултати. Същото направете от тоновете с, е, f, g, а, h.

4. Постройте по зададените по-долу терцови скокове всички случаи (възходящи и низходящи), при които два гласа могат едновременно да скачат в една посока:



5. Реализирайте двугласно в първия контрапунктичен вид фирмусите, дадени като образци в гл. VI.

НАПЪТСТВИЯ

Отначало изработваме задачите на виолинов или виолинов и басов ключ и след достатъчни упражнения започваме да употребяваме за алтовите и тенорови партии, алтовия и теноровия ключ.

VIII. ВТОРИ КОНТРАПУНКТИЧЕН ВИД (ДВЕ ИЛИ ТРИ НОТИ СРЕЩУ ЕДНА)

A. ДВЕ НОТИ СРЕЩУ ЕДНА

Задача: По зададен кантус фирмус да се построи контрапунктична мелодия от втори вид.

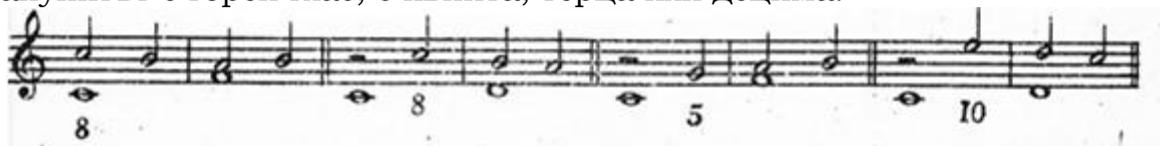
Правила:

1. Срещу всяка нота от кантус фирмуса противопоставяме две ноти контрапункт, от които първата се явява на силно тактово време, а втората – на слабо.

2. Контрапунктичната мелодия може да започне:

- а) на силно време (заедно с кантус фирмуса);
- б) с половина пауза.

И при двата случая започването става както при първия контрапунктичен вид, с прима или октава, а в по-редки случаи, когато контрапунктът е горен глас, с квинта, терца или децима.



3. Правилата за строежа на контрапунктичната мелодия са същите, както на първия контрапунктичен вид, с изключение на това, че тук непосредственото повторение на един и същи тон е забранено.

4. На силните тактови времена се употребяват консонанси, а на слабите – консонанси или проходящи дисонанси (2, 4, 7, 9 и 11).



5. Когато на слабото време на известен такт имаме проходящ тон (консонанс или дисонанс), тогава съществени хармонични моменти са силните времена на двата съседни такта – силното време на такта, който носи проходящия тон, и силното време на такта, в който този тон се отвежда. Хармоничните правила от първия контрапунктичен вид важат и за втория вид. Понеже проходящите тонове нямат хармонично значение, а само мелодично, при провеждане на хармоничната контрола не трябва да ги вземаме под внимание.

В следващия пример имаме забранени паралелизми от явни (пример а) и скрити (пример б) квинти и октави.



6. Когато имаме на слабо време консонанс, преходът от слабото време на този такт към силното време на следващия такт е най-съществен, хармоничното свързване в такъв случай става по правилата на първия контрапунктичен вид.

Следват примери от забранени паралелизми: явни квинти и октави (пример а) и скрити квинти и октави (пример б).

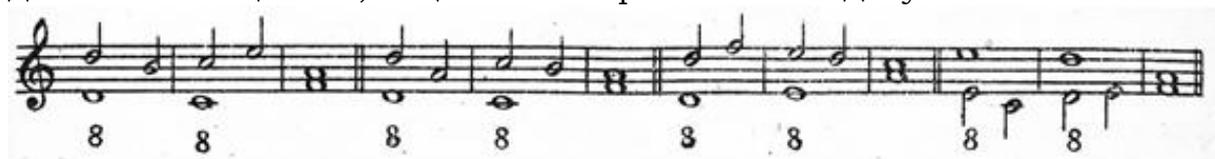


7. Освен забранените явни и скрити паралелизми, при този контрапунктичен вид не са позволени и така наречените акцентни

квинти и акцентни октави – когато силните времена на два съседни такта дават ходове от паралелни квинти или октави.



В този пример виждаме, че мелодията на контрапункта се движи секвенционно, като мелодичните ѝ ходове, включени в тактовете, са терцови интервали. При случаи, когато мелодията на контрапункта не се движи секвенционно, акцентните паралелизми са допустими¹¹.



8. Унисонът, който беше забранен в средата на задачата при първия контрапунктичен вид, тук може да се употреби на слабо време, но при условие, че непосредствено след употребата му ще настъпи (за предпочитане постепенно) движение в обратна посока.



9. В предпоследния такт на кантус фирмуса може да бъде срещупоставена цяла нота контрапункт. Разбира се, тя трябва да бъде употребена според правилата на първия контрапунктичен вид. Краят на задачата завършва с цяла нота. Следват примери от най-употребими заключения:



Теоретическото и практическото овладяване на втория контрапунктичен вид ни позволява да усвоим техниката на проходящия дисонанс. Понеже проходящият дисонанс е от голямо значение за изграждане на контрапунктичната мелодия, то препоръчваме на учащия се да го използва при всеки възможен случай.

Б) ТРИ НОТИ СРЕЩУ ЕДНА

Задача: По зададен кантус фирмус в цели ноти с точка да се построи контрапунктична мелодия от втори вид.

Правила:

1. Срещу всяка нота от кантус фирмуса противопоставяме три ноти контрапункт.

2. Първото време на такта е силно, а останалите две времена са слаби, като второто се явява силно по отношение на третото.

3. Можем да употребяваме проходящи дисонанси на второто и на третото време. В един такт е възможен само един проходящ дисонанс.

4. Унисонът е позволен както на второто, тъй и на третото време, обаче встъпването в този интервал винаги трябва да става чрез терцов, квинтов или октавов скок (пример а). По-малко употребимо е постепенното встъпване в унисон, което би могло да се яви на третото време (пример б).



Постепенното отиване в унисон през малка секунда с явява характерно за фригийски лад.

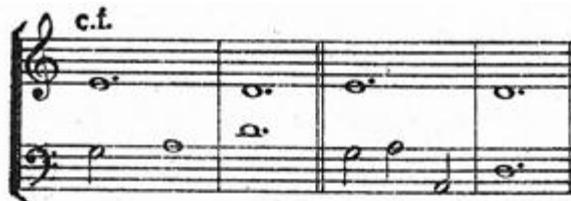
5. Извънредно употребима е мелодическата фигура с възвратен скок. За употребата на възвратния скок изхождаме от несъвършен консонанс терца или секста, а по рядко и от съвършенните квинта и октава, като правим възходящ или низходящ скок от терца или друг интервал и посредством обратен (възвратен) скок се връщаме в същия интервал (пример а). Връщането в друг интервал е също възможно (пример б).



Мелодичната фигура с възвратен скок започва винаги в начално тактово време. Мелодичната фигура с възвратен терцов скок се употребява най-често при желание да променим посоката на движението на контрапунктичната мелодия.

6. Освен три половини нотни стойности ($\frac{1}{2}$) в предпоследния такт можем да употребим комбинация от половина и цяла ($\frac{1}{2}$) или цяла и половина нотни стойности ($\frac{3}{4}$). Цяла точкувана нота, употребена в предпоследния такт, е по-малко желателна и затова трябва да я употребяваме само в краен случай.

Когато предпоследният тон на кантус фирмуса е горен чувствителен тон, срещу него на второто и третото или само третото време можем да срещупоставим петата степен на гамата.



Следват примери от недобре направени задачи с анализи:



Грешки:

1. Тритонус в контрапунктичната мелодия.
2. Кварта (дисонантен интервал) на силно време.
3. Септимата не е употребена като проходящ тон.
4. Низходяща малка секста (незначителна грешка).
5. Паралелни квинти (голяма грешка).



Грешки:

1. Скрити квинти.
2. и 3. Септимата като дисонанс не е употребена като проходящ тон.
4. Мелодичен септимов скок.
5. Задачата завършва с интервал квинта (незначителна грешка).



[Грешки:]

1. Контрапунктът е долен глас, а започва с квинта по-ниско от основния тон на гамата. Правило е, че когато контрапунктът е долен глас, той може да започне с унисон или октава. В дадения случай се променя тоналността на гамата (груба грешка).
2. Употребен е дисонанс, обаче не като проходящ.
3. Преход от унисон в октава.
4. Проходяща кварта на силно време. Правило е, че проходящите дисонанси трябва да се явяват на слабо време.

УПРАЖНЕНИЯ:

1. Кажете в какво се състоят грешките на отбелязаните с цифри места на следващите задачи и направете нужните поправки!





IX. ТРЕТИ КОНТРАПУНКТИЧЕН ВИД (ЧЕТИРИ, СЪЩО ПЕТ, ШЕСТ И ПОВЕЧЕ НОТИ СРЕЩУ ЕДНА)

Задача: Срещу зададен кантус фирмус да се построи контрапунктична мелодия от трети вид – четири ноти срещу една.

Правила:

1. Срещу всяка нота от кантус фирмуса срещупоставяме четири ноти контрапункт.
2. Контрапунктът може да започне заедно с кантус фирмуса, но за предпочитане е започването да става с четвъртина пауза.



3. На първото време трябва да имаме винаги консонанс, а на останалите три времена – консонанси или проходящи дисонанси. Когато на третото време, имаме проходящ дисонанс, всички останали тонове са консонантни.



4. Съществени хармонични преходи са между третото или четвъртото време на такта и следващото първо (силно) време. Правилата 5 и 6 за втория контрапунктичен вид важат изцяло тук. Ето примери от явни квинти и октави:



5. Следват примери от скрити квинти и октави:



6. Унисон можем да употребим на второ, трето или четвърто тактово време. Унисонът в началото на такта е забранен. Непосредствено след употребата на унисон е необходимо да настъпи движение в обратна посока¹².



7. Правилата за мелодията от втория контрапунктичен вид важат изцяло и за третия. Позволена е още употребата на така наречената мелодична фигура на камбиатата. Тя е съставена от пет тона. Първите й три тона запазват еднаква посока на движение. Интервалът, включен между първия и втория тон, е секунда, а между втория и третия – терца. Четвъртият и петият тон вземат обратна посока на движение и се придвижват постепенно.



Вторият тон на камбиатата представлява скачащ дисонанс, който скача през терца по възходяща или низходяща посока. Поради това различаваме възходящи и низходящи камбиати. По отношение на кантус фирмуса, скачащият тон на камбиатата (вторият тон) може да бъде кварта, септима или нона. Възможна, но същевременно по-малко желана, е камбиата с дисонанс, който включва по отношение на кантус фирмуса интервал секунда. Мелодичната фигура на камбиатата може да започне или в началото на такта, или пък на третото тактово време.

Следват примери от различни видове камбиати¹³.



8. При завършване на задачата, позволени са акцентните октави, получени при употребата на камбиатата¹⁴.



Най-употребими заключения при този контрапунктичен вид са следните:



От особено голямо значение при този контрапунктичен вид е и употребата на възвратните скокове. Последните придават гъвкавост на мелодичната линия. Особено голямо приложение намира възходящият възвратен скок, след употребата на низходящия терцов скок върху второ време на такта. Възвратният скок може да бъде терцов, квинтов, секстов и октавов и е непосредствено срещупоставен на терцов скок.



Низходящият възвратен скок е срещупоставен обикновено на възходящия терцов скок. Той е възможен на интервал терца, кварта, квинта и октава.



Когато разглеждаме полифоничните произведения на старите майстори контрапунктисти (Палестрина, Орландо Ласо и др.), най-напред ни прави впечатление гамовидното образуване на мелодическата линия. Гамовидното разпростиране на мелодическата линия в обема на секстата, септимата и даже октавата не е рядко явление, а най-вече когато нотните стойности на контрапунктичната мелодия и стойностите на кантус фирмуса са в отношение 4:1. Например следващата извадка из „Missa sine tutilo” от Палестрина показва до каква степен може да бъде неограничен обемът на гамовидните мелодични образувания.



В нашите контрапунктични упражнения ние ще си позволяваме, и то само в редки случаи, гамовидни мелодични образувания във форма на непрекъснато редуване по една посока най-много до осем последователни степени, т. е. гамовидни мелодични образувания с тонов обем, включен в границите на октавата.

При кантус фирмуси с цели точкувани ноти мелодичната фигура на камбиатата може да се употреби при случай, когато тя започва на третото или петото тактово време¹⁵.



Употребата на мелодичната фигура на камбиатата с начален тон на първото тактово време не може да стане съобразно правилата за контрапункта. При най-добрия случай петият ѝ тон се явява проходящ дисонанс. Тази форма може да се употреби, но все пак е по-малко желана.

Следва погрешно направена задача с анализи:



Грешки:

1. Явни октави (груба грешка).
 2. Зле построена „камбиата” . Третият ѝ тон вместо да консонира, дисонира (груба грешка).
 3. Кварта.
 4. Правилно построена камбиата, но прави паралелни квинти (груба грешка).
 5. Преплитане на гласовете, което дава дисонантен интервал кварта.
 6. Камбиата, на която последният тон е дисонантен.
 7. Възвратен възходящ скок след низходяща терца. Метрически по-правилно щеше да бъде, ако възвратният скок стане от второ на трето време. Това изменя мястото на предхождащия терцов скок (не се смята за грешка).
 8. Скрити кварта.
 9. Съседен дисонанс, който изхожда от съвършен консонанс.
- Нежелателен при строгия контрапунктичен стил.

ОБРАЗЦИ

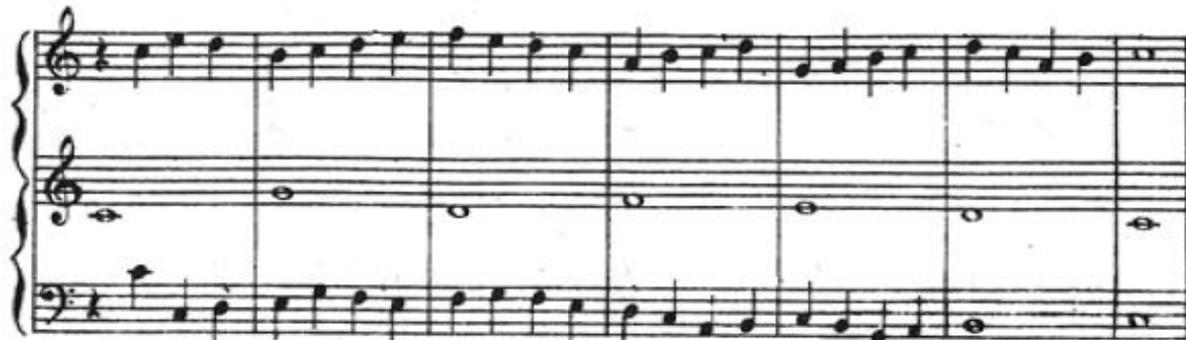
The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melody of eighth notes. The middle staff is a grand staff with a treble clef, containing whole notes. The bottom staff is a bass clef with a melody of eighth notes. Brackets under the bottom staff indicate two groups of four notes each.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melody of eighth notes. The middle staff is a grand staff with a treble clef, containing whole notes. The bottom staff is a bass clef with a melody of eighth notes. A bracket labeled '7' is placed over the first seven notes of the bottom staff.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melody of eighth notes. The middle staff is a grand staff with a treble clef, containing whole notes. The bottom staff is a bass clef with a melody of eighth notes. A bracket labeled '9' is placed over the first nine notes of the top staff.

УПРАЖНЕНИЯ

1. Намерете камбиатите (на брой пет) в следните задачи и ги отбележете със съответния им знак! Отбележете също с цифра интервалът, който се включва между скачащия тон и кантус фирмуса!



2. Посочете погрешно употребените камбиати в следните две задачи:



3. Реализирайте по третия контрапунктичен вид зададените в настоящото ръководство кантус фирмуси!

Х. ЧЕТВЪРТИ КОНТРАПУНКТИЧЕН ВИД СИНКОПИРАН КОНТРАПУНКТ

В гл. IV видяхме, че мелодичната фигура на дисонантния синкоп има три момента: подготовка (на слабо време), встъпление (на силно време) и разрешение (на слабо време). При строгия контрапунктичен стил синкопът е възможен само чрез съединяване (сливане) на половини ноти. Встъплението на синкопа може да бъде консонантно или дисонантно. Поради това различаваме два вида синкопи: консонантни и дисонантни.



Встъплението на консонантния синкоп може да се отвежда постепенно или чрез скок повторно в консонанс (пример а). Дисонантният синкоп се разрешава винаги в консонанс (пример б).



Ако разгледаме внимателно следните две задачи:



ще забележим, че както кантус фирмусът, така и контрапунктът на едната и на другата задача са напълно еднакви. Разликата между тях е, че контрапунктът на първата задача започва ведно с кантус фирмуса, докато контрапунктът на втората задача е с половина пауза закъснение. От това можем да заключим, че синкопираният контрапункт, съпоставен с първия контрапунктичен вид, представлява едно изместване на мелодията на контрапункта с половина нотна стойност вдясно. Затова правилата от първия контрапунктичен вид важат за второто тактово време на синкопирания контрапункт.

Задача: Срещу зададен кантус фирмус да се построи синкопиран контрапункт!

Правила:

1. Работим със синкопи от половини ноти
2. Задачата започва с половина пауза.
3. Подготовката на синкопа е винаги консонантна. Разрешението (което всъщност е подготовката за следващия синкоп) е също, разбира се, консонанс.
4. Когато контрапунктът е горен глас, позволени са дисонанси: кварта, която се разрешава в терца, септима, която се разрешава в секста и нона – с подготовка децима и с разрешение в октава, например:



5. Когато контрапунктът е долен глас, позволени са дисонанси: секунда, която се разрешава в терца, и кварта, която се разрешава в квинта. При по-голямо отдалечаване на гласовете може да се яви интервал секунда с разширение в октава (т.е. интервал нона), чието разрешение в такъв случай е терца (децима).



Унисонът е позволен както на слабо, така и на силно време, например:



6. Понякога се случва да се изпречим пред невъзможност да използваме техниката на синкопа. В такъв случай можем за момент да се възползваме от втория контрапунктичен вид (две ноти срещу една). Проходящи дисонанси са забранени.



7. Хармонична контрола правим с оглед на второто тактово време. Това значи, че забранените явни и скрити паралелизми (явни и скрити квинти и октави) ги търсим между слабите (вторите) тактови времена¹⁶.



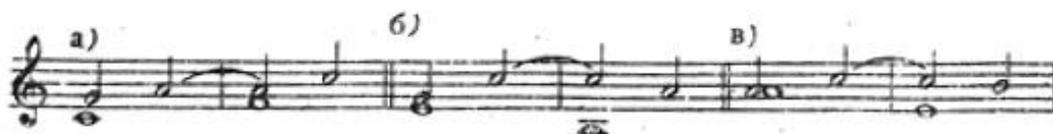
- а) паралелни квинти;
- б) паралелни октави;
- в) скрити октави;
- г) скрити квинти.

Следват примери от „привидни“ паралелни квинти и октави, които могат да се явят при синкопирания контрапункт между силното време на даден такт и силното време на следващия съседен:



- а) паралелни сексти;
- б) паралелни децими.

В композиционната практика на строгия стил виждаме известна търпимост по отношение на скритите квинти и октави, когато те произлизат от консонантни синкопи.

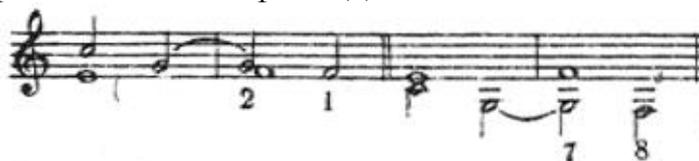


Ще считаме за позволени и ще употребяваме както „привидните“ паралелни квинти и октави, които всъщност третираме като паралелни сексти и паралелни децими, така и скритите квинти и октави, получени от консонантния синкоп.

Необходимо е да обърнем внимание и върху следните положения. Забранените при първия вид паралелизми от две големи терци при синкопирания контрапункт са също нежелателни (пример а)¹⁷. Забранени са също фалшивите сборове, които дават като резултат септима (пример б).



Също така трябва да се предпазваме от неправилна употреба на ноновия синкоп. Както при хармонията, така и при контрапункта ноновият синкоп трябва да запази реалното разстояние от нона, което се включва между него и кантус фирмуса. Затова секундовият синкоп като горен глас и септимовият синкоп като долен глас представляват форми на придвижване и обръщение на ноновия синкоп посредством сваляне на горния глас с октава по-ниско за секундовия (пример а) или две октави по-ниско за септимовия синкоп (пример б). Следователно, забранени са следните форми на синкопирани дисонанси:



Употребата на синкопа при изработване на точкуван кантус фирмус става по следния начин:

1. Синкоп употребяваме само при преминаване от един такт в друг. Правилото за подготовка, встъпление, разрешаване (или отвеждане) на синкопа остава същото.
2. Второто тактово време е винаги консонантно, вследствие на което проходящият дисонанс е нежелателен¹⁸.



Следват погрешно направени задачи с анализи:



1. Паралелни квинти.
2. Секундов синкоп в горен глас.
3. Дисонантна подготовка на синкоп.
4. Проходящ дисонанс след синкоп.
5. Паралелни октави.
6. Септимов синкоп в долен глас, последван от паралелни октави.
7. Паралелни квинти.
8. Фалшив сбор от две поредни кварта, който дава резултат септима.
9. Паралелни квинти.
10. Квартков синкоп с възходящо разрешение.

ОБРАЗЦИ

The image displays two musical examples, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first example shows a sequence of chords and notes with fingerings: 8, 7, 6, 7, 6, 3, 6, 7, 6, 7, 6, 8 in the right hand and 1, 2, 3, 2, 3, 6, 8, 6, 3, 2, 3, 1 in the left hand. The second example shows a more complex sequence with fingerings: 5, 1-3, 2-3, 3, 6, 7, 6, 3, 10, 11, 10, 7, 6, 7, 5, 8 in the right hand and 1, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 8, 3, 4, 3, 4, 5, 2, 3, 2, 3, 1 in the left hand. Slurs and accents are used to indicate phrasing and articulation.

УПРАЖНЕНИЯ

1. Изтълкувайте грешките на означените с цифри места на следните задачи:

The image shows two musical exercises for piano. Each exercise consists of two systems of staves. The first system of each exercise has a treble clef staff with notes and a bass clef staff with notes and fingerings. The second system also has a treble clef staff with notes and a bass clef staff with notes and fingerings. The exercises are designed to help students identify errors in musical notation and performance.

2. Реализирайте в синкопи зададените кантус фирмуси!

XI. ПЕТИ КОНТРАПУНКТИЧЕН ВИД

(ЦВЕТИСТ КОНТАПУНКТ)

ЦВЕТИСТАТА КОНТРАПУНКТИЧНА МЕЛОДИЯ

За изграждане на цветистата контрапунктична мелодия си служим с мелодичните елементи на познатите ни вече контрапунктични видове с изключение на първия вид – нота срещу нота. Освен това много важни средства за оцветяване са: раздробяването на консонантния синкоп, раздробяването на дисонантния синкоп, осминовата съседна нота и осминовата аподжатурна нота.

При раздробяването на консонантния синкоп разделяме силното му време на две части (четвъртини). Втората четвъртина може да бъде консонанс (пример а) или проходящ дисонанс (пример б).

The image shows two examples of syncopation in musical notation. Example a) shows a syncopated note followed by a quarter note. Example б) shows a syncopated note followed by a quarter note with a grace note.

Дисонантният синкоп, както знаем, освен подготовка и встъпление има още и разрешение. Преди да настъпи разрешението, ние можем да разделим встъплението на две части посредством преминаване в низхо-

дяща посока постепенно или чрез скок в консонанс. Когато контрапунктът е горен глас, възможни са:

- а) скачане на септимата в терца;
- б) скачане на септима в квинта;
- в) предварително разрешение (чрез портаменто – антиципирано разрешение), на септима в секста, на квартата в терца и на ноната в октава;
- г) скачане на ноната в квинта.

Забележка: Тона, в който скача раздробеният дисонанс, бележим с малко триъгълниче (Δ).



Когато контрапунктът е долен глас, раздробяването на дисонанса става само при секундово и квартово задържане. Възможни са:

- а) скачане на секундата в секста;
- б) предварително разрешение на секундата в терца;
- в) скачане на квартата в секста;
- г) скачане на квартата в октава;
- д) предварително разрешение на квартата в квинта.



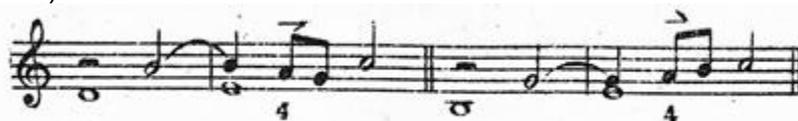
При случай, когато септимите или секундовите синкопирани дисонанси се разрешават предварително (антиципирано) степен надолу (т.е. без скок), тогава може да бъде използвана като средство за оцветяване на мелодията и така наречената осминова съседна нота. Когато контрапунктът е горен глас, тя се явява в интервал квинта, а когато е долен глас – в интервал кварта.



Съгласно известните ни вече хармонични и мелодични правила, и тук, при раздробяване на дисонанса, трябва да се предпазваме от мелодичното или хармоничното явяване на тритонуса, например:



Друг начин за оцветяване е с осминовата проходяща аподжатурна нота. Както знаем, мелодичната структура на аподжатурата се състои от две ноти, които се намират една спрямо друга на две съседни степени. В метрично отношение първата от тях е на силно време, а втората на слабо. В хармонично отношение силното време е носител на дисонанса (аподжатурата).



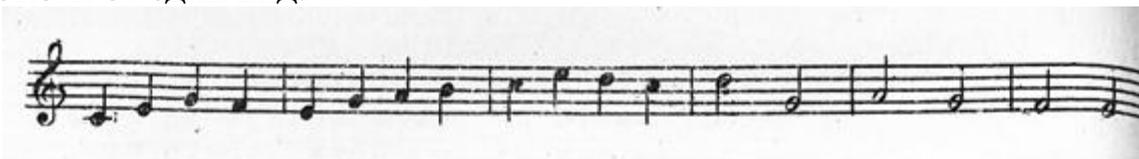
По същия начин можем да оцветим скачащия дисонантен тон на камбиатата, като прикачим към него една проходяща осминова нота, например:



Задача: По зададен кантус фирмус да се построи цветиста контрапунктична мелодия!

Правила:

1. Използваме мелодичните елементи на втория, третия и четвъртия контрапунктични видове. Първият вид се явява само в края на задачата (в последния такт).
2. За разнообразяване на мелодията използваме и техниката за раздробяване на консонантния и дисонантния синкоп.
3. Използваме също мелодичната фигура от осминови ноти на съседния тон (дисонантен или консонантен), а така също и мелодичната фигура от осминови ноти на аподжатурния тон. В един такт не може да имаме повече от една група от две осмини. Можем да използваме върху слабо тактово време също и група от две осмини, от които втората да е проходящ тон.
4. В цветистата мелодия не трябва да има продължително редуване на ноти от един вид.



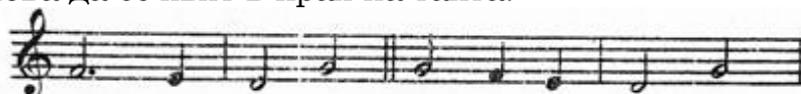
Задържането на един вид не трябва да продължава повече от два такта. Добре е след синкопи да не следват половини ноти, и обратно. Необходимо е след дълготрайни стойности да следват краткотрайни

(четвъртини). Добре е също смяната на вида да става от средата на такта.

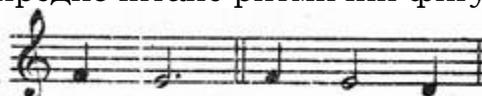
5. Най-добри мелодични фигури от половини и четвъртини ноти се получават, когато след половина нота, употребена на силно тактово време, следва чрез скок обратно постепенно движение от четвъртини.



6. Когато в даден такт имаме една или две изолирани четвъртини ноти, те трябва да се явят в края на такта.



Затога не са за предпочитане ритмични фигури като тези:



При комбинация на половини ноти с четвъртини, за предпочитане е половината нота да е на силно време. Обратната комбинация е възможна след мелодична фигура от половина и две четвъртини ноти.



Позволени са също редуване на две четвъртини с половина в границите на такта при случаи, когато първата четвъртина е свързана с подготовка на синкоп.



Разрешението на синкопа може да бъде раздробено на четвъртини ноти. Понеже разрешението е винаги консонантен тон, затога втората четвъртина може да встъпи или постепенно, или чрез скок. При раздробяване на дисонантния синкоп и неговото разрешение могат да се получат най-различни мелодични фигури.



7. Забранени са синкопи между четвъртини ноти през тактова черта или в самия такт¹⁹.



Подобни синкопи са възможни само при свободния стил, където мерната единица е четвъртината нота. Забранена е също употребата на синкоп с подготовка по-малка от половина нота.



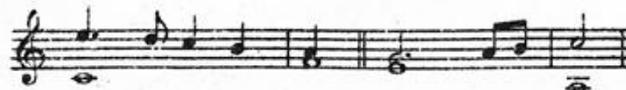
8. Позволен е консонантен синкоп с встъпление от четвъртина нота.



9. При употреба на половина или две четвъртини върху третото време можем да употребим проходящ дисонанс.



10. Точкувани ноти – половина нота с точка и четвъртини с точка – могат да бъдат използвани на силно време.



11. Когато контрапунктът е горен глас, в първия такт можем да имаме четвъртина пауза, четвъртина нота и подготовка на синкоп.



Големите възможности за разнообразие, които дава техниката на цветистия контрапункт, позволяват при зададен кантус фирмус да съчиняваме смислени и богати по своето разнообразие мелодии. Една и съща задача може да бъде разработена по много начини:



Следват погрешно направени задачи с анализи:



1. Дисонантна подготовка на синкоп, по-малка по стойност от встъплението (двойна грешка).
2. Продължително време употребен само един вид (четвъртини).
3. Тритонус.
4. Контрапунктът е долен глас, следователно задачата може да почне само с унисон.
5. Мелодичен скок от умалена квинта.

6. Раздробеният дисонанс „ми“ скача наново в дисонанс „сол“, когато той трябва да скочи в консонанс „ла“.
7. Продължително време употребен само един вид (половини).
8. Синкоп в средата на такта, получен от сливане на две четвъртини.
9. Кварта при движение от половини ноти на силно тактово време.

ОБРАЗЦИ

The image displays three musical staves, each representing a different musical example. Each staff consists of three systems of staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a piano accompaniment line (bass clef). The first staff is marked 'c.f.' and shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The second staff is also marked 'c.f.' and features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The third staff is marked 'c.f.' and shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern.

ТРИГЛАСЕН КОНТРАПУНКТ

ХІІІ. ОБЩО ЗА ТРИГЛАСНИЯ КОНТРАПУНКТ

Тригласният контрапункт представлява контрапунктично съгласуване на три самостоятелни мелодии. Добре съчиненият контрапунктичен триглас представлява всъщност съчетание на три правилно построени по законите на двугласния контрапункт двугласа (кантус фирмус и първия контрапункт, кантус фирмус и втория контрапункт, и първи и втори контрапункт). Трябва незабавно да споменем, че при тригласния контрапункт квартата се третира като несъвършен консонанс, когато тя се включва между средната и горната партия на тригласа. Втората контрапунктична партия при тригласния контрапункт се получава или посредством октавово удвояване на някой от тоновете на несъвършените интервали (терците и секстите), или чрез прибавяне към употребимите интервали въобще на нов консонантен език, за да може по такъв начин от интервала да се получи тризвучие, мажорно или минорно, като квинтакорд или секстакорд. Квартсекстакордът няма приложение в тригласния контрапункт поради дисониращата кварта, чийто по-нисък тон се намира в баса. Тези основни хармонични положения на тригласния контрапункт важат за всички видове, тъй като проникването на мелодични елементи във втория и в четвъртия контрапунктичен вид (които мелодични елементи се изразяват в начините на употреба на различните дисонанси) не може да промени основните принципи, върху които лежи хармоничното изграждане на тригласа.

Разположението на кантус фирмуса, първия контрапункт и втория контрапункт в различни партии дава възможност една и съща задача да се изработва по най-различни начини. Кантус фирмусът може да се яви като горен, среден или долен глас.

При тригласния контрапункт можем да си позволим скокове от паралелни терци (или сексти) през квартата.

Поради обстоятелството, че контрапунктичните мелодии не знаят препятствия (като доказателство на това служи фактът, че се допуска преплитане на гласовете), често пъти се налага и необичайно отдалечаване на съседни партии една от друга. Традиционно установеното разстояние от децима често пъти трябва да се разширява, за да се даде на гласовете достатъчно простор за придвижване, респ. мелодично оформяне. Общото наблюдение върху движението на контрапунктичните мелодични линии показва, че при голямо отдалечаване на крайните гласове средният глас се намира близо или към горния глас, или към долния. По-необичайно е в такъв случай средният глас да се намира някъде в средата. Това се обяснява с факта, че след голямо отдалечаване на крайните партии (а оттам и на средната партия по отношение на една от крайните) настъпва неминуемо стремително приближаване на тези партии една към друга.

Докато при двугласния контрапункт е забранена употребата на скрити квинти и октави, при тригласния контрапункт те са позволени между средния и горния глас и между средния и долния глас. Скрити

квинти между крайните гласове са позволени само когато горният глас се придвижва постепенно²⁰.

Употребата на скрити октави между крайните гласове трябва по възможност да се избягва. Тези общи правила за употреба на скрити квинти и октави все пак не включват окончателно начините за уметото им използване. Практиката показва, че те звучат най-добре при следните случаи:

а) когато два от гласовете на тригласа се придвижват постепенно;



б) когато между пълни тризвучия единият глас прави квартов скок, другият глас се придвижва една степен, а останалият глас прави терцов скок.



Въпреки че скритите октави са нежелателни, в известни случаи като изключение в интереса на добрата мелодическа линия те могат да бъдат употребени върху основата на същите правила, които се използват при употребата на скритите квинти, а именно: а) когато два от гласовете на тригласа се приближават постепенно, б) когато единият глас прави квартов скок, другият глас се приближава една степен горе, а останалият глас прави терцов скок.



След употребата на скрити октавови паралелизми е необходимо непосредствено придвижване на басовата партия в противоположно направление по отношение на двата (пример а) или на един (пример б) от срещупоставените на нея гласове.



ХІІІ. ПЪРВИ ВИД ТРИГЛАСЕН КОНТРАПУНКТ

Задача: По зададен кантус фирмус да се построи първи и втори контрапункт в цели ноти.

Правила:

1. Задачата започва с интервал октава, квинта, терца, децима, основният тон на които е удвоен в прима или в октава, или пък започва с консонантен квинтакорд.

2. Третия глас (респ. втория контрапункт) можем да получим, като удвоим в октава (в редки изключения в прима) един от тоновете на несвършените консонанси (на терцата или секстата). Удвояването на

тоновете на съвършените консонанси (особено на октавата), независимо от това дали удвояването ще бъде октавово или примово, в средата на задачата е забранено. Може да се допусне само в редки изключения удвояване в октава по-високо на горния тон на квинтовия интервал, а въобще се разрешава октавово удвояване на основния тон на същия интервал.

Посредством прибавяне на трети консонантен тон получаваме следните нови съзвучия:

- а) съзвучие, съставено от терца и квинта;
- б) съзвучие, съставено от терца и секста;
- в) съзвучие, съставено от квинта и децима;
- г) съзвучие, съставено от секста и децима.



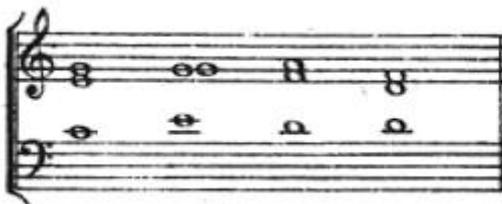
Както виждаме от примера, съзвучията, получени посредством прибавяне на трети консонантен тон, са познати в хармонията като квинтакорди и сектакорди. Умаленият сектакорд се смята за консонантен.

3. Позволено е непосредствено редуване на паралелни терци, сексти или сектакорди.



4. Удвояването на чувствителния тон на йонийската и на лидийската гама, както и удвояването на създадените по изкуствен начин посредством повишение на VII ст. чувствителни тонове, е забранено.

5. Интервала прима можем да употребим и в средата на задачата само при несъвършените консонанси. За предпочитане е употребата на примата да бъде като резултат на странично движение, като след употребата ѝ гласовете се отвеждат постепенно.



6. Заключениеното тризвучие може да бъде:

- а) непълнен квинтакорд с липсваща терца и удвоена основа;
- б) пълен квинтакорд;
- в) непълнен квинтакорд с липсваща квинта и удвоена основа.



7. При оформянето на каденцата предпоследният акорд трябва да бъде по възможност пълен. С прибавянето на третия глас се явяват след-

ните тризвучия: сектакорд на VII ст., квинтакорд на VII ст. (когато е умален, предпочита се тясно разположение), сектакорд на V ст. и квинтакорд на V степен. При употребата на каденца с квинтакорд на V степен басовият тон скача кварта горе или квинта долу в I степен на гамата.

8. При случаи, когато задачата завършва с непълен квинтакорд с изпуснатата квинта, за предпочитане е употребената терца при всички гами да бъде мажорна. Фригийската гама завършва винаги с мажорна терца.

Най-употребими каденцирания при строгия контрапунктичен стил са:

The image displays six musical examples of cadences in different modes, arranged in three rows. Each example consists of a two-staff system (treble and bass clefs) with notes and rests. The modes are labeled above the staves:

- Row 1: **Ионийски** (Ionian) and **Дорийски** (Dorian). The Dorian example includes the text "и др." (and others).
- Row 2: **Фригийски** (Phrygian) and **Лидийски** (Lydian). Both examples include "и др.".
- Row 3: **Миксолидийски** (Mixolydian) and **Еолийски** (Aeolian). Both examples include "и др.".

 The notation shows various chordal structures and voice leading patterns characteristic of these modes.

От примерите виждаме, че старите майстори контрапунктици винаги са повишавали VII степен на онези гами, чиито разстояния между VII и VIII степени са били цял тон.

ОБРАЗЦИ

cf.

A musical notation example consisting of two staves. The top staff is in treble clef and contains a series of chords and a melodic line with slurs. The bottom staff is in bass clef and contains a simple bass line. The dynamic marking 'cf.' is at the beginning.

cf.

A musical notation example consisting of two staves. The top staff is in treble clef and contains a series of chords and a melodic line with slurs. The bottom staff is in bass clef and contains a simple bass line. The dynamic marking 'cf.' is at the beginning.

cf.

A musical notation example consisting of two staves. The top staff is in treble clef and contains a series of chords and a melodic line with slurs. The bottom staff is in bass clef and contains a simple bass line. The dynamic marking 'cf.' is at the beginning.

cf.

A musical notation example consisting of two staves. The top staff is in treble clef and contains a series of chords and a melodic line with slurs. The bottom staff is in bass clef and contains a simple bass line. The dynamic marking 'cf.' is at the beginning.

cf.

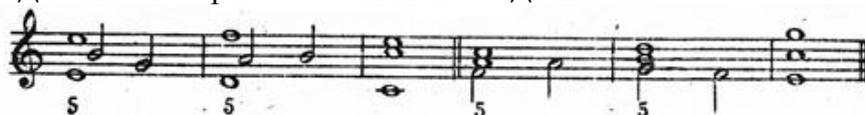
A musical notation example consisting of two staves. The top staff is in treble clef and contains a series of chords and a melodic line with slurs. The bottom staff is in bass clef and contains a simple bass line. The dynamic marking 'cf.' is at the beginning.

XIV. ВТОРИ ВИД ТРИГЛАСЕН КОНТРАПУНКТ

Задача: По зададен кантус фирмус да се построи първи контрапункт в половини и втори контрапункт в цели ноти.

Правила:

1. При необходимост можем да си позволим акцентни квинти между втория контрапункт и една от останалите партии. Акцентните квинтови паралелизми трябва да бъдат отделени посредством терцов скок, последвани от обратно постепенно движение.



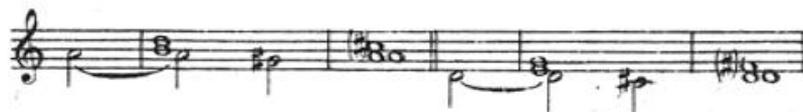
2. Проходящият тон може да дисонира по отношение на двата гласа.



3. Добре е на силните тактови времена да се очертават пълни тризвучия. Ако на силното тактово време употребим непълен акорд, добре е на слабото тактово време да употребим пълен акорд.



4. В предпоследния такт и в трите гласа можем да имаме цели ноти. При необходимост в предпоследния такт можем да употребим и синкопиран дисонанс. Когато синкопът се яви в най-нисък глас, тогава неговото разрешение в умалено тризвучие е позволено.



ОБРАЗЦИ

The image displays three musical examples of contrapuntal exercises, each consisting of two staves (treble and bass clef).
1. The first example is marked 'cf.' (crescendo forte) and shows a complex contrapuntal texture with various rhythmic values and accidentals.
2. The second example is marked 'ff.' (fortissimo) and features a more rhythmic and melodic style with frequent eighth notes.
3. The third example is marked 'cf.' and shows a simpler contrapuntal structure with clear intervals and rhythmic patterns.

XV. ТРЕТИ ВИД ТРИГЛАСЕН КОНТРАПУНКТ

Задача: По зададен кантус фирмус да се построи контрапункт в четвъртини ноти и втори контрапункт в цели ноти.

При този вид първият, третият и петият тон на камбиатата трябва да консонират с останалите два гласа.

This musical example illustrates the third type of three-part counterpoint. It shows a single staff with a treble clef. The first part is a cantus firmus (C-F) consisting of quarter notes: G4, A4, B4, C5. The second part is a counterpoint consisting of quarter notes: E4, D4, C4, B3. The third part is a counterpoint consisting of whole notes: G4, A4, B4, C5. Brackets indicate the intervals between the parts.

ОБРАЗЦИ



XVI. ЧЕТВЪРТИ ВИД ТРИГЛАСЕН КОНТРАПУНКТ

Задача: По зададен кантус фирмус да се построи първи контрапункт в синкопи и втори контрапункт в цели ноти.

Правила:

1. За препоръчване е в границите на такта да се очертае пълно тризвучие. При консонантния синкоп това може да стане както на силно, така и на слабо тактово време, а при дисонантния синкоп – само на слабо време.

2. Подготовката на синкопа трябва да се консонира по отношение на двата гласа. Квартата се смята за консонанс, когато е включена между среден и горен глас.

3. При консонантните синкопи тонът на встъплението на синкопа може да го има и в друг глас (пример а), докато тонът на дисонантното синкопирано встъпление никога не се удвоява (пример б).



а) Синкопираното консонантно встъпление на тона „е“ в горния глас представлява октавово удвояване на терцовия тон. Подобно нещо е и със следващия такт, където тонът „с“ представлява октавово удвояване на основния тон.

б) Синкопирано дисонантно встъпление от кварта (ундецима) с разрешение в терца и дисонантно встъпление от септима (квартдецима) с разрешение в секста. Октавовото удвояване на встъплението на синкопа е всъщност удвояване на самия дисонанс.

4. Разрешението на синкопа трябва да стане върху основна степен. С други думи, тонът, в който се разрешава синкопът, не трябва да се среща в друг глас. Изключение от това правило имаме при ноновия синкоп, при условие основният тон да бъде подкрепен с терца (пример а), но в никакъв случай с квинта, понеже последната дава фалшив хармоничен сбор от две квинти (пример в).



За да си обясним възможностите, които синкопираният дисонанс крие в себе си, необходимо е да изтъкнем голямото му сходство с първия вид тригласен контрапункт. Хармоничната структура на слабото тактово време на синкопирания тригласен контрапункт е напълно сходна с хармоничната структура на първия вид тригласен контрапункт. Това значи, че правилата на тригласния контрапункт – нота срещу нота – важат за слабото тактово време на синкопирания контрапункт. Във връзка с това необходимо е да си припомним възможните консонантни съзвучия на първия вид на тригласния контрапункт и да изследваме възможностите, при които можем да имаме синкопиран дисонанс. Ние можем да категоризираме с оглед на един основен консонантен интервал възможните консонантни съзвучия, които се употребяват в първия вид тригласен контрапункт, а именно: върху терцова основа – с прибавяне на квинта, секста, октава и децима (примери а, б, в, г); върху квинтова основа – с прибавяне на октава, децима и дуодецима (примери д, е, ж); върху секстова основа – с прибавяне на октава, децима и терцдецима (примери з, и, к); върху октавова основа – с прибавяне на децима и дуодецима (примери л, м).



Всички тези съзвучия могат да се явят на слабо тактово време като резултат от разрешение на дисонантен синкоп. Съзвучия, на които горните два гласа включват интервал октава (съзвучията, обозначени с буквите г, ж, к), могат да се получат при синкопирания триглас само когато най-ниският им тон се яви като разрешение на синкопиран дисонанс.



Съзвучията, чиито крайни тонове включват интервал октава, но чиито среден тон не е терцов звук, могат да се получат само когато средният им тон се яви като разрешение на дисонантен или отвеждане на консонантен синкоп. Такива са означените с букви д, з²¹.



Съзвучия, чийто долен и среден тон включват интервал октава (примери л, м), могат да се получат, когато най-горният им тон се яви като разрешение на синкоп.



Разрешение на дисонантен синкоп в октава е възможно само при тризвучията, означени с буквите в, л. Според правилата за употреба на синкопирания дисонанс октавово разрешение получава само ноновият синкоп, при условие че подготовката му ще бъде децимова, а при изключения и дуодецимова.



Що се отнася до останалите съзвучия, които всъщност представляват тризвучия – квинтакорди и сектакорди в тясно и широко разположение (виж примери а, б, е, и), всеки един от техните тонове може да се яви като разрешение на синкоп (дисонантен или консонантен).



Квартсекстовите акордови форми, които се явяват при примерите „и“, са забранени. [Поправена грешка в оригинала, стр. 81.]

Упоменатите форми на употреба на синкопирания дисонанс могат също да се използват, като долният глас се свали октава долу и по такъв начин разстоянието между средния и долния глас стане по-широко от октава.

XVII. ПЕТИ ВИД ТРИГЛАСЕН КОНТРАПУНКТ

Задача: По зададен кантус фирмус да се построи цветист тригласен контрапункт.

Използваме правилата за цветистия двугласен контрапункт и познатите до сега правила за тригласния контрапункт.

ОБРАЗЦИ



[Забележете залегования кантус фирмус в средния глас на втория образец, т. 5 и 6. Кантус фирмус по принцип не се залегова, както и не се повтарят негови тонове. С.Л.]

ЧЕТИРИГЛАСЕН КОНТРАПУНКТ

XVIII. ОБЩО ЗА ЧЕТИРИГЛАСНИЯ КОНТРАПУНКТ

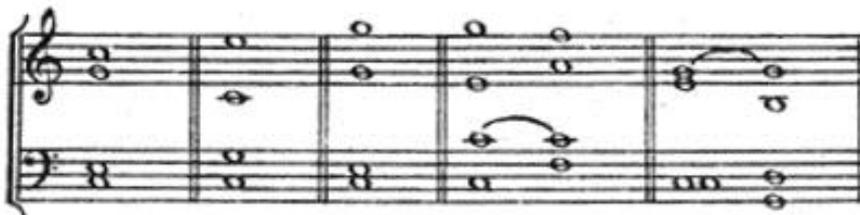
Подобно на тригласния контрапункт, и четиригласният си служи с консонантни съзвучия. Тук е уместно да подчертаем наново, че контрапунктът не се опира на готови акордови форми. Пълните съзвучия (тризвучия) при него не са цел, а резултат от непринудено водене на гласовете. Затова при контрапункта в интереса на гласоводенето понякога е за предпочитане да употребим непълно съзвучие, отколкото да унищожим хубавата мелодия заради пълните акорди. Понеже при четиригласния контрапункт акордите, които се употребяват, са само тризвучия, то се налага удвояване на един от тоновете им, за да можем по този начин да получим четиригласие. И тук контрапунктът се отличава от хармонията, тъй като това не изхожда от ограниченията, които имаме при хармонията, а изключително от интереса да се създадат хубави и смислени самостоятелни мелодии. Докато при хармонията предпочитаме непълни секстакорди, а на VII ст. почти винаги пълни, при контрапункта това правило остава почти без значение поради основната причина, че начинът на употреба на акордите и формата им, в която те ще бъдат използвани, зависят от мелодичното оформяне на отделните контрапун-

кти. В отделните консониращи моменти на един четириглас можем да срещнем най-различни форми на употреба на пълни и непълни съзвучия:

а) всички положения, разположения и форми на удвоявания на тоновете на квинтакордите:



б) необичайни за хармонията отдалечавания на съседни партии:



в) употреба на пълни и непълни секстакорди и всички видове удвоявания на тоновете им:



г) употреба на непълни съзвучия.



Съществено правило при изработване на контрапунктирания четириглас е: Дисонантните задържания, проходящите дисонанси и въобще каквито и да са дисонантни тонове не се удвояват. Всеки дисонанс трябва да действа самостоятелно. Изключение от това правило можем да имаме в някои случаи при употребата на проходящите тонове, което от контрапунктично гледище се оправдава напълно.



При работата с четиригласа понякога се налага непосредствено задържане на един и същи тон в продължение на повече от два такта²³. Добре е по възможност да се ограничаваме от прекомерна употреба на общи тонове. Последните придават застоялост в движението на гласовете и хармоничен характер на контрапунктичното съчетание.

Усвояването на техниката на синкопа при четиригласния контрапункт е съпроводено с редица трудности, особено при случай, когато използваме непълни съзвучия. Във връзка с това е необходимо да направим анализ на различните случаи, при които дисонантният синкоп може напълно да се яви като задържан тон на пълно или непълно съзвучие:



- а) задържане на секста пред квинта и удвоен основен тон;
- б) задържане на кварта пред терца и удвоен основен тон;
- в) задържане на секста пред квинта и удвоен терцов тон;
- г) задържане на кварта пред терца и удвоен квинтов тон;



- д) задържане на основния тон в баса с удвоен квинтов тон;
- е) задържане на основния тон в баса с удвоен терцов тон;
- ж) задържане на нона пред октава върху основата на квинтакорд;
- з) задържане на нона пред октава върху основата на секстакорд;
- и) задържане на ундецима пред децима (или на нона пред октава, смятано по отношение на тенора);



- к) задържане на секста пред квинта с утроена основа;
- л) задържане на кварта пред терца с утроена основа;
- м) задържане на нона пред октава с удвоена терца;
- н) задържане на нона пред октава с удвоена квинта.

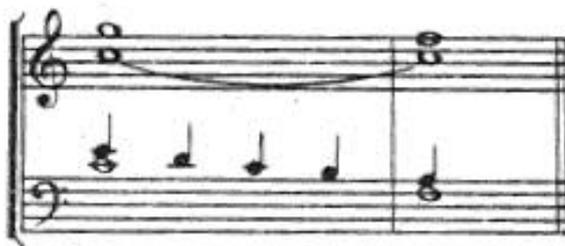
При синкопирания четиригласен контрапункт може да се случи разрешението на дисонантният синкоп да дисонира наново с някой от останалите контрапункти. В такъв случай е необходимо да си послужим с втория контрапунктичен вид, като срещупоставим на разрешението консонантен тон²⁴.



а) разрешението на синкопа дава дисонанс нона, включен между сопрана и тенора;

б) в момента на разрешението тенорът прави скок в консонанс.

При третия вид четиригласен контрапункт можем да си позволим още паралелни терцови скокове през квинта между мелодията с движение от четвъртини ноти и някоя от съседните на нея партии²⁵.



[В този пример има скрита октава в крайни гласове. С.Л.]

С увеличаване на броя на гласовете се увеличава и трудността на контрапунктичната изработка. Често пъти в известни моменти на задачата прибавянето на нова партия се оказва невъзможно. При такива случаи сме принудени да отдалечим необичайно съседни гласове, да допуснем по-продължително време известни преплитания на гласовете, да допуснем някои скрити паралелизми между крайните гласове, някои фалшиви сборове и други по-маловажни опущения. Както вече имахме случая да споменем, контрапунктичното сложение на строгия стил представлява съвкупност от правилно построени двугласи. Ние можем да се възползваме от това качество на строгия контрапункт, като при сложни места си позволим да проверяваме поотделно различните двугласи. В такъв случай за да проверим всички възможни съотношения между отделните гласове на четиригласа са ни необходими шест проверки:

1. Сопран – алт
2. Сопран – тенор
3. Сопран – бас
4. Алт – тенор
5. Алт – бас
6. Тенор – бас²⁶.

Необходимо е да припомним, че интервалът кварта се смята за консонанс, ако по-ниският му тон не се намира в баса.

Следват образци от всички видове четиригласен контрапункт.

ОБРАЗЦИ

cf. Фукс

A musical score for the first system, labeled 'Фукс' (Fux) and 'cf.' (crescendo fortissimo). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a style characteristic of Fux's 'Stylus Antiquus', featuring complex rhythmic patterns and dense chordal textures.

Белерман

A musical score for the second system, labeled 'Белерман' (Belerman). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is similar to the first system, with complex rhythmic patterns and dense chordal textures.

Иенесен

A musical score for the third system, labeled 'Иенесен' (Ienesen). It consists of three staves: a treble clef staff, a middle staff with a C-clef, and a bass clef staff. The notation is similar to the previous systems, with complex rhythmic patterns and dense chordal textures.

Белерман

A musical score for the fourth system, labeled 'Белерман' (Belerman). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is similar to the previous systems, with complex rhythmic patterns and dense chordal textures.

cf. Фукс

A musical score for the fifth system, labeled 'Фукс' (Fux) and 'cf.' (crescendo fortissimo). It consists of three staves: a treble clef staff, a middle staff with a C-clef, and a bass clef staff. The notation is similar to the previous systems, with complex rhythmic patterns and dense chordal textures.

Белерман

c.f.

This system shows the first system of music for the character 'Белерман'. It consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a series of chords, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and some moving lines.

Конюс

c.f.

This system shows the first system of music for the character 'Конюс'. The treble staff features a melodic line with quarter and eighth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment with chords and eighth notes.

Белерман

c.f.

This system shows the second system of music for 'Белерман'. The treble staff continues with a melodic line, and the bass staff continues with its accompaniment.

Фукс

c.f.

This system shows the first system of music for the character 'Фукс'. The treble staff has a melodic line with some chromaticism, and the bass staff provides accompaniment.

Фукс

c.f.

This system shows the second system of music for 'Фукс'. The melodic line in the treble staff continues, and the bass staff accompaniment is also present.

This system shows the third system of music, which appears to be a continuation of the previous system. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment.

cf.

Белерман

cf.

Фукс

cf.

Фукс

cf.

[Първият пример на тази страница също е от Белерман. В същия пример при прехода между първия и втория такт тенорът скача от дисонанс спрямо всеки от гласовете без алта. Това може да се оправдае, ако интерпретираме решението като камбиата, която започва от третата четвъртина и продължава в следващия такт. С.Л.]

Белерман

cf.

cf.

cf.

cf.

[В четвъртия пример квартата между алта и сопрана във втория такт не е необходима; скрити октави между крайни гласове в последния такт. С.Л.]

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a bass line with chords and moving lines. The dynamic marking *c.f.* is present in the first measure.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff features a prominent bass line with a slur over the first few measures. The dynamic marking *c.f.* is present in the first measure.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains chords and rests. The bass clef staff has a very active, fast-moving line with many sixteenth notes. The dynamic marking *c.f.* is present in the first measure.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs. The bass clef staff has a bass line with slurs and chords. The dynamic marking *c.f.* is present in the first measure.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains chords and rests. The bass clef staff has a bass line with slurs and chords. The dynamic marking *c.f.* is present in the first measure.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs. The bass clef staff has a bass line with chords and slurs. The dynamic marking *c.f.* is present in the first measure.

КОМБИНИРАНИ (СМЕСЕНИ) КОНТРАПУНКТИЧНИ ВИДОВЕ

XIX. ОБЩО ЗА КОМБИНИРАНИТЕ (СМЕСЕНИТЕ) КОНТРАПУНКТИЧНИ ВИДОВЕ

Под комбинирани (смесени) контрапунктични видове разбираме контрапунктични сложения, при които имаме срещупоставяне на една или две мелодии в цели ноти – с две или повече мелодии от друг вид. Ако означим с цифри различните видове контрапункт, като приемем мелодии с движения в цели ноти (каквито са кантус фирмусът и първият контрапунктичен вид) да означаваме с цифрата 1, мелодии с движение в половини ноти (втори вид) – с цифрата 2, мелодии с четвъртини ноти (трети вид) – с цифрата 3 и синкопираните мелодии (четвърти вид) – с цифрата 4, можем да изброим схематически минатите досега видове тригласен и четиригласен контрапункт по следния начин:

а) за видовете тригласен контрапункт

1.1.1. първи вид 1.1.3. трети вид
1.1.2. втори вид 1.1.4. четвърти вид

б) за видовете четиригласен контрапункт

1.1.1.1. първи вид 1.1.1.3. трети вид
1.1.1.2. втори вид 1.1.1.4. четвърти вид

Както се вижда от дадената схема, различието в посочените видове се явява в промяната на вида на движението само на една партия. Например при четиригласния контрапункт три от партиите са в цели ноти, а една се явява или в цели ноти, или пък в някой друг вид движение. От само себе си възниква въпросът, не е ли възможно по зададен кантус фирмус да съставим тригласни или четиригласни контрапунктични съчетания посредством комбиниране на различни видове движения. Тук е необходимо да отбележим, че едновременното съпоставяне на различни видове движения се явява именно характерно за контрапункта. Срещу зададен кантус фирмус при тригласа могат да бъдат поставени едновременно движения от половини и четвъртини, половини и синкопи, или пък четвъртини и синкопи. Многообразието, което получава тригласът, се увеличава, когато срещу зададен кантус фирмус поставим като първи и втори контрапункт мелодии от един и същ вид, например половини и половини, четвъртини и четвъртини, или синкопи и синкопи. Едновременните съчетания на различни контрапунктични видове дават широки възможности за разгъване на мелодически добре сложени партии, добри хармонически последования и изненадващо красиви дисонантни стълкования. Не винаги обаче в това многообразие на хубаво гласоводене правилно употребени съзвучия и дисонанси дават задоволителна звучност. Затова при комбинираните видове от голямо значение е и

естетическата преценка при тълкуването на мелодичната линия, консонанса или дисонанса.

Докато при досега разгледаните видове в много моменти на работата се налагаше схематично разрешение на този или онзи случай, при комбинираните видове поради широките възможности, с които разполагаме, може да се дойде до по-изискана мелодична линия и до по-интересни хармонични звучения и последования. Комбинираните контрапунктни видове откриват простор за творчески възможности на учащия се. Затова пък и трудностите, които трябва да се преодолеят, са по-големи. Овладяването на техниката на комбинирания контрапункт е всъщност овладяване на техниката на една от най-трудните области на контрапункта.

Схематичното изображение на възможните комбинирани видове на тригласния контрапункт е следното:

1.2.2	1.2.3
1.3.3	1.2.4
1.4.4	1.3.4

При четиригласния контрапункт възможностите за получаване на комбинирани видове са много по-големи поради по-големия брой на елементите. При него са възможни комбинирания на гласове по два или три от един и същи вид, или пък комбинирания от свършено различни видове.

Ние можем да подредим различните възможни комбинирани видове на четиригласния контрапункт в следните пет групи:

Първа група – при която два от гласовете са в движение от цели ноти, т.е. кантус фирмусът и някой друг глас, който е в първия контрапунктичен вид, а другите два гласа са от друг някой вид:

1.1.2.2
1.1.3.3
1.1.4.4

Втора група – при която два от гласовете са в движение от цели ноти, а останалите два са от различни видове:

1.1.2.3
1.1.2.4
1.1.3.4

Трета група – при която срещу кантус фирмус в цели ноти имаме две партии от един и същи вид и една от друг вид:

1.2.3.3	1.3.4.4
1.2.4.4	1.4.2.2
1.3.2.2	1.4.3.3

При комбинирания контрапункт квартовият интервал, независимо дали е с проходящ тон или не, се счита за консонанс, когато по-ниският му тон не се намира в баса.



Поради това работата с различните комбинирани видове се свежда до употребата на консонантни интервали на третото тактово време. При комбинирани сложения, при които имаме синкопирана партия, първото полувреме на такта може да бъде носител на дисонантен синкоп, но второто полувреме представлява консонантни съчетания на тонове във форма на тризвучия или на съзвучия изобщо. Щом като на третото време не употребяваме какъвто и да било дисонанс, остава като основно положение, че можем да употребим на първото полувреме на такта синкопиран дисонанс и на второто и четвъртото време – проходящи дисонанси при съотношение 4:1.

При това положение лесно бихме могли да си обясним движението на гласовете при следните комбинирани съчетания:



а) Нонов дисонанс, който се разрешава степен долу в октава (виж басовия тон в началното време на втория такт). Но в момента на разрешението басовият тон, който всъщност е консонантен, скача терца горе, като по този начин се образува секстакорд на второто полувреме на такта.

б) Квартов дисонанс, който се разрешава степен долу в терца. Понеже басовият тон „а“ е консонантен, той скача терца горе, като в момента на разрешението образува с кантус фирмуса непълно консонантно съзвучие.

в) Септимов дисонанс по отношение на кантус фирмуса (средния глас). Септимата се разрешава в секста. Басовият тон „с“ консонира по отношение и на двете партии. С отвеждането на басовия тон степен горе в тона „d“ се избягва получаването на квартсекстакорд.



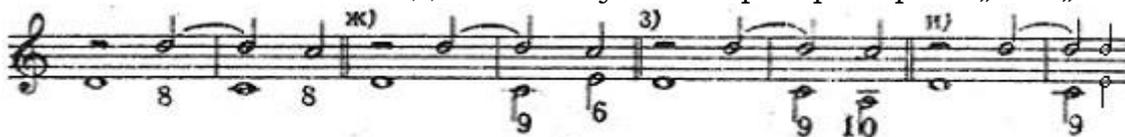
г) Секундов дисонанс „с“, който съществува по отношение на кантус фирмуса „d“. Секундата се разрешава степен долу в терца. Басовият тон „g“, който е консонантен, скача кварта долу в „d“, който също е консонантен тон.

д) Секундов дисонанс „а“ в баса, който съществува по отношение на тона „h“ от кантус фирмуса. Тоя секундов дисонанс се явява с октавово разширение. Дисонантният тон „а“ се разрешава в терца (децима). Квартовият тон „d“ (в средния глас) е консонантен, поради което е свободен. Отвеждането му в „е“ дава пълно тризвучие (секстакорд), обаче той може да бъде отведен чрез скок и в друг консонантен тон, например в „h“.

е) Септимов и нонов дисонанс „f“, който съществува по отношение на кантус фирмуса „g“ (средния глас), а така също и по отношение на баса „e“. Септимата се разрешава степен долу в секста. Тонът „e“ в баса, който е консонантен, може да бъде отведен чрез скок в консонанс. Следващият тон „с“ е получен посредством низходящ терцов скок и образува с останалите гласове пълно тризвучие. За отбелязване е, че двата крайни гласа, които в началото на втория такт включват интервал нона, в следващия момент образуват интервал децима, получен вследствие разрешаването на ноната и низходящия терцов скок в баса.



ж) Ноновият дисонанс „d“ се разрешава степен долу. Основният тон „с“, който е консонантен, прави възходящ терцов скок в „e“. За отбелязване е, че подготовката на ноната е октавова, а не децимова, както въобще гласи правилото за употребата на ноната. В този случай, в момента на разрешението на ноната, басът прави възходящ терцов скок и по този начин се избягват забранените октави, които биха се получили при застояване на баса. Подобни са случаите при примерите „з“ и „и“.



От посочените примери се вижда колко важно е правилното тълкуване на дисонантните интервали, правилното определяне на дисонантните и консонантните им тонове, а с оглед на това и правилната им употреба, правилното им разрешение или отвеждане.

XX. УПОТРЕБА НА СЪСЕДНИЯ (СТРАНИЧНИЯ) ДИСОНАНС И НА ПРОХОДЯЩАТА АПОДЖАТУРА В КОМБИНИРАНИЯ КОНТРАПУНКТ

А. УПОТРЕБА НА СЪСЕДНИЯ (СТРАНИЧНИЯ) ДИСОНАНС²⁷

Освен разгледаните досега дисонанси (проходящия, камбиатата и синкопирания дисонанс), в строгия контрапункт се употребява, макар и сравнително по-рядко, и така нареченият съседен (страничен) дисонанс. Както вече споменахме в гл. IV, съседният (страничният) дисонанс пред-

ставява възходящо или низходящо отклонение на даден консонантен тон в съседна степен и връщане обратно на първоначалното му място. Съседният (страничният) дисонанс е слаб дисонанс, т.е. той се явява на слабо тактово време. Той може да изхожда от свършени и несвършени консонанси и намира приложение най-вече в многогласния контрапункт. В строгия контрапунктичен стил по-голямо приложение намират съседните дисонанси, които изхождат от несвършени консонанси, отколкото такива, които изхождат от свършени консонанси. Сравнителните изследвания върху строгия контрапунктичен стил доказват, че от употребимите в строгия контрапунктичен стил дисонанси съседните дисонанси представляват много малка част в сравнение с дисонанси от другите видове. При нашите контрапунктични упражнения ние ще употребяваме съседни дисонанси само при случаи, когато сме в невъзможност да употребим други средства.

Употребата на съседния дисонанс е възможна при съотношение 3:1, 4:1 или при по-малки нотни стойности, където кантус фирмусът ще се яви като лежащ глас по отношение на употребения дисонанс.



Употребата на съседен дисонанс при съотношение 2:1 е изключително рядко явление за строгия контрапунктичен стил.



След употребата на съседен дисонанс при съотношение 2:1 трябва непосредствено да последва несвършен консонанс.

Във връзка с интервала, който служи като основа за отклонение и връщане на съседния дисонанс, ние групираме съседните дисонанси по следния начин:

1. Съседни дисонанси, които имат за основен интервал несвършен консонанс:

- а) терца – секунда – терца;
- б) терца – кварта – терца;
- в) секста – септима – секста.



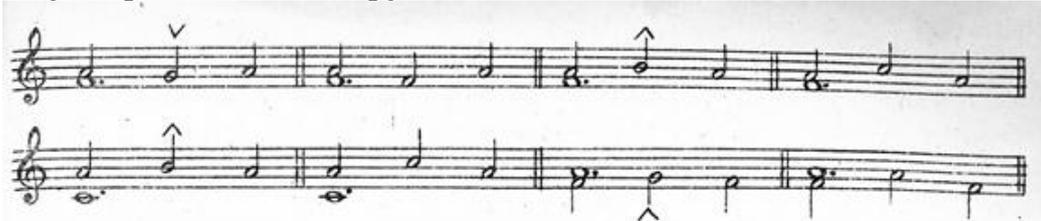
2. Съседни дисонанси, които имат за основен интервал октава:

а) октава – септима – октава

б) октава – нона – октава.



Необходимо е да обърнем внимание, че страничният (съседният) дисонанс замества възвратния терцов скок, поради което единият може да бъде употребен вместо другия.



Употребата на съседни (странични) дисонанси при строгия двугласен контрапункт трябва да става съвсем сдържано. При нашите упражнения ние можем да употребяваме страничните дисонанси само при съотношение 3:1, 4:1, но в никакъв случай при съотношение 2:1.

Когато контрапунктът е горен глас, можем да употребим като съседни дисонанси низходяща секунда (терца – секунда – терца, пример а), възходяща кварта (терца – кварта – терца, пример б) и възходяща септима (секста – септима – секста, пример в).

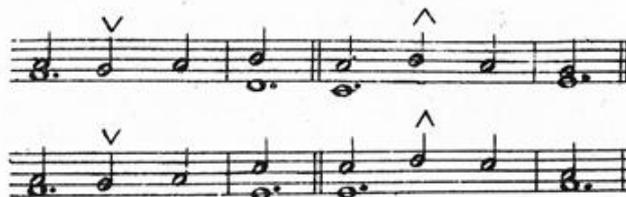


Когато контрапунктът е долен глас, като съседни дисонанси могат да се явят възходящата секунда (терца – секунда – терца, пример г), низходяща кварта (терца – кварта – терца, пример д) и низходяща септима (секста – септима – секста, пример е).



Съседният тон се явява винаги в средата на такта. Предназначението му е да украси (да раздвижи) мелодията на контрапункта. Понеже при известни случаи появата на съседен тон става причина кантус фирмусът в даден момент да прозвучи като лежащ дисонанс (както виждаме това при току-що приведените примери „а, е“, при които в момента на появата на страничния тон кантус фирмусът почва да дисонира; сравни гл. IV – Дисонантни и консонантни тонове на интервалите), то при работата си трябва да гледаме по възможност по-рядко да прибегваме до употребата на съседни тонове, при които кантус фирмусът дисонира. Необходимо е да изтъкнем и важното условие, че употребата на съседния тон става в зависимост от посоката на мелодичното движение, която желаем да вземем. При употреба на низходящ съседен тон, необходимо е

да продължим във възходяща посока и, обратно, при възходящ съседен тон се явява нужда мелодията да бъде продължена в низходяща посока.



Следват извадки из ричеркари от Палестрина:



- а) низходяща съседна кварта в баса;
- б) низходяща съседна секунда в тенора и кварта в баса;
- в) низходяща съседна секунда (нона) в сопрана [пример г липсва – печатна грешка];



- д) възходяща съседна кварта в сопрана;
 - е) низходяща съседна секунда в сопрана и септима в алта.
- Последната е употребена при съотношение 2:1.
- ж) низходящи двойни съседни дисонанси: кварта в сопрана и секунда в алта;



- з) низходящи двойни съседни дисонанси: кварта в сопрана и секунда в алта;
- и) низходящи двойни дисонанси: секунди в сопрана и кварта в тенора.

Следват извадки из „Missa super: Dixit Maria“ от Ханс Лео Хаслер (1564 – 1612).



- а) низходяща съседна секунда в тенора;
 б) низходяща съседна кварта в баса;
 в) низходяща съседна кварта (секунда) в алта;



- г) двойни низходящи съседни дисонанси: секунда в тенора и кварта в алта;
 д) двойни низходящи съседни дисонанси: кварта в тенора и нона в алта.

Б. УПОТРЕБА НА ПРОХОДЯЩА АПОДЖАТУРА

Както видяхме в гл. IV, мелодичната фигура на аподжатурата представлява две постепенно разположени една до друга ноти, първата от които е самата аподжатура, а втората – нейното разрешение. В зависимост от местоположението на разрешението, в смисъл, дали то отстои на степен по-ниско или на степен по-високо от аподжатурата, различаваме низходяща и възходяща аподжатура. При строгия контрапунктичен стил употребата на аподжатурата става посредством мелодична фигура от разположени постепенно (в диатоничен ред) три ноти, средната от които носи аподжатурния дисонанс.

Употребата на проходящата аподжатура при строгия контрапунктичен стил става при съотношение 4:1 (при движение от четвъртини ноти). При движение от половини ноти (2:1) аподжатурата е също употребима. Низходящата аподжатура е по-употребима от възходящата. Последната се среща рядко.

Проходящите дисонантни тонове на трето време при третия вид двугласен контрапункт нямат характер на истински аподжатури поради това, че в момента на появата на дисонанса не се срещупоставя нов консонантен тон. Аподжатурният дисонанс и неговото разрешение трябва да се срещупоставят на появата на консонантен тон. Двете четвъртини

на аподжатурата и нейното разрешение трябва да се срещупоставят на половина нотна стойност, вследствие на което се получава дисониращ конфликт при съотношение 2:1, т.е. срещупоставени две четвъртини ноти на една половина.



Употребата на проходящи аподжатури при строгия контрапунктичен двуглас е възможна само при случаи, когато и двете партии са цветисти, т.е. освободени от оковите на кантус фирмуса.



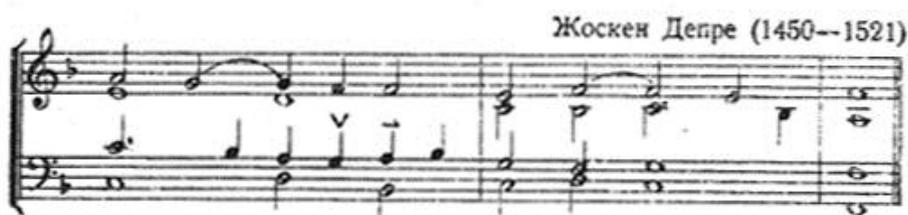
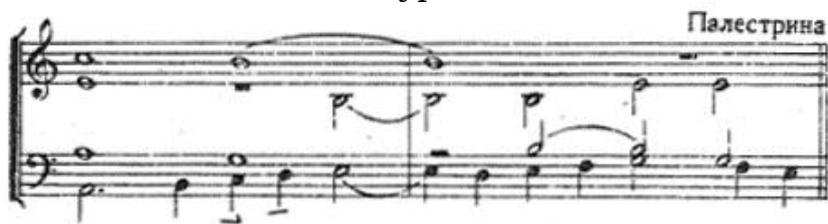
При контрапунктично сложение на три и повече гласа аподжатурният дисонанс може да дисонира и по отношение на по-дълготраен кантус фирмус. Но и при такива случаи срещу четвъртините на аподжатурния дисонанс и неговото разрешение се срещупоставя половина нотна стойност в някой от другите гласове.



а) Аподжатурният тон „d“ в алта дисонира по отношение на дълготрайните консонантни тонове „a – c“ в баса и тенора. Срещу аподжатурата и нейното разрешение е поставена половина нотна стойност „f“ в сопрана. Аподжатурният дисонанс е предшествуван от тон от по-горна степен, поради което в неговото разрешение се образува, разположена в диатоничен ред, низходяща мелодична фигура от три тона, от които средният се намира на силното време и е дисонантен.

б) Във втория такт на този пример имаме едновременни аподжатури в два гласа. И двете аподжатури дисонират по отношение на най-дълготрайния тон („g“ в алта), а същевременно на тях е срещупоставена половина нотна стойност „c“ в сопрана.

В контрапункта на строгия стил се употребява най-вече низходящата аподжатура. Възходящата аподжатура, въпреки че е по-рядко явление, се употребява въз основа на същите правила, по които се изгражда и низходящата аподжатура.



За отбелязване е, че в чести случаи аподжатурните тонове са предшествани или от проходящи, или от съседни дисонантни тонове.



- а) Аподжатурният тон е предшестван от проходящ дисонанс.
- б) Аподжатурният тон е предшестван от съседен дисонанс.

Употребата на аподжатурата става причина да се явяват понякога паралелни движения от кварта, септими, нони, даже и от секунди. Това е възможно, когато имаме паралелно движение между мелодичната фигура на аподжатурата и мелодичната фигура на срещупоставения на нея проходящ тон от втори контрапунктичен вид. Подобни паралелизми от кварта, септими и нони не са чужди на строгия контрапунктичен стил, обаче при сложение на три или повече гласа.



а) Паралелни кварта между баса и тенора и паралелни септими между тенора и сопрана. Тонът „с“, който се намира пред аподжатурния дисонанс „в“, е проходящ дисонанс.

б) Паралелни нони между баса и алта. Проходящият дисонантен тон „а“ в алта се намира пред аподжатурния дисонантен тон „б“. Мелодическата фигура е възходяща.

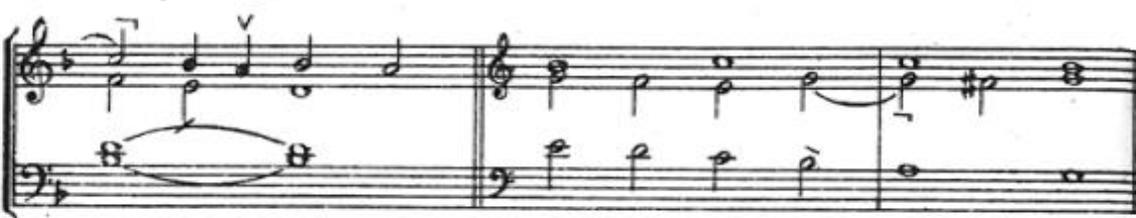
в) Паралелни секунди между сопрана и алта. Това явление от паралелни хармонични движения между дисонантни интервали може да се обясни с намесата на проходящи и аподжатурни тонове в едно иначе напълно консониращо сложение. Следващите четири примери „а, б, в, г“ показват нагледно образуването на подобен род паралелизми:

От примерите се вижда, че хармонично значение имат случаите, при които се явяват паралелизми от кварта и септими (примери а, б), понеже при движението си гласовете изхождат от свършен консонанс и по право движение завършват с несвършен консонанс. При примерите „в, г“ имаме забранени скрити паралелизми (скрити октави и скрити прими), а подобни скрити паралелизми са безусловно забранени.

Употребата на проходяща аподжатура със стойност от половина нота е рядко изключение в произведенията на старите контрапунктисти.

Следват примери из произведенията на Палестрина и други автори с обозначение на различните дисонанси:





Посочените примери из произведенията на старите майстори контрапунктици показват, че употребата на проходящата аподжатура и употребата на съседния дисонанс, които се явяват при комбинираните видове, не са чужди на строгия стил. Не всички дисонанси обаче са

употребими в еднаква степен. Докато едни дисонанси срещаме много често, други представляват редки изключения. Най-употребими при строгия стил са синкопираният дисонанс и проходящият дисонанс при съотношение 4:1, по-малко употребими са проходящият дисонанс при съотношение 2:1 и камбиатата, рядко употребим е съседният дисонанс, а след него проходящата аподжатура и лежащият дисонанс.

В строгия контрапунктичен стил се чувства силно преобладаващо влияние на консонантната звучност. Употребеният дисонанс веднага се разрешава в консонанс.

Промяната на съотношенията между дисонанс и консонанс, както и между различните дисонанси, изменя облика на стила. В това можем да се убедим, като сравним строгия контрапунктичен стил със свободния. При едно съпоставяне на тези два стила ще открием, че при свободния стил се явяват по-често проходящата аподжатура, съседният и лежащият дисонанс са за сметка на консонансната звучност и употребимите по-често проходящи и синкопирани дисонанси в строгия стил.

XXI. ТРИГЛАСНИ СТИЛИЗАЦИИ ОТ ПРОХОДЯЩИ, СЪСЕДНИ И АПОДЖАТУРНИ ДИСОНАНСИ

При разглеждането на комбиниранията видове в гл. XIX ние видяхме, че употребата на проходящи дисонанси при съотношение 2:1 създава трудности. Използването на проходящия дисонанс на втория контрапунктичен вид при комбинирания триглас и четириглас става възможно само при участието на аподжатурни съседни дисонанси в другите гласове. Както видяхме, тези видове дисонанси действат при съотношение 4:1, респ. при движение в четвъртини ноти. При тригласа са невъзможни комбинации при едновременната употреба на проходящ дисонанс от втория вид и синкопиран дисонанс (виж гл. XIX). Затова именно единствена възможна тригласна комбинация, при която можем да употребим проходящ дисонанс от втория вид, е съчетание на половини с четвъртини по зададен кантус фирмус в цели ноти (формула 1.2.3).

Необходимо е да изтъкнем, че при тригласните стилизации, освен участието на проходящите аподжатури, от голямо значение е и участието на съседния дисонанс (виж гл. XX). Следващите примери ще покажат това.



а) Проходяща кварта „b“ в баса. На нея е срещупоставена проходяща аподжатура „a“ в сопрана, предшествана от възходящ

съседен дисонанс „b“. Явяват се паралелни септими между сопрана и баса.

б) Проходяща септима „g“ в баса. На нея е срещупоставена проходяща аподжатура „a“ в сопрана, предшествана от низходящ съседен дисонанс „g“. Явяват се паралелни нони между сопрана и баса.

в) Проходяща кварта „a“ в баса. На нея е срещупоставена проходяща аподжатура „g“ в сопрана, предшествана от възходящ съседен дисонанс „a“.



г) Проходяща септима „d“ в баса. На нея е срещупоставена проходяща аподжатура „g“ в сопрана, предшествана от проходящ дисонанс. Явяват се паралелни кварта между сопрана и баса.

д) Проходяща кварта „b“ в баса.

е) Проходяща секста в сопрана (консонантен тон).

От посочените примери можем да заключим следното:

1. В началния момент на такта всички гласове консонират помежду си.
2. Първата и четвъртата нота на третия вид консонират с нотите на втория вид.
3. Втората нота от третия вид е винаги проходяща, а третата аподжатурна.
4. Проходящите дисонанси от втория вид, съчетани в паралелно движение с третия вид, могат да дадат между второто и третото тактово време паралелизми от кварта, септими или нони, които паралелизми, независимо между кои гласове се включват, са позволени.
5. Забранена е употребата на интервал октава, включен между третата или четвъртата четвъртина и срещупоставената на тях половина нота.



Употребата на проходящия дисонанс от втори котрапунктичен вид трябва да става само при случаи, когато това ще допринесе за доброто оформяне на мелодията и ще направи задачата хармонически по-интересна. Злоупотребата с много дисонанси унищожават консонантната

звучност и прави работата чужда на основните стилови изисквания на контрапункта.

Следват стилизирани тригласни примери по формула 1.2.3:

а) без проходящ дисонанс от втори вид



б) с проходящ дисонанс от втори вид



XXII. КОМБИНИРАН ТРИГЛАСЕН КОНТРАПУНКТ

А. Първа задача

По зададен кантус фирмус да се построи триглас с първи контрапункт в половини ноти и втори контрапункт в четвъртини ноти (1.2.3).

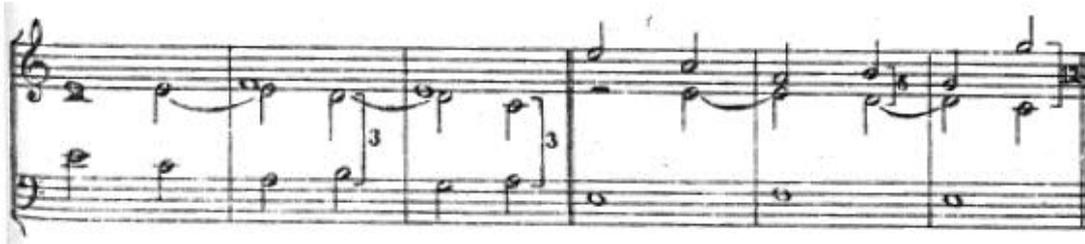


Б. Втора задача

По зададен кантус фирмус да се построи триглас с първи контрапункт в половини ноти и втори контрапункт в синкопи (1.2.4).



Напътствия: В мелодията от половини ноти се избягват проходящи дисонанси. В момента на разрешението на синкопа (на второ време) двата контрапункта трябва да консонират в терца, секста, децима, октава или дуодецима. Примери:



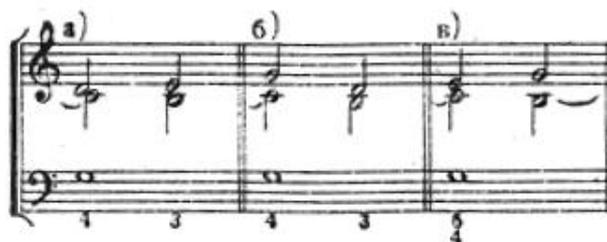
Изключение от това правило имаме при случаи, когато кантус фирмусът заема басовата партия. Тогава между двата контрапункта може да се яви интервал кварта:



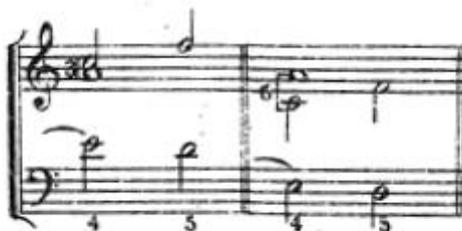
При секундово или септимова синкопирано задържане можем да употребим като допълнителен глас терца над кантус фирмуса или секста под кантус фирмуса, например:



При случаи, когато имаме квартово задържане в горен глас (над кантус фирмуса), като допълнителен глас можем да употребим квинта или октава над кантус фирмуса (примери а, б). Интервалът секста образува в едно със задържаната кварта квартсекстакорд (пример в).



Когато имаме квартово задържане в долен глас (под кантус фирмуса), като допълнителен глас можем да употребим терца или секста над или под кантус фирмуса.



В. Трета задача

По зададен кантус фирмус да се построи триглас с първи контрапункт в синкопи и втори контрапункт в четвъртини ноти (1.4.3).



Напътствия: Носители на дисонантни тонове могат да бъдат само встъпленията на синкопа. Първите четвъртини на тактовете трябва да консонират с разрешението на дисонантния синкоп.



Когато втората четвъртина встъпва чрез скок, тя трябва да консонира а) с кантус фирмуса и с встъплението на синкопа, или пък б) с кантус фирмуса и с разрешението на синкопа.



Втората четвъртина може да бъде а) проходящ дисонанс и б) съседен дисонанс. Мелодическата фигура на последния трябва да изхожда от несъвършен консонанс по отношение на кантус фирмуса.



Анализирайте следните контрапунктични откъси, като отбележите със съответните знаци различните дисонанси, които се срещат!





Г. Четвърта задача

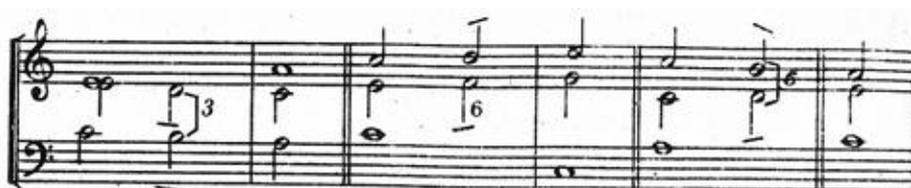
По зададен кантус фирмус да се построи триглас с първи контрапункт в половини ноти и втори контрапункт също в половини ноти (1.2.2).



Напътствия: Може да употребяваме проходящи дисонанси, както единични, така и двойни. При употребата на единичния проходящ дисонанс трябва да внимаваме, защото срещупоставеният контрапункт трябва да консонира както с кантус фирмуса, така и с проходящия тон.



Двойните проходящи дисонанси трябва да консонират помежду си.



Като общо правило ще знаем, че двата контрапункта не могат да дисонират помежду си. Те могат да дисонират по отношение на кантус фирмуса като проходящи тонове.

Д. Пета задача

По зададен кантус фирмус да се построи триглас с първи контрапункт в четвъртини ноти и втори контрапункт също в четвъртини ноти (1.3.3).



При взаимодействие на две мелодии от третия контрапунктичен вид могат да се явяват едновременни стълкновения между дисонанси, които могат да бъдат еднородни и разнородни. Стълкновения между еднородни дисонанси не са позволени. Изключения правят само проходящите тонове.



Както се вижда от примера, проходящите тонове дисонират по отношение на кантус фирмуса, обаче консонират помежду си.

По-голямо приложение в контрапунктичната техника имат едновременните разнородни дисонанси. В произведенията на старите майстори контрапунктици срещаме стълкновения между скачащия дисонанс на камбиатата и проходящия дисонанс. Пример:



Особено характерни са единичните дисонанси, когато срещу известен дисонантен (също и консонантен) проходящ тон срещупоставим дисониращ контрапункт, който да консонира с кантус фирмуса²⁸.

Забележка: В предпоследния такт на втората, а също така и на третата задача басовият тон „h“, който сключва със средния глас интервал умалена квинта, скача в първата степен на гамата, вместо да се придвижи полутон нагоре съобразно свойствата на умалените интервали. От хармонична гледна точка петата степен на фригийската гама е доминантен тон, поради което той може да се придвижи в първата степен даже и при случаи, когато е в хармонично съчетание с втората степен, с която той включва интервал умалена квинта. Съвсем възможни се оказват, даже и от контрапунктична гледна точка, съчетания като следните:



ТРИГЛАСНИ ОБРАЗЦИ

1, 2, 4. Белерман

This system consists of three staves: treble, alto, and bass. The treble staff begins with a triplet marking '1, 2, 4.' and contains a melodic line with eighth and quarter notes. The alto and bass staves provide harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

This system continues the musical piece with three staves (treble, alto, bass). The treble staff features a melodic line with eighth and quarter notes, while the alto and bass staves provide accompaniment.

1, 2, 4. Ипесен

This system consists of two staves: treble and bass. The treble staff begins with a triplet marking '1, 2, 4.' and contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff provides accompaniment with quarter and eighth notes.

This system continues the musical piece with two staves (treble and bass). The treble staff features a melodic line with eighth and quarter notes, while the bass staff provides accompaniment.

1, 2, 3. Белерман

This system consists of two staves: treble and bass. The treble staff begins with a triplet marking '1, 2, 3.' and contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff provides accompaniment with quarter and eighth notes.

This system continues the musical piece with two staves (treble and bass). The treble staff features a melodic line with eighth and quarter notes, while the bass staff provides accompaniment.



ОБРАЗЦИ ОТ ЧЕТИРИГЛАСЕН КОНТРАПУНКТ – КАНТУС ФИРМУС И ТРИ ЦВЕТИСТИ КОНТРАПУНКТА

Three musical examples of four-part contrapuntal settings of the Kyrie Eleison. Each example consists of a cantus firmus (top staff) and three contrapuntal parts (bottom three staves). The first example is marked 'c.f.' and 'Керубини'. The second example is marked 'cf.' and 'Керубини'. The third example is marked 'cf.' and 'Керубини'. The music is in a simple, homophonic style with a clear rhythmic pattern.

УПРАЖНЕНИЯ

1. Изработете комбинирани тригласи по формула 1.2.4 (кантус фирмус, половини и синкопи).
2. Изработете комбинирани тригласи по формула 1.3.4 (кантус фирмус, четвъртини и синкопи).
3. Изработете комбинирани тригласи по формула 1.2.3 (кантус фирмус, половини и четвъртини).
4. Изработете комбинирани четиригласи по формула 1.2.3.4 (кантус фирмус, половини, четвъртини и синкопи).

XXIII. СВОБОДЕН ДВУГЛАС

Под свободен двуглас разбираме контрапунктично съчетание от две цветисти мелодии. Изграждането на свободния двуглас става върху зададена цветиста мелодия (цветист кантус фирмус), която се различава от мелодията на цветистия контрапункт по това, че има в състава си цели ноти.



Кантус фирмусът на свободния двуглас завършва винаги с първа степен, а може и да започне с който и да е от тоновете на тоническото тризвучие на гамата, т. е. с I, III или V степен. Когато кантус фирмусът не завършва на I степен, той може да бъде употребен само като горен глас. В такъв случай е необходимо контрапунктът да започне с първа степен.



Правилата за строежа на свободния двуглас са следните:

1. Правилата от първи контрапунктичен вид (нота срещу нота) тук можем да приложим и при движения от половини и четвъртини ноти, например:

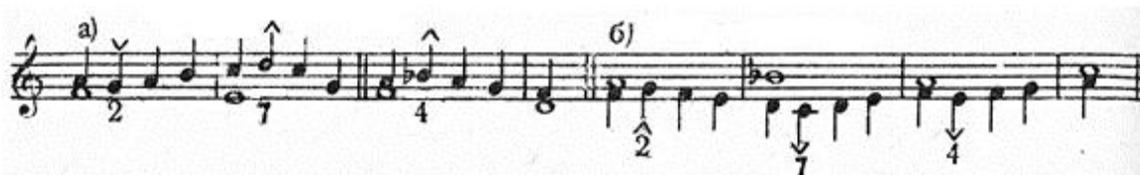


2. Втория контрапунктичен вид можем да прилагаме и при съотношение половини ноти към четвъртини, например:



3. Правилата за употреба на третия, четвъртия и петия контрапунктични видове остават същите.

4. При движение три или четири ноти срещу една можем да употребяваме съседни дисонанси. Позволен са: а) когато контрапунктираме горния глас – низходяща секунда, възходяща кварта и възходяща септима, и б) когато контрапунктираме долния глас – възходяща секунда, низходяща кварта и низходяща септима. Общо правило е, че винаги изхождаме от несъвършен консонанс²⁹.



5. В момента на разрешението на синкопирания дисонанс консонантният тон може да се придвижи (постепенно или чрез скок) в консонанс³⁰, например:



Всички тези начини за свободно придвижване на консонантните тонове при срещупоставено дисониращо задържане са употребими при свободния двуглас.

6. Позволена е при съотношения 2:1 употребата на четвъртиновата проходяща аподжатура при условие тя да се яви в долен глас и да включва интервал септима.



7. Не можем да употребяваме едновременно в двата гласа синкоп. Когато единият глас има синкоп, движението на другия глас трябва да подчертае силното време на такта.



Следва анализ на един свободен контрапунктичен двуглас:

The image displays three staves of musical notation. The top staff is a vocal line in G major (one sharp) and 4/4 time, consisting of a sequence of eighth and quarter notes with a final half note. The middle and bottom staves are piano accompaniment, featuring chords and moving lines in the right and left hands respectively, providing harmonic support for the vocal melody.

ЗАДАЧИ:

1. Контрапунктирайте следните зададени мелодии!

The image displays ten musical exercises, numbered 1) through 10), arranged vertically. Each exercise consists of two staves. The top staff of each exercise contains a given melody, and the bottom staff is left blank for the student to write a counterpoint. The exercises are written in various keys and time signatures, including C major, G major, and D major, and in 2/4, 3/4, and 4/4 time signatures. The melodies are primarily composed of eighth and quarter notes, with some exercises featuring slurs and ties.

The image displays a page of musical notation with six exercises, each consisting of two staves. The exercises are labeled as follows:

- Ж)**: Two staves of music in a treble clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes and a supporting bass line.
- 3)**: Two staves of music in a treble clef, showing a more complex melodic pattern with many sixteenth notes.
- И)**: Two staves of music in a bass clef, with a melodic line and a supporting bass line.
- К)**: Two staves of music in a treble clef, featuring a melodic line and a supporting bass line.
- Л)**: Two staves of music in a treble clef, with a melodic line and a supporting bass line.
- М)**: Two staves of music in a treble clef, featuring a melodic line and a supporting bass line.

A handwritten musical score consisting of 12 staves. The notation is arranged in pairs of two staves per system. The first system uses a treble clef and a 3/4 time signature. The second system uses a bass clef. The third system returns to a treble clef. The fourth system uses a bass clef. The fifth system uses a treble clef. The sixth system uses a treble clef. The seventh system uses a treble clef. The eighth system uses a treble clef. The ninth system uses a bass clef. The tenth system uses a bass clef. The eleventh system uses a bass clef. The twelfth system uses a bass clef. The music features various rhythmic values including eighth, quarter, and half notes, as well as rests and slurs. The handwriting is clear and legible.

В Т О Р А Ч А С Т

СВОБОДЕН КОНТРАПУНКТИЧЕН СТИЛ

XXIV. СВОБОДНИЯТ КОНТРАПУНКТИЧЕН СТИЛ³¹

Възникването и оформянето на строгия контрапунктичен стил е свързано с мрачната епоха на Средновековието – с времето, когато религиозната догматика владее съзнанието на хората. Както всички науки и изкуства, така и музиката тогава се намира в пълна зависимост от църквата, поради което тя (музиката) не може да се развива по свой естествен път. Църквата налага на композиторите редица ограничения в творчеството им, държи ги настрана от народната песен, от светския сюжет и не им позволява да се отклоняват от установените традиции и догми. Композитора трябва да се придържа строго към установените от църквата интонации, ритми, гами и др. елементи на музикалното творчество³³.

Затова през епохата на Средновековието, а отчасти и на Ренесанса развитието на контрапунктичното изкуство става върху интонации, ритми, гами и пр., които имат далечния си произход предимно в музиката на староеврейските псалми и старогръцките химни.

През време на Ренесанса вследствие на натиска, който упражняват новите обществени отношения, се забелязва непрекъснато подриване на монопола на църквата в духовния живот. Започва възход на народното художествено творчество, който макар и с известно закъснение намира отражение и в народното музикално художествено творчество.

Под влиянието на новите веяния, които Ренесансът донася със себе си, художествената музика, а следователно и контрапунктичното изкуство започва постепенно да се освобождава от наложените му от църквата музикално-композиционни средства и да търси връзка с народната вокална и инструментална – песенна и танцова музика.

Това довежда до кристализиране в съзнанието на композитора на метрума в музиката, до осъзнаване на тоновия род на гамите, до употребата на алтерации и изкуствено създаване на чувствителен тон, до осъзнаване на доминатовото напрежение и до осъзнаване на много други нови, непознати дотогава явления в музиката.

Посредством алтерование на степените на старинните гами се стига до идеята за създаване на транспонирани гами, т.е. до пренасяне на дадена гама върху друга тонова основа, и до осъзнаването на мелодичните и хармоничните взаимоотношения, които обуславят лада и тоналността на произведението и определят функционалната зависимост между акордите.

Освобождаването на музикалното изкуство от догмите на църквата довеждат и до освобождаване на полифонията от оковите на църковния хорал (кантус фирмуса). Поради това към края на XVI век контрапунктичната техника трябваше да изживее криза, която завършва с господството на техниката, основаваща се на хармонични принципи.

В началото на XVII в. се явява така нареченият стил на акомпанираната мелодия, който предизвиква същевременно появата на цифрования бас (генералния бас) – съкратен начин на записване на хармоническия съпровод на дадена мелодия посредством специални цифрени знаци (сигнатури). Способът на генералния бас се състоял в следното: Срещу зададената мелодия се написвала партията на баса, като интервалите на всеки отделен акорд се пресмятали от басовия тон и се отбелязвали с цифри (цифрован бас). По този начин контрапунктичните принципи за построяване на многогласието биват в голяма степен заменени с принципите на генералния бас. Това нещо, от своя страна, довежда до осъзнаване на терцовото устройство на акордите, на тяхната многостранност, а така също и до осъзнаване на още други особености от подобно естество, които стават причина науката за генералния бас да се оформи като наука за акордите и техните свързвания, т.е. като наука за хармонията. Поради това науката за хармонията става основа за понататъшното развитие на музиката. По същата причина контрапунктичната техника почва все повече и повече да се опира на хармонията. Но въпреки това стремежът на композиторите към полифонията с надделяващ мелодичен устрем на отделните гласове не отслабва, а напротив, се засилва. Двата диаметрално противоположни принципа – полифоничният (мелодичният) и хармоничният (акордовият) встъпват в непримирима борба, която в края на краищата дава новия контрапунктичен стил, известен под името свободен контрапунктичен стил.

До свободния контрапунктичен стил не се стига изведнъж. Това е един процес на изграждане на контрапункта, който продължава около 150 години и завършва със смъртта на Й.С.Бах (1750 г.).

XXV. ОСОБЕНОСТИ НА СВОБОДНИЯ КОНТРАПУНКТИЧЕН СТИЛ

Свободният контрапунктичен стил се характеризира главно със следните особености:

1. Нотопис и мерна единица.

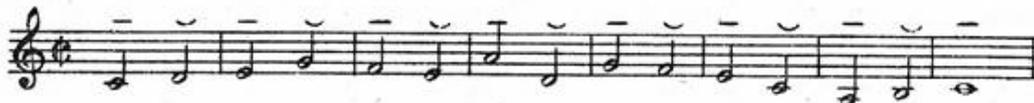
Докато при стария начин на записване за мерна единица си служехме само с половина нота (\downarrow), с развитието на нотописа става възможна употребата на мерни единици и с други нотни стойности. За мерна единица започват да служат освен половината нота, още и четвъртината и осмината. Промяната на стойността на мерната единица довежда до промяна както на кантус фирмуса, така и на различните контрапунктични видове. За кантус фирмус започва да служи освен мелодия от цели ноти, и мелодия от половини ноти, даже и от четвъртини. Съотношенията 1:2 вече се записват освен с цели и половини ноти, още и с половини и четвъртини, или с четвъртини и осмини; съотношението 1:3 – освен с цели точкувани ноти и половини, но и с точкувани половини и четвъртини или с точкувани четвъртини и осмини; съотношението 1:4 – освен с цели ноти и четвъртини, но още и с

половини, и с осмини или с четвъртини и шестнадесетини. Получаването на синкопи вече става възможно или чрез съединяване посредством легатура, или пък чрез сливане на четвъртина с четвъртина, или на осмина с осмина.



2. Метрично начало

Развоят на мензуралната музика довежда до осъзнаване на метричното начало в музиката. Докато преди появата на мензуралната музика кантус фирмусът беше мелодия без определена метрична организация, в по-нататъшното си развитие той придобива качествата на метрически организираната мелодия. В него вече има периодични пулсирания на правилно редуващи се силни и слаби тактови времена.



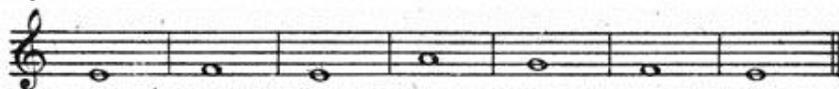
3. Освобождение от кантус фирмуса на строгия стил

При свободния контрапунктичен стил кантус фирмусът на строгия стил престава да бъде основно начало за контрапунктични построения. Построяването на контрапунктичното сложение става посредством съчетаване на различни контрапунктични видове в хармонично многогласие. Затова най-лесно можем да получим представа за естеството на свободния контрапунктичен стил, като махнем кантус фирмуса на даден комбиниран (построен по правилата на строгия стил) триглас, четириглас или пък на сложение от повече гласове. Знаем, че при строгия контрапунктичен стил многогласното сложение представлява съвкупност от правилно построени двугласи.

При отстраняването на кантус фирмуса от комбинирания триглас ще се получи двуглас, от четиригласа – триглас и т.н. Например следните двугласни съчетания са получени от строги тригласи, на които е махнат кантус фирмусът:



Построението на тези пет двугласа лежи върху основата на следния кантус фирмус:



Грешките, които се явяват при означените с цифрата „4“ места, произлизат от това, че кантус фирмусът е бил най-нисък глас (в баса). Квартите, които отбелязваме като грешки, са звучали при тригласа консонантно, понеже са се включвали между среден и горен глас. Вторият, четвъртият и петия двуглас нямат грешки, понеже кантус фирмусът им не е бил в баса.

Като анализираме тези пет двугласа, ще установим следното:

Кантус фирмусът, въпреки че не звучи реално, лежи в основата на двугласа. Ритъмът на такта се очертава при всяка мелодия, взета поотделно.

Съотношението 1:1, което при първия контрапунктичен вид е между цели ноти, тук се явява между половини (пример г), и между четвъртини (пример д).

Съотношението 2:1 тук се явява между четвъртини и половини (пример а).

Появяват се нови видове двугласи: половини и синкопи (пример б) и четвъртини и синкопи (пример в).

Виждаме, че при свободния двуглас могат да се употребят дисонанси, които не намират оправдание при двугласа на строгия стил. Проходящата аподжатура, която се явява в третия такт на пример а, е напълно търпима и хармонически оправдана. Нейното разрешение включва интервал децима, т.е. несъвършен консонанс³².

Друг дисонанс, чиято употреба прави впечатление, е срещупоставеният на подготовката на синкоп акордичен дисонанс в четвъртия такт на пример в. Както виждаме от примера, с появата на акордичната

кварта във втората половина на такта се очертава пълно консониращо тризвучие (в случая секстакорд).

4. Употребими гами

Употребими гами при свободния контрапунктичен стил са йонийската, хармоничната минорна, мелодичната минорна и еолийската. Първите три от тях обособяват върху петата си степен доминантна група хармонии. Тя се характеризира с включения между IV и VII ст. на гамата тритонусен интервал, чието разрешение дава характерната за свободния стил класическа каденца.

Окончателното затвърдяване на тези четири гами в композиционната практика става сравнително доста късно, а именно през епохата на класицизма. До това време използването на старинните гами е ставало в по-голяма или по-малка степен в зависимост от развитието на строгия контрапунктичен стил. Й.С.Бах използва в своето вокално полифонично творчество натуралните гами наравно със създадите се впоследствие мелодични и хармонични гами. Затова в Баховата вокална полифония често срещаме арматурни обозначения по реда на гамите от квинтовия и квартовия кръг, установен от класическата музикална теория³³.



5. Мелодични интервали

Свободният контрапунктичен стил използва всички чисти, големи и малки мелодични интервали до голяма секста, включително и октавата. При известни случаи той използва умалената кварта, умалената квинта и умалената септима, голямата и малка септима и нона. Употребата на увеличените интервали е забранена. Използването на умалената кварта и умалената квинта става при случаи, когато след употребата на тези интервали имаме възвратно постепенно движение.



Използването на септимата и ноната е свързано с употребата на някои мелодични фигури. В полифонията на Й.С.Бах септимовият скок (възходящ или низходящ) обикновено представлява пренасяне октава по-високо или по-ниско на диатоничен проходящ тон (пример а), а ноновият скок – пренасяне с октава на съседен тон (пример б).



Освен чрез пренасяне на проходящия или съседния тон с октава по-горе или по-долу и получаване по такъв начин на септимови и ноновии скокове, в полифонията на Й.С.Бах срещаме низходящ септимов скок, получен чрез раздробяване на секундовия синкоп (пример а) или чрез акордичен скок (пример б).



Следват примери из произведения на Й. С. Бах:

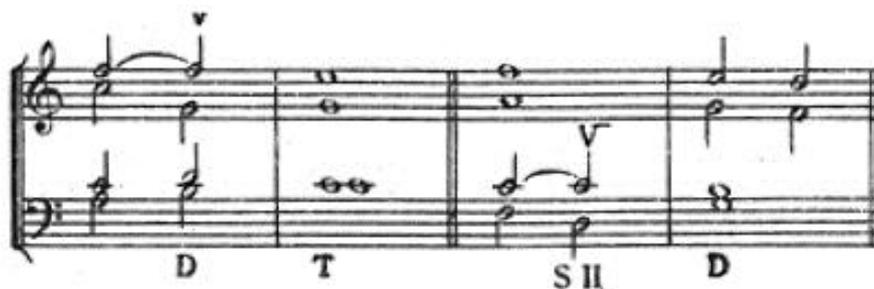




6. Акорди³⁴

Подобно на строгия стил, и свободният стил се опира на консонантните хармонии. Но докато при строгия стил като основа за изграждане на консонантните хармонии служи интервалът, а тризвучията, които срещаме, са получени чрез прибавяне на нов консонантен звук към известен интервал, при свободния контрапункт тризвучието е основна цел при изграждане на многогласието. Оформянето на дисонантните съзвучия на строгия стил става на силно време. Върху слабото време на такта се явяват винаги консонантни съзвучия, които са получени или вследствие на обръщението на консонантната хармония, образувана в началното време на такта, или поради появата на нова консонантна хармония.

При свободния контрапунктичен стил употребата на дисонантните съзвучия може да става както на силно, така и на слабо тактово време, както на тезис, така и на арзис. Поради това при свободния контрапунктичен стил се явява нов дисонанс, имащ подготовка, встъпление и разрешение, но се различава от синкопирания по това, че подготовката му се явява на силно време, встъплението на слабо време и разрешението на силно време. До този начин на употреба на дисонанса се е дошло вследствие на влиянието, което е оказала хармонията върху полифонията. Характерното тук е, че върху слабото време на такта се явява дисониращо съзвучие, което има хармонично значение. Подобни дисонанси ние нарекохме лежащи и ги отбелязахме със знака √ (виж гл. IV).



За да можем да дадем правилно тълкуване на дисонансите, употребими както в строгия, така и в свободния контрапунктичен стил, необходимо е да ги категоризираме според хармоничното и мелодичното им значение. Като изключим синкопирания и лежащия дисонанс, които имат хармонично значение, всички останали дисонанси имат само мелодично значение, т.е. не могат да бъдат тълкувани като съставна част на хармонични образувания.

Свободният контрапунктичен стил използва всички дисонанси и свързаните с тях мелодични фигури, които се употребяват в строгия стил, с изключение на камбиатата. Но докато при строгия стил страничните дисонанси и проходящите аподжатурни дисонанси бяха изключения, при свободния стил ги срещаме сравнително по-често. Освен това свободният контрапунктичен стил се характеризира и с други дисонанси, които не се употребяват в строгия стил.

XXVI. ДИСОНАНСИТЕ, УПОТРЕБИМИ В СВОБОДНИЯ КОНТРАПUNKТИЧЕН СТИЛ

В началото на XVII в. контрапунктичното изкуство се намира под силното влияние на инструменталната музика. В звуковата тъкан на контрапункта почват да проникват мелодични елементи от инструментално естество. Различните украсяващи мелодията мелизми като форшлага, пралтрилера, мордента, двойния форшлаг и др. започват да навлизат в контрапунктичната мелодия. Тогава тя става причина да влязат в употреба и мелодични елементи, носещи нови дисонанси. Освен употребимите дотогава слаби дисонанси, като проходящи и съседни дисонанси на силно време, а така също освен употребявания на силно време синкопиран дисонанс, започва да се употребява и лежащият дисонанс. Форшлагът прераста в аподжатура (пример а), двойният и тройният форшлаг – в мелодична фигура на окръжаващи дисонанси (примери б, в), пралтрилерът и мордентът – в съседни дисонанси (пример г), ударното и следударното групето дават също групетни мелодични фигури (пример д)³⁵.



Влиянието на хармонията върху развоя на контрапункта става причина акордовите форми да се разгънат мелодично (арпежирано), поради което да стане възможна и употребта на акордични (арпежирани) дисонанси.



Както знаем, употребими дисонанси при строгия контрапунктичен стил са синкопираният, проходящият и скачащият дисонанс на камбиатата. В редки случаи при строгия стил срещаме употреба на съседния дисонанс и проходящата аподжатура. Броят на различните видове дисонанси при свободния стил е много по-голям.

Категоризирането на дисонансите, употребими в свободния стил, става въз основа на метричното значение, което те имат.

Освен употребимите при строгия стил дисонанси, при свободния стил се употребяват скачащият дисонанс, възвратният дисонанс и лежащият дисонанс. Със скачащия дисонанс се запознахме при разглеждането на мелодическата фигура на камбиатата. При свободния стил скачащият дисонанс във форма на камбиата при съотношение 4:1 не се употребява. Затова пък той се свързва с други мелодични фигури: а) образувани посредством терцов скок, който запазва посоката на движението, дадена от употребения дисонанс (скачащ дисонанс), и б) образувани посредством възвратен терцов скок, т.е. скок, който взема обратна посока на движение, дадена от употребения дисонанс (възвратен дисонанс). Знакът, с който бележим скачащия дисонанс, е наклонена вдясно стрелка, острието на която показва възходяща или низходяща посока на движение (пример а) и пречупена под прав ъгъл стрелка, която показва дадената посока на възвратния дисонанс (пример б).



При свободния контрапунктичен стил се употребяват и два дисонанса, следващи непосредствено един след друг. Такава група дисонанси наричаме скачени дисонанси.



Обикновено скачените дисонанси представляват последование на слаб със силен дисонанс. Обратно явление, т.е. редуване на силен и слаб дисонанс, имаме при раздробяването на дисонантния синкоп посредством скок повторно в дисонанс, след което по правило следва разрешението. Понеже чрез този скок се явява окръжение на разрешението посредством два дисонанса, следващи един след друг, вторият дисонанс се нарича окръжаващ, а знакът, с който го бележим, е малък триъгълник (Δ).



Забележка: Със същия знак „Δ“ бележим и консонантния тон, в който скача раздробеният дисонантен синкоп.

Употребимите дисонанси в свободния контрапунктичен стил можем да подредим по следния начин:

1. С мелодични фигури от два тона:
 - а) слаби – антиципация (+);
 - б) силни – аподжатура (\rightrightarrows , \rightarrow).
2. С мелодични фигури от три тона:
 - а) слаби – проходящият дисонанс (\setminus , $/$), съседният дисонанс (V, Λ), скачащият дисонанс (\nearrow , \searrow), възвратният дисонанс (\swarrow , \nwarrow), и лежащият дисонанс (\sphericalangle);
 - б) силни – синкопираният дисонанс (\square , $\text{—}\square$).
3. Скачени дисонанси с мелодични фигури от три тона:
 - а) антиципация като подготовка на аподжатурен дисонанс (+ \rightrightarrows , пример а);
 - б) антиципация, като подготовка на синкопиран диоснанс (+ \square , пример б);
 - в) окръжаващия дисонанс на аподжатурата (\rightrightarrows Δ, пример в).



4. Скачени дисонанси с мелодични фигури от четири тона:
 - а) възходящ проходящ тон и възходяща аподжатура ($/$ \rightarrow , пример а);
 - б) възходящ проходящ тон и низходяща аподжатура ($/$ \rightrightarrows , пример б);
 - в) низходящ проходящ тон и низходяща аподжатура (\setminus \rightrightarrows , пример в);
 - г) низходящ проходящ тон и възходяща аподжатура (\setminus \rightarrow , пример г);
 - д) лежащ дисонанс като подготовка на синкопиран дисонанс (\sphericalangle \square , пример д).



е) низходящ съседен дисонанс и възходящ аподжатурен ($\checkmark \rightarrow$, пример е);

ж) низходящ съседен дисонанс и низходящ аподжатурен ($\checkmark \rightarrow$, пример ж);

з) възходящ съседен дисонанс и низходящ аподжатурен ($\wedge \rightarrow$, пример з);

и) възходящ съседен дисонанс и низходящ аподжатурен ($\wedge \rightarrow$, пример и);

к) възходящ скачащ дисонанс и низходяща аподжатура ($\nearrow \rightarrow$, пример к);

л) низходящ скачащ дисонанс и възходяща аподжатура ($\searrow \rightarrow$, пример л);



м) възходящ дисонанс с възвратен терцов скок и възходяща аподжатура

($\wedge \rightarrow$, пример м);

н) низходящ дисонанс с възвратен терцов скок и низходяща аподжатура ($\searrow \rightarrow$, пример н)³⁶.



Употребата на скачените дисонанси става обикновено при съотношение 2:1. Употребата на скачените дисонанси при съотношение 4:1 е също възможна. Но не при всички случаи посочените фигури дават скачени дисонанси. Някои от дисонансите се превръщат в консонанси.

Практическото усвояване на техниката 4:1 може да стане относително леко, като сравним следващите примери. От тях виждаме как чрез разместване на тоновете на определени мелодични фигури от строгия стил се стига до маниера на свободния.



XXVII. НАЧИНИ НА УПОТРЕБА НА ДИСОНАНСИТЕ ПРИ СВОБОДНИЯ КОНТРАПУНКТИЧЕН СТИЛ

Свободният контрапунктичен стил използва преди всичко основните принципи на строгия контрапунктичен стил относно употребата на дисонансите. Затова като сравним свободния контрапунктичен стил със строгия, виждаме, че свободният стил представлява раздвижване на мелодията на строгия стил посредством по-малки нотни стойности, носещи между другото дисонанси, които не се употребяват в строгия стил. Най-характерен в това отношение е аподжатурният дисонанс, който, съединен с който и да е слаб дисонанс, дава мелодичните фигури на скачените дисонанси. Раздвижвания от дисонанси можем да имаме при мелодични преходи от прима, секунда, терца и кварта³⁷.

При раздвижването на мелодичен преход от прима могат да се явят следните мелодични фигури:



При раздвижване на мелодичен преход от секунда могат да се явят следните мелодични фигури:



При раздвижване на мелодичен преход от терца могат да се явят следните мелодични фигури:



При раздвижване на мелодичен преход от кварта могат да се явят следните мелодични фигури:

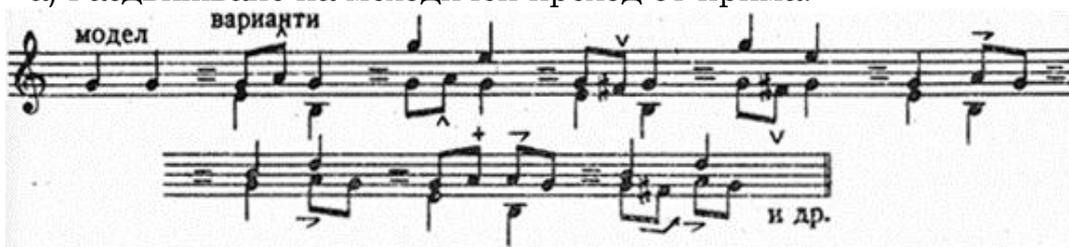


От посочените примери се вижда, че първият и последният тон на всяка от посочените мелодични фигури трябва да включват със срещупоставения контрапункт консонантни (съвършени или несъвършени) интервали. Това ни навежда на мисълта, че мелодическите преходи на всеки два интервала, съединени по правилата на първия вид строг контрапункт, могат да бъдат раздвижени посредством употребата на дисонанси. При това раздвижване могат да бъдат употребени скачени дисонанси там, където мелодичният преход надминава интервал кварта.

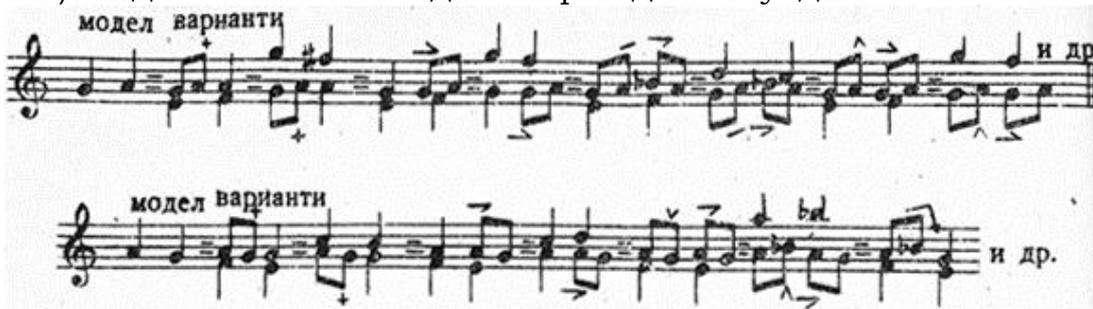
Общо правило е, че първият и последният тон на получената по този начин мелодична фигура се контрапунктират по правилата на първия вид на строгия контрапунктичен стил.

В следващите примери имаме раздвижвания на мелодичните преходи от прима, секунда, терца и кварта.

а) Раздвижване на мелодичен преход от прима:



б) Раздвижване на мелодичен преход от секунда:



в) Раздвижване на мелодичен преход от терца:



г) Раздвижване на мелодичен преход от кварта:



Особено интересни са раздвижените постепенни паралелизми от терци, сексти, октави и децими, които дават като краен резултат паралелизми от секунди, кварта, септими и ундецими:



Ако анализираме тези примери, ще видим, че тоновете, от които са съставени, могат да бъдат протълкувани и с оглед на сумираното хармонично впечатление, което получаваме от срещупоставяне на двата гласа (сравни дисонансите с предишния пример!).



Влиянието на хармонията върху полифонията на свободния стил се изразява най-вече в употребата на фигурирани хармонии.

Като разгледаме полифонични произведения, изградени със средствата на свободния стил, виждаме, че често пъти в основата им лежи

хармонична постройка, която е раздвигана мелодически посредством арпежиране на акордите, които лежат в основата на тази постройка.



Хармонията, която лежи в основата на тези три такта, е следната:



Общата хармония, върху която са изградени въпросните три такта, е сол мажорното тризвучие. Тонът „fis“ е акордичен дисонанс (g-h-d-fis), а тоновете „а“ и „с“ във втория такт са проходящи дисонанси. В горния глас имаме арпежирано раздвигана мелодия, а в долния глас имаме лежащ тон „g“, който е ритмически раздвиган и същевременно мелодически фигуриран посредством съседния дисонанс „а“.

Хармоничните функции при свободния контрапунктичен стил са от голямо значение за изясняване на много от особеностите на този стил.

Например дисонансите в следния откъс, взет из Фуга е-moll („Добре темперирано пиано“, т. I) от Й.С.Бах, могат да се тълкуват като акордични тонове на нонакорд върху втора доминанта (fis-ais-cis-e-g).



По същия начин могат да се обяснят и следните често употребими мелодични съчетания:



За разлика от строгия контрапунктичен стил, при който раздробяването на дисонантния синкоп ставаше чрез низходящ скок в консонанс, след което следваше разрешението на дисонанса, при свободния контрапунктичен стил раздробяването на дисонантния синкоп може да става и чрез възходящ скок (т.е. със скок нагоре) в консонанс, след което да следва разрешението.



При възходящото раздробяване на дисонантния синкоп трябва да се предпазваме от раздробявания, чиито мелодични елементи дават паралелни октави (унисони).



Може да се каже, че все пак в свободния стил подобни паралелизми са възможни.



От примера виждаме, че след скока в консонанс имаме повторно връщане в тона на дисонантния синкоп, който вече като проходящ дисонанс се отвежда в тона на разрешението.

Следва пример от Й.С.Бах из „Добре темперирано пиано“, том I, Фуга N 1, такт 15.



Напълно възможни се явяват раздробявания в октава или унисон, когато се изхожда от друг консонантен интервал.



В контрапункта на свободния стил срещаме раздробявания на секундовия синкоп посредством скок от септима, след което следва разрешението (виж гл. XXV, т. 5, пример ж).



Паралелно с развитието на свободния контрапунктичен стил виждаме промяна в съотношенията между единицата мярка за време, от една страна, и подготовката, встъплението и разрешението на дисонантния синкоп, от друга. Докато при строгия контрапунктичен стил всеки от тези три момента обхваща по трайност една мерна единица, при свободния контрапунктичен стил те могат да обхващат и части от нея. Като се спази основното правило, че подготовката на синкопирания дисонанс не може да бъде по-малка от встъплението, се идва до заключението, че подготовката, встъплението и разрешението могат да заемат $1/2$ или $1/3$ част от мерната единица.



ПРИМЕРИ ИЗ МУЗИКАЛНАТА ЛИТЕРАТУРА

И. С. Бах — Добре темперовано пиано I ч.

И. С. Бах — Добре темперовано пиано I ч.

Акордични дисонанси

И. С. Бах — 'Инвенция

Арпезирано раздвижване на хармонията в двата гласа с прохлящи тонове.

И. С. Бах (Добре темперовано пиано I ч.)

= Хармонична схема

Паралелни нони (формула $\checkmark \rightarrow$).

И. С. Бах — Добре темперовано пиано I ч.

Проходящи хроматизми.

И. С. Бах — Оргелна партита № 2
хармонична схема



The image shows a musical score for J.S. Bach's Organ Partita No. 2. It consists of two staves, treble and bass clef. The music features a series of chromatic passages, with notes moving stepwise through various intervals, including octaves. The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together. The title above the staves reads "И. С. Бах — Оргелна партита № 2" and "хармонична схема".

Пренасяне на антиципация и синкопиран дисонанс с октава по-ниско. Вследствие на това се явяват мелодични преходи от нона и голяма септима.

И. С. Бах — Оргелна партита № 2



The image shows a musical score for J.S. Bach's Organ Partita No. 2. It consists of two staves, treble and bass clef. The music features a series of anticipatory and syncopated dissonances, with notes moving stepwise through various intervals, including octaves. The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together. The title above the staves reads "И. С. Бах — Оргелна партита № 2".

Арпезирано раздвижване на хармонията.

Allegro moderato И. С. Бах — Ивенция хармонична схема



The image shows a musical score for J.S. Bach's Invention. It consists of two staves, treble and bass clef. The music features a series of arpeggiated harmonic movements, with notes moving stepwise through various intervals, including octaves. The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together. The title above the staves reads "Allegro moderato И. С. Бах — Ивенция" and "хармонична схема".

И. С. Бах — Добре темперовано пиано т. II



хармонична схема



И. С. Бах — Английска сюита № 5

Andante



Хармонична схема



И. С. Бах — Инвенция



Хармонична схема



И. С. Бах — Инвенция



И. С. Бах — Инвенция



Лежащи дисонанси.

Andante

И. С. Бах — Инвенция



Andante И. С. Бах — Инвенция

(полифонична схема) (хармонична схема)

И. С. Бах Добре темперовано пиано I ч.

И. С. Бах — Инвенция

И. С. Бах -- Френска сюита

The first system of the musical score for 'French Suite' by J.S. Bach. It consists of two staves, treble and bass clef, in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The music features a simple harmonic accompaniment in the bass and a more active melody in the treble.

The second system of the musical score for 'French Suite' by J.S. Bach. It continues the two-staff arrangement. The treble staff shows a series of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment.

The third system of the musical score for 'French Suite' by J.S. Bach. This system includes some more complex rhythmic patterns, such as a triplet in the treble staff. The bass staff continues with a consistent accompaniment.

Н. Римски-Корсаков -- Сто песни № 23

The first system of the musical score for '100 Songs No. 23' by N. Rimsky-Korsakov. It features two staves in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble staff is characterized by a series of eighth notes.

Н. Римски-Корсаков -- Сто песни № 47

The first system of the musical score for '100 Songs No. 47' by N. Rimsky-Korsakov. It consists of two staves in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble staff is primarily composed of quarter notes.



ЗЛОУПОТРЕБА С ДИСОНАНСИТЕ НА СВОБОДНИЯ КОНТРАПУНКТИЧЕН СТИЛ³⁸

Напоследък в упадъчния ход на музикалното изкуство се забелязва употреба на изразни средства, които противоречат из основа на принципите, върху които почива контрапунктът на класическата музика. Измежду многото формалистични течения, появиха се така наречените „линеаристи“, чиято музика претендира да почива на принципа на линеарността в контрапункта. Полифонията на Й.С.Бах е в основата си линеарна, понеже тя се изгражда линеарно (мелодически, хоризонтално) и най-вече върху принципа на имитацията (пренасянето на даден мотив в друг глас). Линеарността на Й.С.Бах почива върху здравите основи на класическата хармония, поради което има тонално обединяващ фактор – хармоничните функции. Различните характерни за свободния стил дисонанси, които срещаме в полифонията на Й.С.Бах, звучат убедително

именно поради здравата връзка, която съществува между съзвучията и акордите, от една страна, и мелодията, от друга.

Така наречените „линеаристи в модерната музика“ обявиха на света „нова линеарност“, освободена от здравата връзка с класическата хармония, като на мястото на класическите гами поставиха дванадесет-степенната гама (линеаристи-атоналисти).

Линеаристите-атоналисти станаха явни врагове на каквато и да било консонантна звучност, явни врагове на класическите закони на гласоводенето. За тях не съществуват забранени паралелизми, забранени мелодични ходове, правила за употреба на дисонансите. Линеаристите-атоналисти отричат терцовото наслоение като основен принцип за построяване на акордите. С отказването от класическите гами и приемането на дванадесетстепенната гама те се отказват също и от многостранността на акордите, и от принципа на модулацията.

Във връзка с взелите широки размери формалистични течения в съветското музикално творчество ЦК на ВКП (б) излезе на 10 февруари, 1948 г. с едно постановление за състоянието на съветската музика, в което се осъжда остро формалистичното направление в съветската музика като антинародно и водещо на дело към ликвидиране на музиката. В това постановление между другото се казва: „Характерни признаци на тая музика са: отричане основните принципи на класическата музика, проповед за атоналност, дисонанс и дисхармония, които уж били израз на „прогрес“ и „новаторство“ в развитието на музикалната форма, отказ от такива основи на музикалното произведение, каквато е мелодията, увличане в безсмислени невропатични съчетания, които превръщат музиката в какафония, хаотично натрупване на звуци“...

От това става ясно голямото значение, което ЦК на КПСС отдава на здравата връзка, която трябва да съществува между класическата музикална традиция и развиващото се музикално изкуство.

Тая здрава връзка с класическата музикална традиция е още повече необходима за учащия се при изграждане в съзнанието му основата на полифонично мислене. Само здравата връзка с класическата музикална традиция може да спомогне за едно цялостно и пълнокръвно изграждане на музиканта.

КОНТРАПУНКТИЧНАТА РАЗРАБОТКА НА БЪЛГАРСКАТА НАРОДНА ПЕСЕН³⁹

Българската народна песен е поначало едногласна. По изключение я срещаме и с исонен съпровод. Тоновият обем, в който тя се движи, е малък (между кварта и секста). Разширяването на тоновия ѝ обем до септима, октава или повече от октава е сравнително рядко явление.

В нея се чувства също преобладаващото влияние (преобладаващият характер) на квартовия интервал (пример а), докато в мелодиката както на строгия, така и на свободния полифоничен стил се чувствава преобладаващото влияние на терцовия интервал (пример б).



Българската народна песен е предимно с минорен характер. Даже и явно мажорни мелодии към края си получават минорно оформяне.



Характерни за българската народна песен са и някои мелодични фигури, между които и такива, които в един или два непосредствени скока по една посока включват интервал малка септима.



В мелодиката на строгия, па даже и на свободния контрапунктичен стил подобни мелодични фигури са недопустими.

Хроматизмът, а в голяма степен и алтерацията не са свойствени на българската народностна мелодика. Затова VII степен на гамите, върху които се строи тя, остава в натуралния си вид (непроменена), докато мелодиката на строгия и свободния контрапунктични стилове търпи изкуствено създаване на чувствителен тон.

Най-характерен белег в мелодиката на българската народна музика е подтоничният придатъчен звук, който отстои на цял тон под тониката. Обикновено този придатъчен звук се явява към края на мелодията чрез низходящ терцов скок от втората в седмата степен на гамата, последван от заключителния звук.



В плагалните български народностни мелодии срещаме често пъти два и повече подтонични звука, които към края на мелодията оформят постепенен мелодичен възход с оглед на заключителния звук на мелодията (I степен).



Тези два характерни за българската народностна мелодика начини на завършек налагат и отклонения от правилата на строгия контрапункт.

Както казахме, българската народностна мелодика използва старинните гами в неподправен вид. Тя не използва алтерации, които носят изкуствено създаване на чувствителен тон, а така също не познава и хроматизма. От това се подразбира, че на българската народностна мелодика не са свойствени гами, които обособяват върху петата си степен доминантна група хармонии, каквито са гамите на класическата музика. В това отношение българската народностна мелодика е по-близка до контрапункта на строгия стил, отколкото до тоя на свободния. Обаче много мелодични елементи, които са характерни за свободния стил, са характерни и за българската народностна мелодика. Много от мелодичните фигури, които срещаме в българската народна песен, могат да бъдат носители на дисонанси, които охарактеризират свободния стил.



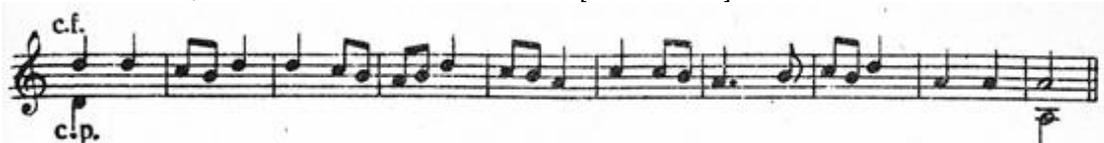
Изследванията върху българската народна музика показват, че мелодията на много български песни не попада под правилата за устройството както на кантус фирмуса, така и на контрапункта. Българската народна песен започва с коя и да е степен на гамата и завършва почти винаги на първа степен.



От това можем да заключим, че при контрапунктичната разработка на българската народна песен контрапунктът трябва да започне или върху друга тонова основа, или пък с дисонантен интервал. Естеството на българските народни мелодии позволява при такива случаи и едното, и другото, тъй като българската народна музика не почива, както казахме, върху гамите на класическата музика, а се опира преди всичко върху натуралните гами.

При контрапунктиране на български народни мелодии, които не започват с първа степен (т.е. със заключителния тон на песента), по необходимост можем да си позволим следните волности:

1. В началото на песента контрапунктът може да очертае друга тонова основа, подсказана от самата [мелодия].



2. Контрапунктът на песента може да започне с първата степен (заключителния тон) на песента. Понеже интервалът, който се включва между контрапункта и дадената като кантус фирмус песен, може да бъде дисонантен, необходимо е в такъв случай контрапунктът да започне с известно малко закъснение, като същевременно дисонантният тон се яви като аподжатурен дисонанс, непосредствено след появата на който да следва неговото разрешение в консонанс.



3. Контрапунктът може да изпревари с малко започването на песента (кантус фирмус), като се спази правилото да се започне с първата степен на песента.



Измежду дисонансите, които се използват в свободния контрапунктичен стил, като че ли аподжатурният дисонанс би могъл да намери най-широко приложение в контрапунктичната разработка на българ-

ската народна песен. Това се обяснява с обстоятелството, че неговата мелодична фигура е свойствена на българската народна песен. Не малко важен в това отношение е и антиципираният дисонанс, а така също скачащият и възвратният дисонанс. Не са чужди на българската народностна мелодика и мелодичните фигури на скачените дисонанси.

Следват двугласни образци:



Въпреки че българската народна песен не познава хроматизма, това не пречи при известни случаи ние да се възползваме от него. Неговата поява създава в чести случаи доминантно напрежение, като нивелира основния лад на песента към някоя класическа тоналност.



Както виждаме от примера, още в началото на песента се очертава До-мажорната тоналност и едва към края се явява натуралната (еолійската) минорна гама, в която е в същност песента.

В това ще се убедим, като чуем песента с исонен съпровод.



Забележка. Като изхождаме от принципа за мелодичното единство, което трябва да съществува между кантус фирмуса (дадена мелодия, респ. българската народна песен) и контрапунктите, които срещупоставяме на тази дадена мелодия, идваме до заключението, че контрапунктирането на българската народна песен трябва да става с оглед на нейните мелодични особености. Тези особености понякога се изразяват в използването на неупотребими в строгия стил (също и свободния) мелодични ходове от възходяща малка септима, две поредни кварта по една посока, възходящи последования от терца+квинта или квинта+терца. За да спазим именно това мелодично единство, необходимо е мелодичните особености на българската народна песен да намерят отражение в различните гласове на сложението. От това следва, че появата на споменатите характерни интервали и последования не трябва да се смята за забранена при контрапунктиране на български народни песни или мелодии, имащи тези интервали.

Необходимо е повторно да подчертаем, че това отклонение от традициите на контрапункта е възможно само когато се отнася за кон-

The image displays a page of musical notation consisting of 12 staves. Each staff contains a single melodic line. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings. The markings are as follows:

- Staff 1: $e)$
- Staff 2: $ж)$
- Staff 3: $3)$
- Staff 4: $н)$
- Staff 5: $к)$
- Staff 6: $п)$
- Staff 7: $м)$
- Staff 8: $п)$
- Staff 9: $о)$
- Staff 10: $п)$
- Staff 11: $п)$
- Staff 12: $п)$

ТРЕТА ЧАСТ

СЛОЖЕН КОНТРАПУНКТ (Превратен контрапункт)⁴⁰

XXIX. Общо за сложния контрапункт⁴¹

Често пъти композиторите, за да постигнат известни художествени цели, си служат с особен род композиционна техника, която позволява да се построяват контрапунктични съчетания, гласовете на които можем да превръщаме – горния глас да свалим долу, долния да качим горе, по същия начин да разместваме средните гласове, без да нарушим правилата за сложния контрапункт. В зависимост от броя на гласовете, допускащи превръщане, сложният контрапункт може да бъде двоен, когато два от гласовете му се превръщат, троен – когато три от гласовете му се превръщат, четворен – когато четири от гласовете му се превръщат. Понятията двоен, троен, четворен не трябва да се смесват с двугласен, тригласен, четиригласен. Първите показват колко от гласовете на дадена полифонична част могат да се превръщат, а вторите – на колко гласа е написана известна композиция.

В зависимост от това по какъв интервал може да става превръщането на гласовете, различаваме: октавов контрапункт, при който превръщането на гласовете става посредством изкачване на долния глас октава горе или сваляне горния глас октава долу. След него следват ноновият, децимовият, ундецимовият, дуодецимовият, терздецимовият и кварталдецимовият.

Като общо правило ще знаем, че при сложния контрапункт кръстосването на гласовете е забранено. Затова е необходимо да отбележим, че отдалечаването на гласовете не трябва да преминава границите на интервала, на който ще става превръщането. Например, ако изработваме октавов контрапункт, при първоначално построяване не може да си позволяваме отдалечаване на гласовете на интервал по-широк от октава. Това е необходимо, за да може при превръщане на гласовете да се получи обръщение на интервалите.

При изработването на сложен контрапункт с оглед превръщането на гласовете да стане в други интервали, отдалечаването на гласовете може да се разпростира до границите на интервала, на който става превръщането на гласовете. При ноновия контрапункт отдалечаването на гласовете може да се разпростира до нона, при децимовият – до децима и т.н.

Най-употребим в композиционната практика е октавовият контрапункт, а след него децимовият и дуодецимовият.

Превръщането на гласовете на сложните контрапунктични съчетания става по три начина:

- а) посредством изкачване на долния глас на определения за превръщане интервал,
- б) посредством сваляне на горния глас на определения за превръщане интервал и

в) посредством изкачване на долния глас и същевременно сваляне на горния глас така, че сборът от двете придвижвания на гласовете да дава определения за превръщане интервал.



Забележка: при пример „в“ горният глас е свален кварта долу, а долният е качен квинта горе. Събрани, интервалите на двете премествания дават интервал октава.

XXX. Двоен октавов контрапункт

Както казахме, най-употребим в композиционната практика е октавният контрапункт, т.е. този, превръщането на гласовете на който става на интервал октава. При превръщането на гласовете му би се получило следното обръщение на различните интервали: от прима би се получила октава, от секунда – септима, от терца – секста и т.н. Следната таблица представлява обръщението на различните интервали при октавния контрапункт.

8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

От таблицата се вижда, че всички консонанси, обърнати, дават консонанси, а дисонансите, обърнати, остават пак дисонанси. От това следва, че ако дисонансите бъдат употребени правилно, то същите и в обръщението си ще бъдат правилно употребени.



Единствена квинтата е, която прави изключение и която в обръщението си дава кварта. Последната, както знаем, при двугласния контрапункт считаме за дисонанс. Затова употребата на квинтата може да стане на слабо време като проходящ тон (пример а), когато контрапунктът е горен глас, и като синкоп, който се разрешава в секста, когато контрапунктът е долен глас (пример б).



Употребата на паралелни кварта дава при обръщението си паралелни квинти.

При изработването на двойния октавов контрапункт трябва също да се съобразяваме с обстоятелството, че обръщението на октавата дава унисон.

Отдалечаването на гласовете на октавения контрапункт на интервали, по-широки от октава, е възможно при многогласния контрапункт при случаи, когато превръщането на гласовете не става между съседни партии. В такъв случай превръщането на гласовете става на интервал квинтдецима (две октави).

Отдалечаването на гласовете на интервал, по-широк от октава, е също възможно между съседни партии само при инструменталния контрапункт.

Примери от двоен октавов контрапункт:

Първоначално построение

Обръщение

Първоначално построение

И. С. Бах — Инвенция

Обръщение

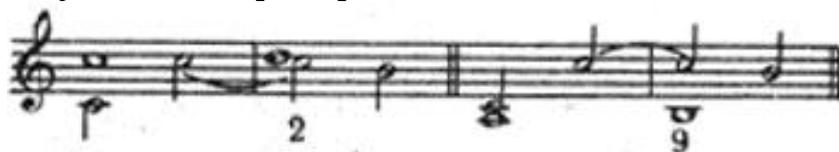
Като съпоставим тези два примера (първоначално построение и обръщение на инвенция от Й.С.Бах), виждаме, че вторият пример представлява обръщение на първия пример, станало през две октави, като горният глас е свален с интервал ундецима (октава+кварта), а долният глас е качен с интервал квинта. Сборът от двата интервала дава резултат две октави.

XXXI. Двоен децимов контрапункт

При двойния децимов контрапункт имаме превръщане на гласовете на интервал децима. В такъв случай обръщението на примата дава децима, на секундата – нона, на терцата – октава и т.н. Това ще видим най-ясно при следната таблица:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

Както виждаме от таблицата, дадена за децимовото обръщение на интервалите, несъвършените консонанси – децимата, терцата и секстата дават при обръщението си прима, октава и квинта. От това следва, че ако си позволим паралелни движения от децими, последните при обръщението си ще дадат паралелни прими. Същото е и с паралелните терци, които при децимово обръщение ще дадат паралелни октави, а паралелните сексти – паралелни квинти. Затова при работата с децимовия контрапункт са забранени паралелните движения, а са позволени само страничните и противоположните. Освен това децимата трябва да се третира като прима. При движение в синкопи не можем да употребяваме в горен глас интервала кварта, който по правилата се разрешава в терца, защото при децимовото обръщение ще получим септима с разрешение в октава. Употребата на синкопираната секунда е възможна при подготовка от унисон, например:



Следва образец:



Децимовото превръщане на този двуглас може да стане по следните четири начина: а) посредством изкачване на долния глас децима горе, б) посредством сваляне на горния глас децима долу, в) посредством изкачване на долния глас терца горе и сваляне на горния глас октава долу и г) посредством изкачване на долния глас октава горе и сваляне на горния глас терца долу.

Следва децимово обръщение на същия двуглас по начин „г“:



Трябва да отбележим, че естеството на децимовия контрапункт позволява задачата да започва и да завършва със свършен или несъ-

вършен интервал. Това значи, че контрапунктираният глас, независимо дали той е долен или горен, може да почне с прима, терца, секста, квинта, октава или децима, а така също и да завърши на един от тези интервали.

И така правилата за построяване на двоен децимов контрапункт са следните:

- а) забранени са паралелни движения на гласовете. Работим само със странични и противоположни движения;
- б) не можем да отдалечаваме гласовете на повече от децима;
- в) третираме децимата като прима;
- г) задачата може да започва или да завършва с който и да е свършен или несвършен консонантен интервал.

Следва пример из „Искусството на фугата“, Contrapunctus X от Й.С.Бах:

Децимовото превръщане на гласовете в настоящия пример става между алта и тенора на първоначалното построение и сопрана и тенора на обръщението. Останалите два гласа са допълнителни партии, които правят сложението четиригласно.

При изследванията на децимовия контрапункт се натъкваме на интересни свойства.

Първоначалното построение и различните обръщения крият в себе си възможност за взаимни съчетания. По този начин се явява възможността за механическо построяване на тригласи посредством прибавяне към първоначалното построение или към някое производно на една успоредна партия, движеща се в терца, секста или децима.

За да си обясним нагледно това, нека вземем за пример следното първоначално построение:



Възможните негови обръщения са:

- а) посредством изкачване на долния глас децима горе;
- б) посредством сваляне на горния глас децима долу;
- в) посредством изкачване на долния глас секста горе и същевременно сваляне на горния глас квинта долу.



Тези двугласи бихме могли лесно да превърнем в тригласи, като прибавим към тях една допълнителна партия, която да се движи паралелно, в терци или децими (също сексти), на един от гласовете. По такъв начин от основното построение бихме получили следните тригласи:



По същия начин можем да получим тригласи и от двугласните обръщения.



XXXII. Двоен дуодецимов контрапункт

Превръщането на гласовете при дуодецимовия контрапункт става на интервал дуодецима. Поради това от примата получаваме дуодецима, от секундата – ундецима, от терцата – децима и т.н.

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

Както виждаме от таблицата, консонантните интервали при дуодецимовото обръщение дават пак консонантни: съвършените консонанси дават пак съвършени (примата дава дуодецима, окатавата – квинта), а терцата дава децима. Единствена секстата е, която при обръщението си дава дисонанс (септима). Използването на секстата като синкоп може да стане само когато е в долен глас и когато разрешението ѝ е проходящ тон (пример а). Използването на секстата като синкоп в горен глас не може да стане поради обстоятелството, че низходящото разрешение на секстата дава квинта, която при обръщението се превръща в октава. По този начин в обръщението ще се яви в долния глас септима с разрешение в октава (пример б).



Понеже при дуодецимовото обръщение терцата дава децима и обратно, децимата дава терца, ние можем да си позволим паралелизми от терци и децими.

Образец

Първоначално построение

Обръщение

Следва пример из „Изкуството на фугата“, Contrapunctus IX от Й.С.Бах:

Първоначално построение

и т.н.

Обръщение

и т.н.

Възможностите, които сложният контрапункт открива, позволяват построяването на контрапунктични съчетания, които могат да дават обръщения в различни интервали. Такъв вид контрапункт наричаме полиморфичен (многообразен).

Пример от такъв контрапункт ни дава Й. С. Бах във фуга XVI (g moll), „Добре темперирано пиано“ том II, където първоначалното двугласно съчетание се явява по-нататък в октавово, децимово и дуодецимово обръщение. Изработката на първоначалното съчетание допуска удвояване на гласовете в терци (или децими), от които се получава четириглас.

Първоначално построение



Четиригласно сложение, получено посредством терцово удвояване на партиите:



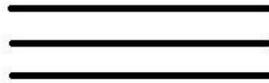
XXXIII. Троен и четворен контрапункт

А. Троен контрапункт

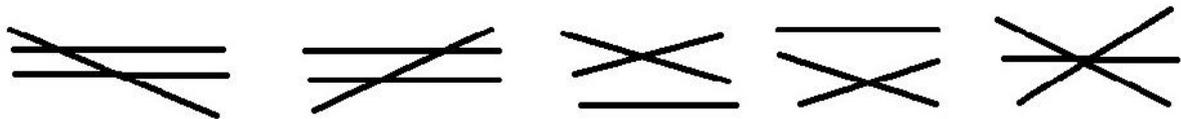
Към какъвто и да е двуглас, построен по правилата на двойния контрапункт, ние можем да съчиним нова партия, която в съчетание с останалите две партии да представлява троен контрапункт. От само себе си се разбира, че третата партия трябва да бъде съчинена по правилата

на двойния контрапункт, защото само по такъв начин ще може да стане превръщането на съответния интервал, без да бъдат нарушени основните правила на контрапункта. При тройния контрапункт са възможни шест превръщания (пермутирания) на гласовете (едно първоначално и пет производни). За да изобразим това нагледно, ще си послужим с начина, който дава Сергей Танеев в своя труд "Подвижен контрапункт"⁴².

Първоначално построение на тригласа



Останалите пет превръщания (пермутирания)



За да си обясним още по-нагледно възможните пермутирания на тройния контрапункт, ще ги свържем с възможните мелодични положения и обръщания на квинтакорда в тясно и широко разположение на гласовете. Ако приемем за първоначално построение основното положение на квинтакорда, неговите обръщания ще представляват възможните превръщания между гласовете на тройния контрапункт.

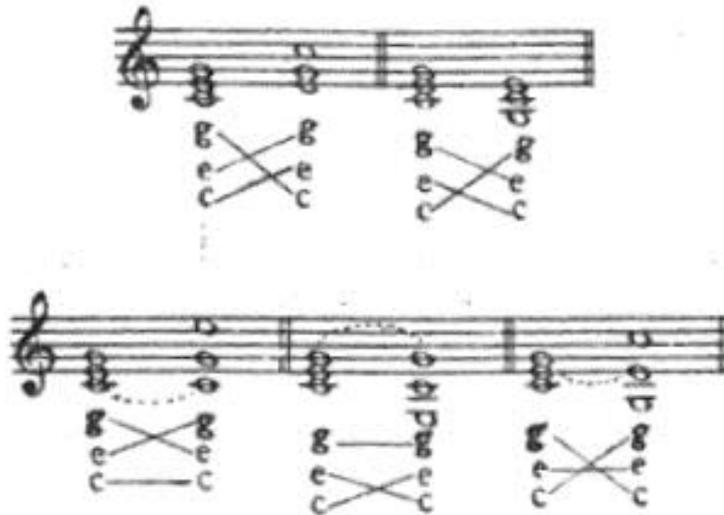
Първоначално построение



Превръщания



Съпоставено първоначалното построение с всяко едно от тези превръщания, то дава следната схема:



Като съпоставим получените производни с първоначалното построение, виждаме, че при третото, четвъртото и петото производно само два от гласовете се превръщат, а единият остава непревърнат по отношение на първоначалното построение. Или с други думи казано, пълни превръщания на гласовете имаме при първото и при второто производно, при които нито един от гласовете не остава непревърнат.

Измежду възможните видове троен контрапункт най-употребим е октавовият. Тройния октавов контрапункт можем да построим, като към двойния контрапункт в октава прибавим нова партия, която по отношение на останалите две партии представлява също правилно построен двоен октавов контрапункт. Прибавянето на третата партия не предвижда специални правила. Във всеки случай необходимо е да се напомни, че употребата на пълни тризвучия ще даде в две от превръщанията си квартсекстакорд. Появата на квартсекстакорд е възможна, ако последният е употребен по правилата, които предвижда хармонията.

Следва пример с троен октавов контрапункт (Из „Подвижен контрапункт“, С. Танеев):

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with various note values and rests. The bass clef staff contains a bass line with similar note values. Roman numerals I, II, and III are placed above and below the staves to indicate fingerings. A guitar chord diagram is shown in the treble clef staff, consisting of three horizontal lines.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line. The bass clef staff contains a bass line. Roman numerals I and II are placed above and below the staves. A guitar chord diagram is shown in the treble clef staff, consisting of five horizontal lines.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line. The bass clef staff contains a bass line. Roman numerals I, II, and III are placed above and below the staves. A guitar chord diagram is shown in the treble clef staff, consisting of five horizontal lines.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line. The bass clef staff contains a bass line. Roman numerals I, II, and III are placed above and below the staves. A guitar chord diagram is shown in the treble clef staff, consisting of five horizontal lines.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line. The bass clef staff contains a bass line. Roman numerals I, II, and III are placed above and below the staves. A guitar chord diagram is shown in the treble clef staff, consisting of five horizontal lines.



Б. Четворен контрапункт

Четворният контрапункт представлява контрапунктично съединение на четири мелодии, които могат да се превръщат. При четворния контрапункт са възможни 24 пермутирания на гласовете (едно първоначално и 23 производни), от които четири дават пълни превръщания, т.е. всички гласове променят местата си. Останалите пермутации стават между два или три от гласовете.

Следва пример от четворен контрапункт с превръщания на всички гласове:

Първоначално построение

И. С. Бах Добре темперовано пиано I ч.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music begins with a measure containing a whole note chord in the right hand and a whole note chord in the left hand. This is followed by a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing slurs and accents. The system ends with a double bar line.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues from the first system, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. The system ends with a double bar line.

Обръщение

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues from the second system, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. The system ends with a double bar line.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues from the third system, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. The system ends with a double bar line.

ЧЕТВЪРТА ЧАСТ

ИМИТАЦИЯ. КАНОН. ФУГА

XXXIV. Имитация

Под имитация разбираме последователно провеждане на даден мотив в различните гласове на контрапунктичния двуглас, триглас, четириглас или многогласие. Встъпването на гласовете, които имитират даден мотив, става обикновено с известно периодическо закъснение.

Имитирането може да се яви като горен или като долен глас, с встъпления в различни интервали, с изменена интервална структура, с изменени нотни стойности и други видоизменения, поради което и съществуват и различни форми на имитиране.

Появата на имитиращия глас става обикновено с неголямо закъснение (1 – 2 такта), а често пъти и с части от такта.

В зависимост от интервала, с който встъпва имитиращият глас по отношение на първоначалния мотив, различаваме имитация в прима, секунда, терца, кварта, квинта, секста, септима, октава и повече от октава горе или долу от първоначалния мотив – зададения модел.

Когато имитацията е напълно сходна със зададения мотив, както мелодически, така и ритмически, тогава казваме, че тя е строга. Строгата имитация при строгия контрапунктичен стил е възможна само в унисон и октава, а в известни случаи и при други интервали.

Начините на имитиране могат да бъдат най-различни. Те се обуславят от вида на движението на имитиращия глас и от съотношението на тоновете трайности между модела (зададения модел) и имитиращия глас. Във връзка с вида на движението различаваме:

- а) имитация в право движение (пример а),
- б) имитация в противоположно (огледално) движение (пример б), и
- в) имитация в ретроградно (рачешко) движение (пример в).

The image contains three musical staves, each with two parts: 'Модел' (Model) and 'Имитация' (Imitation).
- Staff a) Model: A sequence of notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4) moving upwards. Imitation: The same sequence of notes, but starting lower and moving downwards.
- Staff б) Model: A sequence of notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4) moving upwards. Imitation: The same sequence of notes, but starting lower and moving downwards, representing a mirror image.
- Staff в) Model: A sequence of notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4) moving upwards. Imitation: The same sequence of notes, but starting lower and moving downwards, representing a retrograde (reversed) version.

Във връзка със съотношението, което съществува между тоновете трайности на модела и имитиращия глас, различаваме още имитации с увеличение на тоновете трайности (нотни стойности – пример г) и имитация с намаление на тоновете трайности (пример д).

g) Модел Имитация

d) Модел Имитация

Two musical staves in G major. The first staff (g) shows a model of a rising eighth-note scale followed by an imitation with a longer note value. The second staff (d) shows a similar model but with a retrograde imitation that descends.

Възможни са форми на имитиране, които да представляват комбинация от определен вид движение с промяна на съотношението на тоновете трайности между модела и имитиращия глас. Затова можем да имаме противоположна имитация с увеличение или намаление на нотните трайности (пример е, ж) и друга (теоретически допустима) – ретроградна имитация с увеличение или намаление на тоновете трайности (пример з, и).

e) Модел Имитация

ж) Модел Имитация

з) Модел Имитация

и) Модел Имитация

Four musical staves in G major. e) shows a model with a rising eighth-note scale and an imitation with a longer note value. ж) shows a model with a rising eighth-note scale and a retrograde imitation with a longer note value. з) shows a model with a rising eighth-note scale and an imitation with a longer note value. и) shows a model with a rising eighth-note scale and a retrograde imitation with a longer note value.

Увеличението или намалението на тоновете трайности може да става и при други съотношения между модела и имитиращия глас, т.е. да имаме тройно увеличение или тройно намаление на модела (пример к, л).

к) Модел Имитация

л) Модел Имитация

Two musical staves in G major. k) shows a model with a rising eighth-note scale and an imitation with a longer note value. л) shows a model with a rising eighth-note scale and an imitation with a longer note value.

Имитацията може да се проведе в контрапунктично сложение на два и повече гласа. Установен ред за встъпването на имитацията в различните партии няма.

Изграждането на имитацията става по следния начин:

1. Съчиняваме или написваме дадения модел в кой и да е глас, като останалите гласове паузират.

[2.] Непосредствено след излагането на модела пренасяме модела в друг глас, т.е. имитираме модела. Имитирането може да стане в различни интервали, видове движения, с увеличение или намаление на нотните стойности. Необходимо е последният тон на модела и първият тон на имитацията да включват помежду си консонантен интервал. В случай че се явят неудобства, можем да удължим с малко модела с цел да създадем удобен момент за встъпление на имитацията (имитиращия глас).

The image shows two musical examples on a single staff in 3/4 time. Example (a) shows a model of four eighth notes (G4, A4, B4, C5) followed by an imitation of the same model. Example (b) shows a model of four eighth notes (G4, A4, B4, C5) followed by a longer model of four eighth notes (G4, A4, B4, C5) labeled 'Удължаване на модела' (prolongation of the model), and then an imitation of the longer model labeled 'Имитация с увеличение' (imitation with increase).

3. Слагаме контрапункт на имитацията (противосложение, контрасюжет), който трябва да представлява логично продължение на дадения модел. Противосложението трябва да има контрастиращ характер по отношение на модела.

The image shows three musical examples on a single staff in 3/4 time. The first example shows a model of four eighth notes (G4, A4, B4, C5) followed by a counterpoint model of four eighth notes (F4, E4, D4, C4) labeled 'Противосложение' (counterpoint). The second example shows a model of four eighth notes (G4, A4, B4, C5) followed by a counterpoint model of four eighth notes (F4, E4, D4, C4) labeled 'Противосложение' (counterpoint). The third example shows a model of four eighth notes (G4, A4, B4, C5) followed by a counterpoint model of four eighth notes (F4, E4, D4, C4) labeled 'Противосложение' (counterpoint).

Упражнения:

По зададените по-долу модели изработете неголеми (8 – 12 тактови) имитационни двугласи, тригласи и четиригласи.

Напътствия: След имитационно провеждане на модела в различни гласове необходимо е с оглед на дължината на упражнението композирането на свободен двуглас, триглас или четириглас, който чрез каденца да завърши в определената тоналност. Следва пример от имитационен двуглас с български народностен характер:



Следват модели за имитационни задачи:





Примери с имитация⁴³

Имитация в право движение

И. С. Бах — Оргелни партити

И. С. Б.

Имитация в противоположно движение

И. С. Бах — Оргелни партити

И. С. Б.

Имитация с увеличение и намаление на тоновите трайности в право и противоположно движение⁴⁴:



1. Модел.
2. Имитация с намаление и противоположно движение.
3. Модел.
4. Имитация с увеличение и противоположно движение.
5. Имитация с намаление в право движение.

Контрапунктични маниери

Под контрапунктичен маниер разбираме различните начини (похвати), употребими при изграждането на контрапунктичните построения и характерни за тях. Към контрапунктичните маниери освен имитация се включват още и: а) вървящият глас, б) лежащият глас, в) легатурната верига, г) комплементарни (сложни, взаимнодопълващи се) ритми.

Вървящият глас представлява еднообразно в ритмично отношение мелодично движение на един от гласовете на контрапунктичното построение. Вървящият глас е най-характерен, когато е в баса (виж пример с два вървящи гласа, гл. XXV, стр. 120).

Лежащ глас – продължително задържане на известен тон, през което време останалите гласове се движат контрапунктично. Когато лежащият глас се намира в баса, тогава той носи наименованието оргелпункт.

Легатурна верига – тя се явява при случаи, когато два гласа се редуват последователно в подготовка и разрешение на някакъв дисонантен интервал (най-често секундово).



Комплементарни ритми – едновременно срещупоставяне на различни ритми в различни гласове така, че като сумираме тяхното движение да получим равномерно ритмично движение от еднакви по време и еднакво възприемаеми за ухото тонови трайности.



Както се вижда от примера, като сумираме ритъма на двата гласа, получаваме комплементарно ритмично движение от осмини ноти:



XXXV. Канон

Канонът е контрапунктично двугласно, тригласно, четиригласно или многогласно построение с една обща мелодия, чието встъпление в различните гласове става с известно периодично закъснение. Началният глас на канона се нарича пропоста, а имитиращият – респоста. Всъщност канонът представлява контрапунктично построение, при което принципите на строгата имитация са проведени от началото до края на съчинението. Също както при имитацията, тъй и при канона могат да бъдат приложени различни посоки на движение. С оглед на това каноните могат да бъдат най-различни:

- а) канони в право движение;
- б) канони в ретроградно (рачешко) движение;
- в) канони в противоположно (огледално) движение;
- г) канони в огледално-ретроградно движение.

Всички тези видове канони могат да бъдат построени върху различни интервали (прима, секунда, терца, кварта, квинта, секста, септима, октава и по-широки от октава). Затова срещаме наименования като: Canone all' Unisono (канон в унисон – прима), Canone alla Seconda (канон

в секунда), Canone alla Terza (канон в терца), Canone alla Quarta in moto contrario (канон в кварта с противоположно движение), Canone alla Quinta per augmentationem (канон в квинта с увеличение на тоновите трайности) и други наименования с оглед естеството на неговата постройка.

В зависимост от броя гласове, от които е съставен един канон, различаваме двугласни, тригласни, четиригласни и многогласни канони. Увеличаването на броя на гласовете дава възможност да се постояват канони при съпоставяне на най-различни контрапунктични движения. Практически обаче канони с три и повече гласове са обикновено в право движение. Канони на три и повече гласа, които срещаме най-често, са следните:

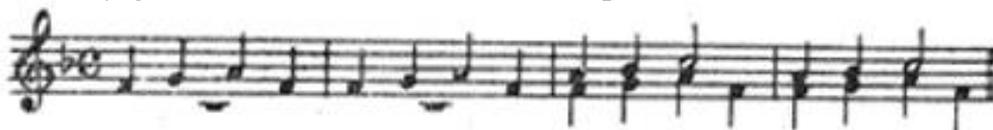
1. Двугласен канон с допълнителна партия (или допълнителни партии).

2. Двоен канон (четиригласно построение), при което водещата партия (пропостата) е двуглас, който се следва канонически също от двуглас.

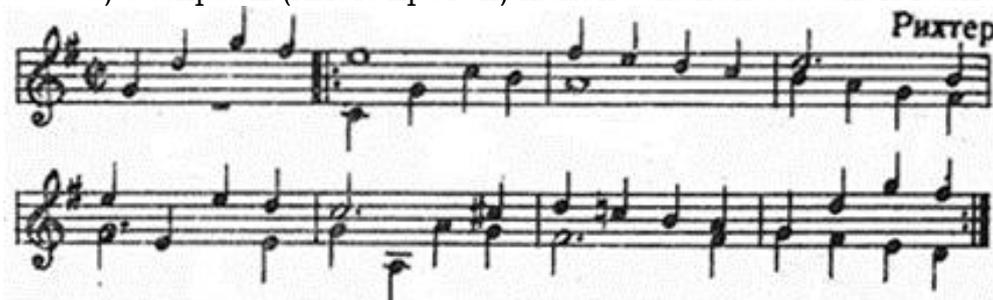
3. Хорален канон, който се построява върху зададен хорал (кантус фирмус).

Освен тези видове канони в музикалната литература срещаме и други, а именно:

а) училищен канон – канон в прима;



б) безкраен (многократен) канон – канон без окончание;



в) кръгов канон, при който пропостата прави модулативно отклонение (обикновено в доминантна тоналност), което отклонение продължава непрекъснато при по-нататъшно развитие на канона;



г) ретрограден (рачешки) канон, при който имитиращият глас е в ретроградно движение;



д) огледален канон, при който имитиращият глас е в противоположно (огледално) движение;

е) прав канон – канон в право движение;

ж) загадъчен канон (канон-ребус), при който трябва да се открие мястото, където встъпват имитиращите партии, видът на движението им, интервалът на встъпването на имитиращите гласове само по една единствена зададена мелодия – пропостата.



Как ще изпълним този канон двугласно и какъв е той?

(Отговор: огледално – ретрограден)⁴⁵.

Примери на канони

Октавов канон



Пример от октавов канон, съпроводен от два въртящи гласа.

The image displays a musical score for an octave canon, accompanied by two rotating voices. The score is presented in five systems, each consisting of two staves. The top staff of each system is in the treble clef, and the bottom staff is in the bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and rests. The two rotating voices are indicated by the alternating staves in each system, showing how the melodic line shifts between the two parts.

Пример от октавов канон, съпроводен от два въртящи гласа⁴⁶:

И. С. Бах -- Оргелни партити

The image shows a musical score for an octave canon by J.S. Bach, titled "И. С. Бах -- Оргелни партити". The score is presented in two systems, each with two staves. The top staff is in the treble clef, and the bottom staff is in the bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and rests. The two rotating voices are indicated by the alternating staves in each system, showing how the melodic line shifts between the two parts.



Пример от канон в дуодецима с имитационен съпровод на три допълнителни партии⁴⁷:

И. С. Бах Оргелни изртити

A musical score for J.S. Bach's Organ Variations. It consists of three systems of staves. Each system has a treble clef staff at the top, a middle staff with a C-clef (soprano or alto clef), and a bass clef staff at the bottom. The music is in a 12-tone canon. The first system has a 'пропоста' (proposita) label in the middle staff. The second system has a 'рипоста' (ripоста) label in the top staff. The third system has a 'рипоста' label in the top staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



Пример от квинтов канон с противоположно движение (квинтов огледален канон):



Пример от октавов канон с увеличение:



Двоен канон:



XXXVI. Фуга

Фугата е контрапунктично произведение, изградено върху една, две и повече теми, които се провеждат имитационно във всички гласове по определени правила. В зависимост от броя на гласовете фугата бива двугласна, тригласна, четиригласна, петгласна, шестгласна, а са възможни фуги и на повече гласове. В зависимост от броя на темите фугата може да бъде с една тема (проста фуга), с две теми (двойна фуга), с три теми (тройна фуга) и с четири теми (четворна фуга). Най-същественото при фугата е имитационното провеждане на темата в различните гласове. Такова едно провеждане носи названието дурхфюрунг. Всеки дурхфюрунг оформява отделна част при фугата. Необходимо е да отбележим веднага, че частите (дурхфюрунгите) при фугата са свързани с междинни модулативни части, наречени интермедии. Обикновено фугата се състои от три части: а) експозиция (първи дурхфюрунг) – изложение на темата, което се изразява в провеждането на темата във всички гласове; б) средна част (втори дурхфюрунг, модулативен дурхфюрунг) – модулативна разработка на темата и въобще на тематичния материал от експозицията; в) реприза (трети дурхфюрунг) – възврат към главната тоналност със заключителна част⁴⁸.

Елементите, с които си служим при изработването на отделните части на фугата, са тема (сюжет), кодата и контратема (контрасюжет).

Фугова тема

Фуговата тема представлява зададената мелодия, върху която се изгражда фугата. Не всяка мелодия обаче може да бъде годна за фугова тема. Фуговата тема трябва да очертава ясно главната тоналност, да е ритмически характерна и хармонически ясна. На фуговата тема прилягат характерни интервали като увеличена кварта, умалена квинта, умалена септима, голяма септима, хроматични преходи, повторения на един и същи тон. Дължината на фуговата тема е обикновено между 2 и 4 такта. Възможни са обаче фугови теми с размери от 8 и повече такта.

Започването на темата може да стане в различни времена на такта. Фуговата тема трябва да започва с главната тоналност, да я очертава още в самото начало, след което тя да може да се отклонява в близките тоналности. Началните звуци на темата са в чести случаи първа и пета степен на главната тоналност, което най-добре определя тоналността на темата. В своето мелодично развитие темата може да се отклони модулаторно в някоя близка тоналност. Това отклонение може да стане или в средата на темата, или в нейния край. Във връзка с това различаваме: 1. Немодулативни теми, т.е. такива, които от началото до края запазват главната тоналност (пример а). 2. Теми, които завършват посредством полузаклучение върху V степен на главната тоналност (пример б). 3. Теми, които в средата се отклоняват модулаторно и завършват в главната тоналност (пример в). 4. Теми, които се отклоняват модулаторно (пример г, д).

а) И. С. Бах
C—dur

б) И. С. Бах
d—moll V

в) И. С. Бах
fis—moll fis—moll

г) И. С. Бах
C—dur G—dur

д) И. С. Бах
C—dur G—dur

Фуговата тема, влязла в работа при изграждането на фугата, се нарича още дукс (= водач).

Отговор на темата

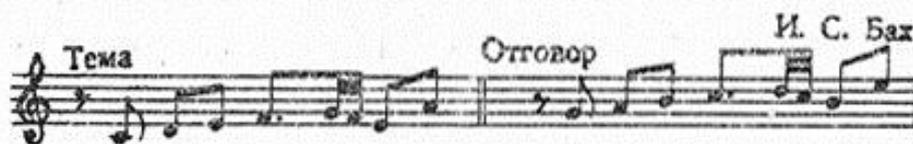
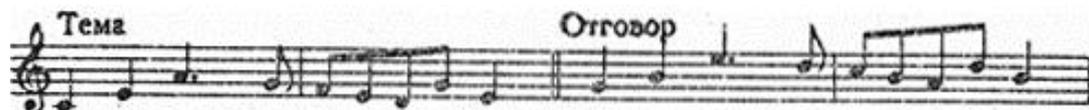
Отговорът на темата представлява имитационно провеждане на темата в доминантна тоналност. Отговорът на темата се нарича още комес (= спътник). Различаваме два вида отговори: а) реален отговор, когато темата се явява без изменение в доминантна тоналност (за минорни гами в минорна доминантна тоналност), б) тонален отговор, когато се запазва единството между тоналността на темата и тази на отговора.

На реален отговор подлежат:

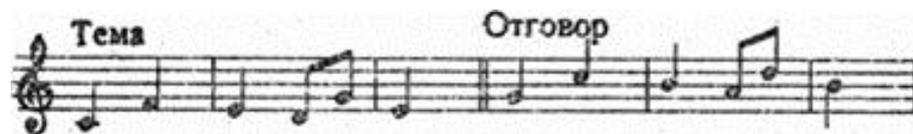
а) Теми, които не засягат V степен.



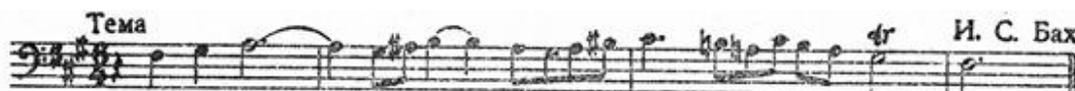
б) Теми, при които V степен няма хармонично значение, а се явява в качеството на мелодична украса (като проходящ тон, съседен тон и пр.).



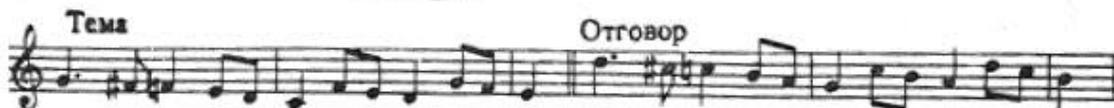
в) Теми, при които V степен се явява като акордичен тон на друга функция (не на тоническа).



г) Теми, които са неустойчиви в тонално отношение.

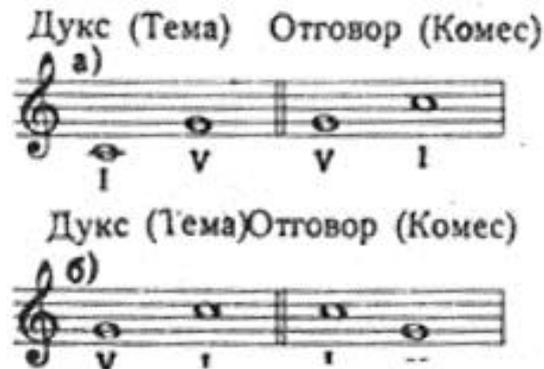


Теми, които съдържат характерни интервали (като увеличена кварта, умалена квинта, умалена септима и др.), а така също и хроматични видоизменения, могат в интереса на запазването тази характерност да имат реален отговор.



На тонален отговор подлежат теми, които засягат V степен. Същественото при тоналния отговор е срещупоставянето на I степен на

дукса на V степен на комеса (пример а) или обратно – V степен на дукса на I степен на комеса (пример б).

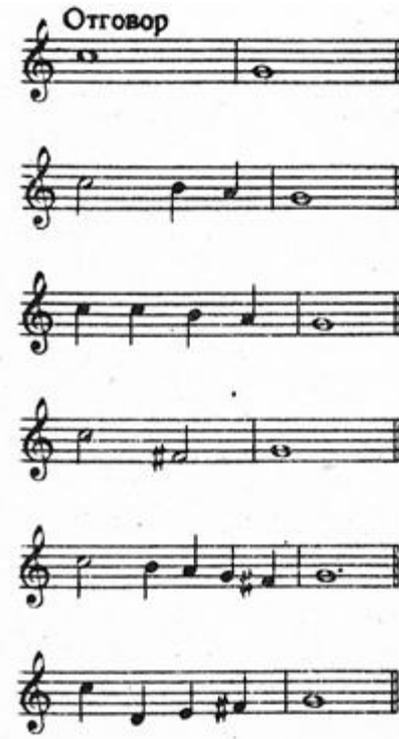


Необходимо е веднага да подчертаем, че при тоналния отговор темата трябва да бъде третирана като да е в доминантна тоналност. В такъв случай, отговорът при пример а може да бъде смятан като I – IV степен на G dur; а при пример б – IV – I степен на същата тоналност. Въз основа на това ние можем да заключим, че на III степен на дукса (на тона „e“)(ще отговори третата степен на доминантната тоналност (т.е. тонът „h“,) (пример в), а на седмата степен на дукса (на тона „h“) ще отговори седмата степен на доминантната тоналност (т.е. „fis“, пример г).



Следват някои характерни случаи, които могат да се срещнат при отговорите на фуговите теми:

А. Низходящо движение (V – I; III – I)

<p>Тема</p> 	<p>Отговор</p> 
<p>Тема</p> 	<p>Отговор</p> 

Б. Възходящо движение (V – I; III – V)

Тема

V I

Отговор

Тема

Тема

Отговор

Отговор

Следват образци от теми с тонален отговор из произведения на Й.С.Бах

Тема B—dur Фугета

Отговор F—dur

Тема f—moll (Добре темперовано пиано I ч.)

Отговор c—moll

Тема c—moll (Добре темперовано пиано I ч.)

Отговор g—moll

Тема Es—dur (Добре темперовано пиано I ч.)

Отговор B—dur

Тема f—moll (Добре темперовано пиано II ч.)

Отговор c—moll

Тема f—moll (Добре темперовано пиано II ч.)

Отговор c—moll

Тема fis—moll

Добре темперовано пиано IIч.

V I

Отговор cis—moll

Отговорът на модулативните теми трябва да представлява обратна модулация към първоначалната тоналност.

Тема C—dur

Отговор G—dur G—dur C—dur

Тема C—dur

G—dur

Отговор G—dur C—dur

Тема C—dur

И. С. Бах G—dur

Отговор G—dur C—dur

При изграждането на фугата се използват всички средства, с които контрапунктът разполага. Между тях са двойният контрапункт и канонът. Затова много често при построяването на фугата композиторите използват възможностите на канона, а във връзка с това и възможностите на двойния контрапункт, които дадената тема може да крие в себе си. Като блестящ пример в това отношение може да ни послужи изследването върху темата на фуга b moll из „Добре темперирано пиано“, том I от Й.С.Бах, направено от Бузони.

Тема Схема от Бузони

Alla Nona

All'Ottava

Alla Settima

Alla Sesta (Des—dur)

Alla Quinta (Fes—moll)

Alla Quarta (Ges—moll)

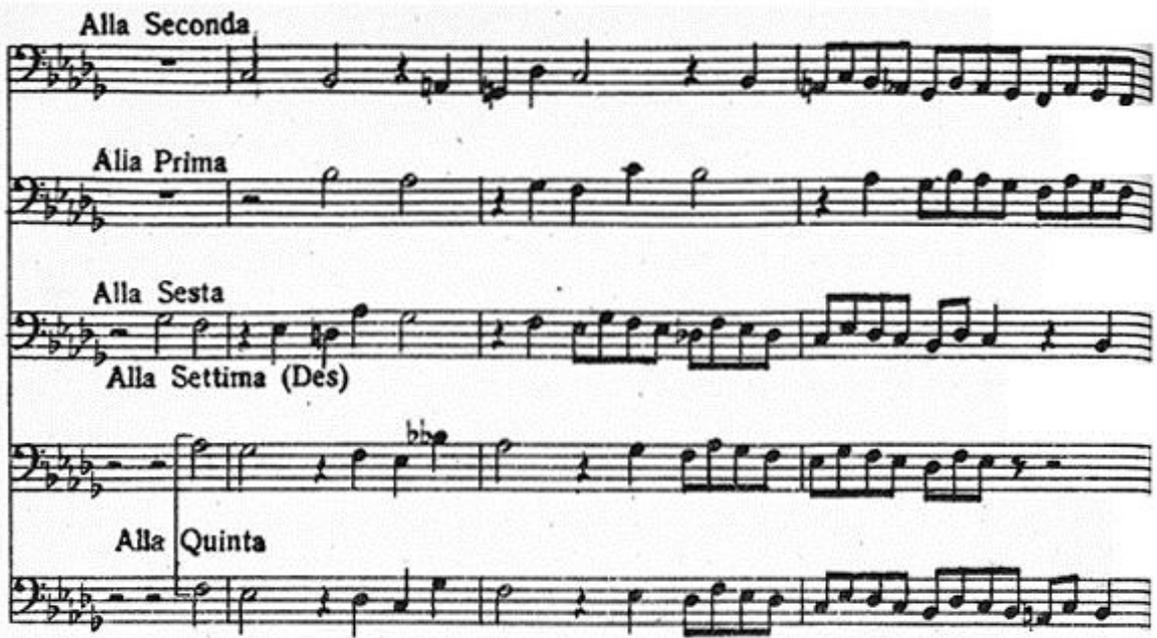
Alla Terza (енхармонична)

Alla Seconda (същото както при нона)

Alla Quinta Противоположно движение

Alla Quarta

Alla Terza



Кодета

Тя е необходима, когато встъпването на комеса не може да стане непосредствено след дукса. Дължината на кодетата е малка (1/2 – 1 такт).



Контратема (контрасюжет)⁴⁹

Това е контрапунктът, който слагаме като съпровод на комеса. Контрасюжетът трябва да има контрастиращ характер, комплементарна ритмика и да изяснява хармоническото съдържание на комеса. Понякога контрасюжетът съпътства темата при всичките ѝ явявания през развоя на цялата фуга.



Дурхфюрунг⁵⁰

Изграждането на дурхфюрунга става по определени правила:

1. Темата трябва да се яви във всеки отделен глас само един път – или като дукс, или като комес.

2. При дурхфюрунга на двугласната фуга темата се явява като последование от дукс и комес, при тригласната – от дукс – комес – дукс, при четиригласната – от дукс – комес – дукс – комес.

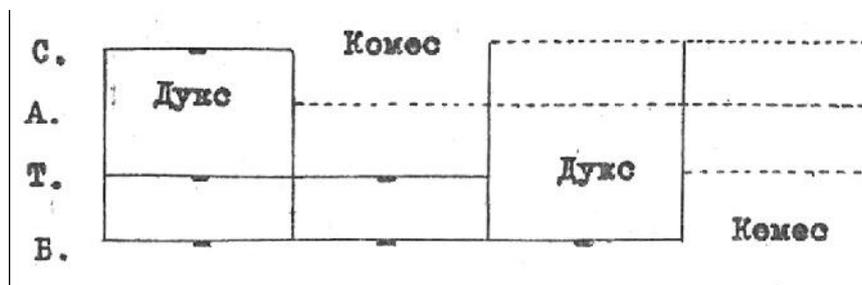
3. Когато темата се яви във всички гласове, тогава дурхфюрунгът е пълнен. Темата може да не се яви във всички гласове. В такъв случай имаме непълнен дурхфюрунг. Първият дурхфюрунг на фугата е задължително пълнен. При двугласната фуга всички дурхфюрунги са пълни.

Интермедия (междинна част)

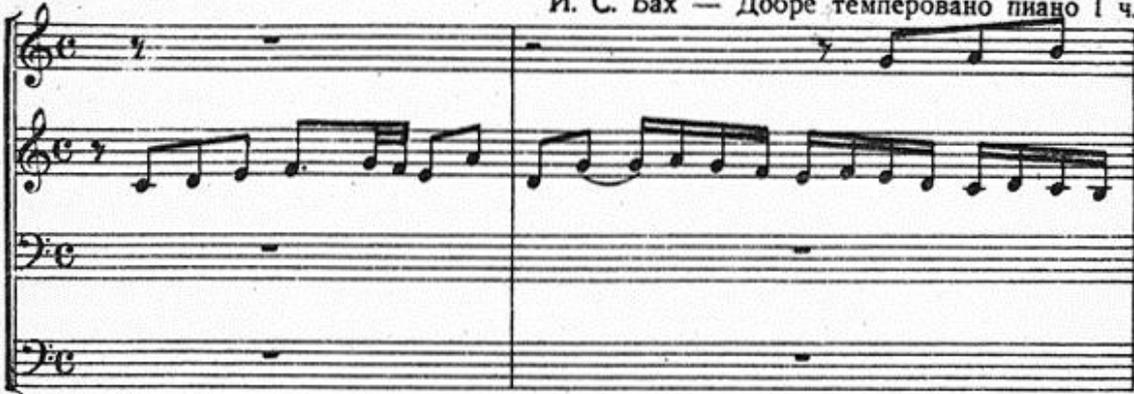
Тя свързва един дурхфюрунг с друг и служи за модулативно преминаване от една тоналност в друга. При изработката на интермедията се използват тематични елементи от експозицията, а така също могат да бъдат вмъкнати съвсем нови мотиви, проведени имитационно или канонически, построени също на принципите на двойния контрапункт с оглед на по-нататъшното превръщане на гласовете. Дължината на интермедията е около 1 – 1 ½ пъти по-голяма от тази на темата⁵¹.

Експозиция на фугата

При експозицията имаме еднократно провеждане на темата или като дукс, или като комес във всички гласове. Началното встъпление в дукса може да стане в кой и да е глас (сопрана, алта, тенора, баса), след това следва комесът, след него дуксът и пак комесът, като за последователното им явяване се използват съседни партии. Например, ако темата (дуксът) се яви най-напред в алта, комесът се явява в сопрана или тенора.



И. С. Бах — Добре темперовано пиано I ч.



Контраекспозиция

Контраекспозицията представлява удължаване на експозицията с още две встъпления на темата. Поради това, че експозицията представлява провеждане на темата във всички гласове като дукс и комес (тема и отговор), при контраекспозицията се налага комесът да се яви в глас, в който преди това се е явил дуксът, и обратно, дуксът да се яви в глас, в който преди това се е явил комесът. По правило при контраекспозицията най-напред се явява комесът, а след това дуксът. Контраекспозицията не е задължителна при изграждане на фугата. Обикновено от контраекспозицията има нужда при случаи, когато темата е много кратка. Контраекспозицията може да бъде предшествана от малка интермедия, която

да я свърже с експозицията. Добър пример за контраекспозиция представлява откъсът между 19 и 26 такт на fuga *cis moll* из „Добре темперирано пиано“, том I на Й.С.Бах (виж образци).

Средна част⁵²
(втори дурхфюрунг, модулативен дурхфюрунг)

Във втория дурхфюрунг встъпваме след модулиращия преход на първата интермедия. Вторият дурхфюрунг се явява в нова тоналност – най-често в паралелна или доминантна. При него можем да си позволим отклонения и в по-отдалечени тоналности. Появата на темата във втория дурхфюрунг не става самостоятелно, а се съпровожда или от контрапункт, или пък от контратемата на комеса в експозицията.

Стрето

Стретото се нарича каноническо провеждане на темата. Съчиняването на стретото става по правилата на канона, поради което темата при преминаването ѝ от един глас в друг не претърпява каквито и да било изменения. От това следва, че явяването ѝ в качеството на дукс и комес не е задължително. Каноническото провеждане на темата при стретото може да става в най-различни интервали. Стретото се явява обикновено в третия дурхфюрунг. То може обаче да се яви и в средната част на фугата.

Стрето

И. С. Бах — Добре темперовано пиано I ч.

The image shows a musical score for a 'Stretto' section. It consists of two systems of four staves each. The top system shows the first two systems of the piece, and the bottom system shows the next two. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The title 'Стрето' is written above the first staff of the first system, and 'И. С. Бах — Добре темперовано пиано I ч.' is written above the second staff of the first system. The score features complex counterpoint with multiple voices and various rhythmic patterns.

Кода – заключителна част на фугата (понякога с оргелпункт върху тониката).

Кода

И. С. Бах — Добре темперовано пиано I ч.

[Баховите примери са представени умишлено като партитура», т.е. всеки глас на отделно петолиние (същото в примерите дадени накрая). Оригиналът не е така – там пиесите са написани на две петолиния, за да могат да се изпълняват на клавир. С.Л.]

Диспозиция на фугата (Разположение на частите на фугата)

Фугата се състои най-малко от три части (дурхфюрунги), които са съединени помежду си с интермедии (междинни части, преходи) и накрая завършва с кода.

1. Първи дурхфюрунг (експозиция – в главната тоналност) + интермедия с модулативен преход към втория 2 дурхфюрунг.

2. Втори дурхфюрунг (средна част, модулативен дурхфюрунг) – в паралелна или доминантна тоналност + интермедия с модулативен преход към субдоминантна или главна тоналност.

3. Трети дурхфюрунг (стрето) – в субдоминантна или главна тоналност + кода (понякога съпътствана от оргелпункт върху тониката). Тре-

Фугато

То представлява експозиция със свободно използване на средствата на имитацията. При фугатото появата на темата като дукс и комес не е винаги съобразена с изискванията на експозицията, каквито имаме при фугата.

Встъпването на темата като дукс и комес при фугатото може да става в най-различни интервали, в различни видове контрапунктични движения, с увеличение или с намаление на стойностите, с промяна на мелодичния профил, с ритмична промяна на темпата и др. Фугатото не се използва като самостоятелна музикална форма, а като вид контрапунктична техника при изработване на съчетания в по-големи форми.

Сложни фуги (двойна, тройна и четворна фуга)

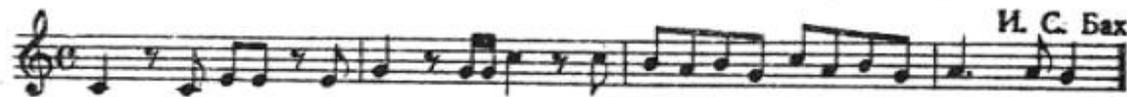
Когато една фуга е изградена върху повече от една тема, тя се нарича сложна, за разлика от обикновената (проста) фуга, която е изградена само върху една тема. Сложните фуги биват: фуга с две теми (двойна фуга), фуга с три теми (тройна фуга), фуга с четири теми (четворна фуга).

Употребата на втората, третата и четвъртата тема става по различни начини и в зависимост от това сложните фуги се разделят на три основни типа:

- а) фуги, при които всяка тема се явява със своя експозиция, след което следват дурхфюрунги със съвместно участие на темите (I тип);
- б) фуги, при които темите участват съвместно при изграждането на експозицията и не се делят една от друга до края на фугата (II тип);
- в) фуги, при които експозицията е изградена върху главната тема, а по-нататък втората тема (при двойните фуги) се присъединява към първата и до края на фугата не се отделя от нея (III тип).

За изграждането на сложните фуги е необходимо различните теми да бъдат съчетани по правилата на сложния (двойния, тройния и четворния) контрапункт, за да могат темите при преминаването им от един глас в друг да се обръщат.

Фугови теми



Кноп

Кноп

Кноп

Форт

Рабо

А. Лядов

Мясковски

Жилман

Матезон

А. Тома

Жигу

Керубини

Detailed description: This image shows a page of musical notation with ten staves. Each staff contains a single line of music. The titles and composers are: 1. Кноп (Knop), 2. Кноп (Knop), 3. Кноп (Knop), 4. Форт (Fort), 5. Рабо (Rabo), 6. А. Лядов (A. Lyadov), 7. Мясковски (Myaskovsky), 8. Жилман (Jilman), 9. Матезон (Mazzoni), 10. А. Тома (A. Tomasi), 11. Жигу (Jigu), 12. Керубини (Cimarosa). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.



При анализи на фугите ще си служим със следните знаци за съкращения:

Т – главна тема и нейните видоизменения

Д – дукс

К – комес

┌ Част от темата

Пр. – противосложение (контратема)

2.Т. – втора тема

3.Т. – трета тема

4.Т. – четвърта тема

Инт. – интермедия

Следват образци от фути с анализи:

Пример от фугета

Пр. И. С. Бах

Д

К

Инт.

Д(Т)

Д

Д

Д

The image shows a musical score for a fugue by J.S. Bach, consisting of seven systems of staves. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The first system includes the annotation 'Пр. И. С. Бах' (Arr. by J.S. Bach) and the letter 'Д' (D) in the treble clef. The second system has 'Д' in the treble clef. The third system has 'Инт.' (Intro) in the treble clef. The fourth system has 'Д(Т)' (D(T)) in the treble clef. The fifth system has 'Д' in the bass clef. The sixth system has 'Д' in the bass clef. The seventh system has 'Д' in the bass clef. The score features complex polyphonic textures with various rhythmic patterns and melodic lines.

Тригласна фуга

И. С. Бах Добре темперовано пиано I ч

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a whole rest followed by a half note G4, then a half note A4, and a half note B4. The middle staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. It contains a melodic line starting with a quarter note D4, followed by eighth notes E4, F4, G4, A4, B4, and C5. The bottom staff is the bass line, which remains silent in this system. The letters 'Д' and 'К' are placed above the first and third measures of the middle staff, respectively.

The second system is labeled 'I Инт.' and contains three staves. The top staff continues the vocal line with a half note C5, followed by a half note B4, and a half note A4. The middle staff continues the melodic line with eighth notes B4, A4, G4, F4, E4, D4, and C4. The bottom staff remains silent. The letter 'Д' is placed above the final measure of the middle staff.

The third system is labeled 'II Инт.' and contains three staves. The top staff continues the vocal line with a half note G4, followed by a half note F4, and a half note E4. The middle staff continues the melodic line with eighth notes D4, C4, B3, A3, G3, F3, and E3. The bottom staff contains a bass line with a half note G2, followed by a half note F2, and a half note E2. The letters 'Д', 'К', 'Д', and 'К' are placed above the four measures of the bottom staff.

The fourth system is labeled 'III Инт.' and contains three staves. The top staff continues the vocal line with a half note D4, followed by a half note C4, and a half note B3. The middle staff continues the melodic line with eighth notes A3, G3, F3, E3, D3, C3, and B2. The bottom staff continues the bass line with a half note A2, followed by a half note G2, and a half note F2. The letter 'К' is placed above the first measure of the bottom staff.

Д

Д

Канон в октава

Т

Т

Т

Т

Тема в противоположно движение

IV Интерм.

The image shows a musical score for a piece in D minor, consisting of eight systems of three staves each (treble, alto, and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include 'Д' (D) above the first staff, 'Канон в октава' (Canon in octaves) above the second system, 'Т' (T) above the third system, 'Тема в противоположно движение' (Theme in opposite motion) above the fifth system, and 'IV Интерм.' (IV Intermezzo) above the seventh system. The piece concludes with a final cadence in the eighth system.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех нотных систем (верхняя, средняя и нижняя). В начале нотной системы (верхней) присутствует метр и ключевые знаки. В первой тактовой группе нотной системы (верхней) есть пометка: Т (против. движение). В конце нотной системы (нижней) есть пометка: Т (против. дв.).

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех нотных систем (верхняя, средняя и нижняя). В начале нотной системы (верхней) присутствует метр и ключевые знаки. В первой тактовой группе нотной системы (верхней) есть пометка: Т (против. движение). В конце нотной системы (нижней) есть пометка: Т (против. дв.).

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех нотных систем (верхняя, средняя и нижняя). В начале нотной системы (верхней) присутствует метр и ключевые знаки. В первой тактовой группе нотной системы (верхней) есть пометка: Д (против. дв.). В первой тактовой группе нотной системы (средней) есть пометка: Канон. В первой тактовой группе нотной системы (нижней) есть пометка: Д (против. движение). В начале нотной системы (нижней) есть пометка: Т (против. движение).

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех нотных систем (верхняя, средняя и нижняя). В начале нотной системы (верхней) присутствует метр и ключевые знаки. В первой тактовой группе нотной системы (верхней) есть пометка: Д (против. дв.). В начале нотной системы (нижней) есть пометка: Т (против. движение).

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех нотных систем (верхняя, средняя и нижняя). В начале нотной системы (верхней) присутствует метр и ключевые знаки. В первой тактовой группе нотной системы (верхней) есть пометка: Стрето. В первой тактовой группе нотной системы (средней) есть пометка: Т. В первой тактовой группе нотной системы (нижней) есть пометка: Т.

VI Интерм.

T

T (против. движ.)

T (против. движение)

переход

Канон

T

с намаление и против. дв.

T

T

First system of musical notation, consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs) with various notes and rests.

Second system of musical notation, consisting of three staves. The top staff has the annotation "Т (с увеличением)" above it, and the middle staff has "Т (против. дв.)" above it.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The word "Coda" is written above the top staff.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves, concluding the piece with a double bar line.

Фуга с две теми

И. С. Бах — *fr* Добре темперовано пиано I ч.

Т (Д)

Пр. П Т

К

Пр.

Д

УНТ.

Пр.

Т

Т (против. дв.)

Musical score consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

- System 1: Treble and bass staves with various notes and rests. A 'T' marking is present in the second measure of the upper staff.
- System 2: Treble and bass staves. A 'tr' (trill) marking is present in the first measure of the upper staff. A 'T' marking is present in the second measure of the lower staff.
- System 3: Treble and bass staves. A 'T (против. движение)' marking is present in the first measure of the upper staff. A 'tr' marking is present in the first measure of the lower staff. A 'T (прот. дв.)' marking is present in the second measure of the lower staff.
- System 4: Treble and bass staves. A 'T (прот. дв.)' marking is present in the second measure of the lower staff.
- System 5: Treble and bass staves. A 'T' marking is present in the first measure of the upper staff. A 'tr' marking is present in the second measure of the lower staff.
- System 6: Treble and bass staves. A 'T (против. движение)' marking is present in the first measure of the lower staff.

First system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns and a trill (tr) at the end. The middle and bottom staves are in bass clef and provide harmonic accompaniment.

Second system of musical notation, consisting of three staves. The top staff continues the melodic line with slurs and ties. The middle and bottom staves continue the accompaniment, with a 'T' marking in the bottom staff.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The top staff features a melodic line with a flat (b) and a slur. The middle and bottom staves continue the accompaniment.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. The top staff has a melodic line with a slur. The middle and bottom staves continue the accompaniment, with 'T' and 'tr' markings.

Fifth system of musical notation, consisting of three staves. The top staff has a melodic line with a slur and a trill (tr). The middle and bottom staves continue the accompaniment, ending with a double bar line and repeat signs.

Фуга с две теми

Allegro П Т (Д) Моцарт

I Т (Д)

I Т (К)

II Т (К)

I Т

II Т

I Т

II Т

Инт.

I Т

II Т (обращение в дуодецима)

*В. Золотарев - Фуга

I T II T
 I T II T
 I T
 II T I T
 I T I T
 II T II T
 Строго с II тема II T II T II T

First system of a piano score. The right hand features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment. The system concludes with the instruction "II T" centered below the staff.

Second system of the piano score. The right hand continues with intricate sixteenth-note patterns. The left hand has a more melodic line. The system ends with the instruction "Инт." (Intermezzo) centered above the staff.

Third system of the piano score. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. The system ends with the instruction "II T" centered above the staff.

Fourth system of the piano score. The right hand features a dense texture of sixteenth notes. The left hand has a rhythmic accompaniment. The system ends with the instruction "II T" centered above the staff.

Fifth system of the piano score, which appears to be the final system on this page. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand has a rhythmic accompaniment. The system ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

Фуга с три теми

$\text{♩} = 100$ И. С. Бах — Добре темперовано пиано I ч.

I T (Д)

К Д

Инт. (контраекспозиция)

К

Д П #P

Инт. 3 0

II T (или)
I T

I контра тема

Инт.
Наподобява III тема

(противоположно движение на II тема)

I T
II T

I T
II T
III T (или II контра тема)

III T
II T
III T

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 3/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various chordal textures. Roman numerals (I, II, III) are placed above or below notes to indicate fingerings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth system.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth-note patterns. The bass clef staff contains a bass line with quarter notes. Fingerings are indicated by Roman numerals: II T in the treble staff and I T in the bass staff.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the bass line. Fingerings are indicated by Roman numerals: II T in the treble staff and III T in the bass staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with some slurs. The bass clef staff continues the bass line. Fingerings are indicated by Roman numerals: I T in the treble staff and III T in the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs. The bass clef staff continues the bass line. Fingerings are indicated by Roman numerals: III T in the treble staff and III T in the bass staff.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs. The bass clef staff continues the bass line. Fingerings are indicated by Roman numerals: III T in the treble staff and I T in the bass staff.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs. The bass clef staff continues the bass line. A fingering of III T is indicated in the bass staff.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both are in the key of D major. The music features a complex texture with overlapping lines. The first measure has a piano (p) dynamic marking. The notation includes eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The marking "III T" appears in the first measure of both staves and in the third measure of the upper staff.

The second system continues the fugue with two staves. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes. The marking "III T" is present in the first measure of the bass staff and the second measure of the treble staff.

The third system of the fugue consists of two staves. The music continues with intricate patterns. The marking "III T" is located in the second measure of the bass staff.

Фуга с четири теми

This system shows the beginning of a fugue with four themes. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is D major. The tempo is marked "Керубини" (Crescendo). The first theme (I T) is in the treble clef, starting with a half note. The second theme (II T) is in the treble clef, starting with a quarter note. The third theme (III T) is in the bass clef, starting with a quarter note. The fourth theme (IV T) is in the bass clef, starting with a quarter note. The notation includes various rhythmic values and rests.

This system contains four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with the word "Инт." written below it. The second staff is also in treble clef and contains a line of whole notes, with the Roman numeral "I" positioned above the first measure. The third staff is in bass clef and contains a complex rhythmic accompaniment. The fourth staff is in bass clef and contains a line of whole notes, with the Roman numeral "II" positioned above the second measure. A Roman numeral "III" is placed above the first measure of the top staff.

This system contains four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with the word "Инт." written below it. The second staff is in treble clef and contains a line of whole notes. The third staff is in bass clef and contains a line of whole notes, with the Roman numeral "IV" positioned above the first measure. The fourth staff is in bass clef and contains a complex rhythmic accompaniment.

This system contains four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with the Roman numeral "IV" positioned above the fourth measure. The second staff is in treble clef and contains a line of whole notes, with the Roman numeral "III" positioned above the second measure. The third staff is in bass clef and contains a line of whole notes, with the Roman numeral "I" positioned above the first measure. The fourth staff is in bass clef and contains a complex rhythmic accompaniment, with the Roman numeral "II" positioned above the first measure.

Инт. II

Инт.

Инт.

Инт.

IV

I

I

IV

IV

System 1: Four staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are also treble clefs. The bottom staff is a bass clef. The system contains four measures. Measure 1 has a whole rest in the top staff and a quarter note in the second staff. Measure 2 has a whole note in the top staff, a quarter note in the second staff, and a quarter note in the third staff. Measure 3 has a whole note in the top staff, a quarter note in the second staff, and a quarter note in the third staff. Measure 4 has a whole note in the top staff, a quarter note in the second staff, and a quarter note in the third staff. Roman numerals I, II, and III are placed below the staves in measures 2, 3, and 4 respectively.

System 2: Four staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are also treble clefs. The bottom staff is a bass clef. The system contains four measures. Measure 1 has a whole note in the top staff, a quarter note in the second staff, and a quarter note in the third staff. Measure 2 has a whole note in the top staff, a quarter note in the second staff, and a quarter note in the third staff. Measure 3 has a whole note in the top staff, a quarter note in the second staff, and a quarter note in the third staff. Measure 4 has a whole note in the top staff, a quarter note in the second staff, and a quarter note in the third staff. Roman numerals I, II, and I are placed below the staves in measures 1, 3, and 4 respectively.

System 3: Four staves of music. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are also treble clefs. The bottom staff is a bass clef. The system contains four measures. Measure 1 has a whole note in the top staff, a quarter note in the second staff, and a quarter note in the third staff. Measure 2 has a whole note in the top staff, a quarter note in the second staff, and a quarter note in the third staff. Measure 3 has a whole note in the top staff, a quarter note in the second staff, and a quarter note in the third staff. Measure 4 has a whole note in the top staff, a quarter note in the second staff, and a quarter note in the third staff. Roman numerals I, I, II, and II are placed below the staves in measures 1, 2, 3, and 4 respectively.

IV₁
III₁
III₁
II₁ IV₁

This system contains four staves of music. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features various rhythmic patterns and rests. Roman numerals IV₁, III₁, and II₁ are placed above the first staff, and III₁ and IV₁ are placed above the second and third staves respectively.

This system contains four staves of music. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features various rhythmic patterns and rests.

I
II

This system contains four staves of music. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features various rhythmic patterns and rests. Roman numerals I and II are placed above the first and second staves respectively.

Инт. IV

This system contains the first four measures of a musical piece. It features four staves: a vocal line (treble clef) and three piano accompaniment staves (two treble and one bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The first measure is marked 'Инт.' (Intro) and the fourth measure is marked 'IV'. The music consists of quarter and eighth notes with some rests.

III IV III

This system contains the next four measures. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. The vocal line has a rest in the second measure. The third measure is marked 'III' and the fourth measure is marked 'IV'. The music concludes with a final note in the fourth measure.

III IV IV

This system contains the final four measures. The piano accompaniment features a prominent eighth-note figure. The vocal line has a rest in the first measure. The second measure is marked 'III', the third 'IV', and the fourth 'IV'. The system ends with a final note in the fourth measure.

IV I II

This system contains four staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a measure marked with a fermata and the Roman numeral IV, followed by a measure with a fermata and I. The second staff has a treble clef and contains rhythmic accompaniment. The third staff has a bass clef and contains a melodic line with a fermata and the Roman numeral II. The fourth staff has a bass clef and contains a bass line.

This system contains four staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats, starting with a fermata and the Roman numeral II. The second staff has a treble clef and contains rhythmic accompaniment. The third staff has a bass clef and contains a melodic line with a fermata and the Roman numeral I. The fourth staff has a bass clef and contains a bass line.

I *pp*

This system contains four staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a treble clef and contains rhythmic accompaniment. The third staff has a bass clef and contains a melodic line with a fermata and the Roman numeral I, followed by the dynamic marking *pp*. The fourth staff has a bass clef and contains a bass line.

System 1: A four-staff musical score. The top staff is a treble clef with a whole rest. The second staff is a treble clef with a melodic line. The third staff is a bass clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with a melodic line. A first ending bracket labeled "1." spans the second and third staves in the third measure.

System 2: A four-staff musical score. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a melodic line. The third staff is a bass clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with a melodic line. First ending brackets labeled "1. пр." are present above the top staff in the first measure and above the second staff in the fourth measure.

System 3: A four-staff musical score. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a melodic line. The third staff is a bass clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with a melodic line.

Handwritten musical score system 1, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Handwritten musical score system 2, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Handwritten musical score system 3, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and accidentals.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a melodic line with a dynamic marking of *pp* above it. The third and fourth staves contain accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats. The first staff contains a melodic line with a first fingering (*1*) above it. The second staff contains a melodic line with a Roman numeral *IV* above it. The third and fourth staves contain accompaniment with eighth and sixteenth notes, also marked with a Roman numeral *IV*.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats. The first staff contains a melodic line. The second and third staves contain accompaniment with eighth and sixteenth notes.

First system of musical notation, consisting of four staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic bass line. A dynamic marking *mf* is present in the second measure of the bottom staff. A tempo marking **I (с увеличением)** is located in the third measure of the bottom staff.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The notation continues from the first system, maintaining the same clefs, key signature, and time signature. It features various melodic and harmonic developments across all staves.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The notation continues from the second system. A tempo marking **I (строго)** is located above the first staff in the second measure. A dynamic marking *mf* is present in the second measure of the second staff. A section marking **КАНОН** is located in the second measure of the first staff.

Канон

This musical score is for a piece titled "Канон" (Canon). It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The first staff features a melodic line with a long note in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The third and fourth staves contain a bass line with quarter notes and rests.

This musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in a key with one flat and a 3/4 time signature. The first staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a more active accompaniment with eighth and sixteenth notes. The third and fourth staves contain a bass line with quarter notes and rests.

Стрето

This musical score is for a piece titled "Стрето" (Stretto). It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in a key with one flat and a 3/4 time signature. The first staff has a melodic line with quarter and eighth notes. The second staff has a more active accompaniment with eighth and sixteenth notes. The third and fourth staves contain a bass line with quarter notes and rests.

System 1: A four-staff musical score. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. A first fingering '1' is indicated above the first measure of the top staff.

System 2: A four-staff musical score. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music continues with melodic and bass lines. Roman numerals 'IV' and 'III' are placed above the staves to indicate chord positions.

System 3: A four-staff musical score. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music continues with melodic and bass lines. Roman numerals 'I', 'Iр.', and 'IV' are placed above the staves to indicate chord positions.

A musical score system consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic, bass-oriented line in the lower staves. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

A musical score system consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. This system continues the musical piece, showing further development of the melodic and harmonic themes. It includes a first ending bracket labeled '1' above the first staff.

Стрето с трета и четвърта тема

A musical score system consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. This system features a prominent melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves. Roman numerals III and IV are placed above the staves to indicate chord positions or structural markers.

Бележки

2. Асен Карастоянов не споменава за допуснатата в средните векове грешка, в резултат на която „старите“ ладове носят сегашните си „неправилни“ имена. За повече информация по този въпрос вж. Йепезен, стр. 61. (Виж Библиография).
3. Съвършените консонанси са чиста прима, чиста квинта и чиста октава. Несъвършените консонанси са големите и малки терци и сексти. Квартата, в контекста на полифоничните упражнения се счита за дисонанс. Карастоянов обяснява това малко по-долу в текста.
4. Необходимо е да отбележим, че изложената система от видове дисонанси се различава в някои отношения от тези, използвани в повечето съвременни полифонични (и в някои хармонични) преподавателски практики. Например, рядко се прави принципна разлика между „скачащ дисонанс“ и „възвратен дисонанс“. И двата типа се наричат просто „скачащ“. Естествено, в случая се има предвид тяхното значение само в музикалнотеоретичен, не в композиторски аспект. В текста не е споменато едно просто правило: „в духа на упражненията, не ни е позволено да скочим нито от дисонанс, нито на дисонанс“.
5. Съчинението на Фукс представлява негово собствено виждане на ренесансовия стил; преподавателската му система (не изцяло негово изобретение) впоследствие е допълвана и доизяснявана от поколения преподаватели и музиколози. За повече информация вж. моя частичен превод на *Gradus...* на Фукс, издателство In Sacris, 2017 г.
6. Относно точка 11. Такива скокове са забранени в съвременната педагогическа практика. Те неминуемо ще дадат тризвучие, което в контекста на стила на упражненията е нежелателно. Единственото възможно изключение на теория би било, ако има скок на октава, последван от скок на терца, или обратното. Така няма да има резултат тризвучие. Тук Карастоянов пропуска така наречения възвратен скок, при който скокът в една посока е последван от скок в обратната посока. Ако е на разрешен интервал, такъв скок е винаги позволен, дори и ако трите му тона се вписват в тризвучие. Възвратният скок е споменат в учебника в глава VIII „Втори контрапунктичен вид (две ноти срещу една).“
7. Тези алтерации са споменати още от Фукс.
8. За Карастоянов явно присъствието на „фалшиви суми“, постигнати не само чрез скокове, не е проблем. Интересното е, че те не се споменават и при Йепезен. Очевидно правилото за фалшивите суми се появява по-късно в преподавателската практика.
стр. 25 и следващите – в някои от примерите има грешки, може би някои от тях – умишлени. Например във втория пример на Теодор Дюбоа има фалшива сума между 3 – 6 такт, още една в т. 7 – 10. Общо грешките в примерите надхвърлят 20.

9. В съвременната практика се избягват всякакви едновременни скокове (освен ако при скока гласовете не се кръстосват).

10. Това е интересен случай, при който от обучавания се изисква умишлено да допусне всички възможни грешки според зададените условия.

Заслужава да се отбележи и съвета на Карастоянов за упражняване в писане на други ключове освен виолинов и басов.

11. В съвременната преподавателска практика акцентни квинти при несеквенционно движение не се препоръчват.

12. При преподаването днес спазването на това правило всъщност не е задължително – гласовете могат да се кръстосат. Кръстосването на гласовете е позволено при всички пет „тренировъчни“ вида контрапункт и е факт и в Палестриновия стил.

13. Относно камбиатата – тя може да започне също така и на второ време, според някои източници. На четвърто време – на теория не, защото в такъв случай ще се окаже, че е допустимо да се скочи от дисонанс на първо време, т.е. от втората нота на камбиатата.

14. Като цяло това не се допуска в съвременната практика. Причината е, че тези октави се чуват абсолютно ясно.

15. Карастоянов позволява камбиата на първо, трето и пето време (относно първо време, виж по-долу на същата страница). Димитър Христов позволява камбиата само на второ и трето време и не я позволява на първо време, защото скачащият дисонанс и консониращият пети тон са на една височина. В действителност е възможна камбиата и на четвърто време:



16. Относно примери „в“ и „г“ – в съвременната практика така наречените от Карастоянов „скрити“ октави и квинти не се считат за грешки в четвърти контрапунктичен вид.

17. Пример „а“ не е грешка.

18. Димитър Христов твърди обратното – че на второ време може да има проходящ дисонанс. Такъв, естествено, се среща многократно в ренесансовия стил.

19. В повечето съвременни източници това е позволено. Понякога се забранява залеговане на по-малка нотна стойност към по-голяма (това правило се отнася само за полифоничните упражнения и не важи за живата музика). Не всеки случай на залеговане може да се интерпретира като синкоп.

20. Правилото, което позволява скрити квинти при условие, че горният глас се придвижва постепенно, е хармонично. В духа на полифоничните упражнения е по-логично такъв ход да се избягва, въпреки че понякога може да бъде срещнат в музикалната практика.

21. В пример з) би трябвало да има лигатура между цялата нота „си“ и половината „си“ в следващия такт. Вероятно е печатна грешка при първото издание.

22. Съвременните преподаватели препоръчват избягването на консониращата кварта, най-вече защото на второ време ще се получи дисонанс с предполагаемия кантус фирмус – както е и в показания пример. Но така излиза, че кантус фирмусът се състои от залеговани цели ноти, което в упражненията по принцип не се допуска. Ако нотните стойности са два пъти по-малки, тоест два такта се побират в един, тогава консониращата кварта ще представлява просто страничен дисонанс (и синкоп). Подобни последования съществуват в живата музика; те също така биха били подходящи за фактура, която съдържа оргелпункт - но не се използват в упражненията.

23. В съвременното преподаване тази практика се избягва.

24. Това правило в наши дни се спазва само при комбиниран многоглас (4 и повече гласове), при който би било позволено движението в половини в друг глас.

25. Скрити октави във външни гласове. Малко по-надолу в текста – в следващия абзац – Карастоянов споменава че те „понякога“ могат да бъдат допускани. Това правило не се използва в съвременната практика.

26. „Шестте проверки“ са отдавна утвърдени и при решаване на задачи по хармония. В действителност съществува и по-опростена процедура – да се следи къде във вертикала се явява кварта и да се проследи как тя е разрешена. Въпреки че не е универсална, тя много улеснява работата на преподавателя и е прост и ефикасен метод, при който се проверява между кои гласове се получава кварта и се елиминират възможните непозволен интервали (например кварта между бас и тенор неизбежно ще образува квартсекстакорд). При решаването на полифонични задачи в четириглас се налагат много компромиси и престъпване на правила, които в предишните етапи на обучението по полифония са били строги. Но в съвременната практика се обръща специално внимание и за най-грубо нарушение се считат скритите паралелизми в крайни гласове. Сериозността на другите грешки има различно оценяване, в зависимост и от подходите на различните преподаватели. Основният критерий е – или поне би трябвало да бъде – „какво се чува най-ясно“.

27. Глави XX и XXI показват на студента какъв е истинският строг стил. След като е показал и обяснил учебната теория, Карастоянов предприема неочаквана стъпка – дава ни възможността да престъпим някои учебни правила, за да можем в нашите упражнения да наподобим (както той се изразява, да направим „стилизация“ на) живия стил. Това вече е упражнение по стил. В глава XXII ние донякъде се връщаме към старите правила. Аподжатурите са ни разрешени тук, но страничните дисонанси – не (с изключение на кратката забележка в края на част В).

28. Това се изучава като проява на стила, но не се упражнява. Може да се интерпретира като скок на дисонанс в крайни гласове.

29. Това не се спазва от всички педагози. Въпросът за разрешените странични дисонанси е от много по-голямо значение, когато се опитаме да пишем триглас и четириглас.

30. С други думи, тук част от ограниченията за разрешаване на дисонантен синкоп отпадат.

31. Историческият преглед, направен в тази глава от Асен Карастоянов, трябва да се чете най-вече като документ за времето на написване на учебника. Подобна интерпретация на ролята на църквата през Средновековието, както и цялостната представа за Средновековието като „мрачна епоха“ е плод колкото на състоянието на историческото знание тогава, толкова и на изискването (през целия период на социализма, но особено силно по времето, когато е осъществено първото издание) за привеждане на всички публикувани трудове към задължителната идеологическа система, която е основана върху марксизма-ленинизма, и която е атеистична по условие. Причината за представянето на процеса на възникване на свободния стил като резултат от „непримиримата борба“ между мелодичния и акордовия принцип например вероятно се крие в закона за единство и борба на противоположностите – един от трите основни закона на диалектическия материализъм на Маркс и Енгелс. Вж. и бел. 1 към Предговор от автора. Г.Н.

32. Тази глава има за цел да обясни свободния стил от гледна точка на строгия. В действителност произходът и същността на свободния стил са по-различни. В контекста на този учебник изброените правила (както и тези, които касаят позволените и непозволените интервали) са представени като правила за упражнения.

33. Карастоянов има пред вид църковните ладове. Те, ако бъдат изписвани с арматура, естествено, ще имат различен брой знаци от по-късно установилите се тоналности. Например, арматурата на дорийски лад ще има един бемол по-малко от бемолната тоналност със същия основен тон, и един диез повече от съответната диезна тоналност. Фригийският лад би трябвало да се изпише с един бемол повече и с един диез по-малко от съответната бемолна или диезна тоналност в зависимост от основния тон. Изписването на арматура по този начин постепенно изчезва при класицизма; по-късно музика в църковен лад се изписва с „класическа“ арматура и случайни знаци пред всяка нота, когато има нужда.

34. Вж. бележка 32.

35. Показаните украшения са предимно от немски произход и са представени донякъде според интерпретацията на немските музиколози от средата на ХХ век.

36. Целият раздел, както и всички изброени дотук дисонанси (включително и в главите за строгия стил) представляват част от създадената от Карастоянов систематика на дисонанси; тя е уникална и не се използва другаде.

37. „Раздвижването“, което се нарича също и „колориране“, е основен елемент на свободния стил и по късно – на принципа на строеж на мелодия изобщо. Тази тематика е разгледана по-подробно в съчинението на Асен Карастоянов „Полифонична Хармония“.

38. Вж. бел. 1 към Предговор от автора.

39. Този учебник е издаден четири години след публикуването на „Мелодични и хармонични основи на българската народна песен“ (1950) на Карастоянов (Карастоянов, Асен. Мелодични и хармонични основи на българската народна песен. София: Наука и изкуство, 1950). Изложените тук възгледи продължават опита му за вместване на особеностите на българския музикален фолклор в рамките на западноевропейската музикална теория и са пряко свързани и с композиторската му практика. Възможно е този раздел в учебника да е потикнат и от създаването през 1951 на Държавния ансамбъл за народни песни и танци – факт, който поставя по нов начин въпроса за композиторската намеса във фолклорния материал. Една година след този учебник излиза вторият том на „Теория на българската народна музика“ от Стоян Джуджев (Джуджев, Стоян. Теория на българската народна музика. Т. 2. Мелодика. София: Наука и изкуство, 1955). Г.Н.

40. Въпреки, че този дял би могъл да бъде приет тук като част от раздела за свободния стил, в действителност не е така, въпреки че Карастоянов понякога дава примери от творчеството на Бах. Що се отнася до двугласа и тригласа, различни музикални теоретици и педагози са представяли в миналото (и представят сега, както например Кенан) упражнения, които, дори и основани на петте полифонични вида или дори на превратния контрапункт, всъщност не са поставени в контекста на строгия стил. В българската практика – в учебниците на Здравко Манолов, Димитър Христов, Ангел Ангелов, петте полифонични вида и превратният контрапункт са дадени винаги в контекста на строгия стил.

41. За Карастоянов понятията „сложен контрапункт“ и „превратен контрапункт“ са взаимозаменяеми. Малко по-късно други теоретици диференцират употребата на понятието „превратен контрапункт“ като отнасяща се до само един вид сложен контрапункт.

42. Танеев, Сергей. Подвижной контрапункт строгого письма. Лейпциг: Издание М. П. Беляева, 1909.

43. Двата примера са от „Sei Gegrüsset Jesu Gutig“, BWV 768.

44. Този пример е от Канонични вариации по „Vom Himmel hoch, da komm ich her“, BWV 769.

45. Ето едно възможно (предполагаемо) мое решение:



46. Това всъщност не е партита, а „Gott, durch deine Güte“, BWV 600 от „Das Orgel-Büchlein“.

47. Този пример е от „Vom Himmel hoch“, BWV 769.

48. Тази класификация на частите на фугата е една от общо две които са най-разпространени в музикологичната практика. Другата система - която дели фугата на експозиция, контраекспозиция, реперкусио и заключение, се е наложила в нашата практика. Но в Русия фугата все още се анализира като триделна форма, с експозиция, средна част, и „реприза“. Как е анализирал фуга Бах и как е наричал той нейните части не ни е известно. Карастоянов не споменава за предшественика на фугата – ричеркара. Димитър Христов подхожда към ричеркара като към синтетично упражнение, което се пише от обучавания с цел той да развие полифонична техника, но без то да бъде обвързано с конкретен исторически жанр или форма. В обучението по контрапункт ричеркарът може да присъства и по друг начин – да се пишат ричеркари (с цел упражнение, разбира се) по модел на съществуващи исторически жанрове като италиански ричеркар (в стил Фрескобалди), холандски (Свеелинк) и свързаните с тази техника жанрове на барокова канцона, капричио, ричеркар-загадка и т.н.
49. Наричана също и „противосложение“.
50. Има се пред вид началото на фугата – експозицията.
51. Голяма част от правилата, показани тук и в следващите страници не бива да се приемат прекалено строго. Възможни са много различни решения. Как ще се развие една фуга зависи изключително от нейната тема.
52. Наричана още „реперкусио“.
53. Тук първи дурхфюрунг явно включва експозиция и контраекспозиция. Втори дурхфюрунг е реперкусиото, а трети – заключението.
54. Тази пиеса е написана само като упражнение, т.е. тя е „синтетична“.
55. Съществува също и хорална фугата, с предявявания и провеждания на темата (антиципация) във всички гласове, която може да съдържа и кантус фирмус. Това е напълно развит, исторически съществувал жанр.

ЛИТЕРАТУРА

[Първият списък представя литературата на самия Асен Карастоянов точно както е дадена в първото издание на учебника. След нея прилагам литература, ползвана от мен при коментарите, както и информация за други издания на ползваните от Асен Карастоянов източници. С.Л.]

1. Heinrich Bellermann, Der Kontrapunkt - 1901
2. Knud Jeppesen, Der Palestrinastil und die Dissonanz - 1925
3. Knud Jeppesen, К o n t r a p u n k t - 1935
4. Сергей Тан е в, Подвижной контрапункт строгого письма - 1909
5. Сергей Тан е в, Учение о каноне - 1929
6. В. Золотарев, Ф у г а - 1932
7. André Gedalge, Lehrbuch der Fuge - 1906
8. С. Скребков, Полифонический анализ - 1940
9. Г. Конюс, К у р с контрапункта строгого письма в ладах - 1930
10. С. С. Богатирев, Двойной канон - 1948

Ангелов, Ангел и Димитър Ангелов. Прост и сложен контрапункт. FastPrintBooks, 2016.

Богатирёв, Семён. Двойной канон. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1947.

Джуджев, Стоян. Теория на българската народна музика. Т. 2. Мелодика. София: Наука и изкуство, 1955.

Золотарёв, В. Фуга. Москва: Музгиз, 1956.

Конюс, Г. Э. Курс контрапункта строгого письма в ладах. Москва: ГИ „Музыкальной сектор“, 1930.

Манолов, Здравко и Димитър Христов. Полифония. Учебник. София: Музыка, 1977.

Скребков, Сергей. Полифонический анализ. Москва: Музыка, 2009.

Танеев, Сергей. Подвижной контрапункт строгого письма. Лейпциг: М. П. Беляев, 1909.

Танеев, Сергей. Учение о каноне. Москва: ГИ „Музыкальный сектор“, 1929.

Фукс, Йохан Йозеф. Полифония: Строг стил с Йохан Йозеф Фукс (частичен превод на български на горния труд, преводач Сабин Леви, редактор Наташа Япова). София: In Sacris, 2017.

Bellermann, Heinrich. Der Kontrapunkt. Berlin: Julius Springer, 1862.

Fux, Johann Joseph. Gradus ad Parnassum. Wien: Johann Peter van Ghelen, 1725.

Gédalge, André. Traité de la fugue. Paris: Enoch & Cie., n.d. [1901, първо издание].

Jeppesen, Knud. Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century, translated by Glen Haydon. New York: Dover, 1992.

Kennan, Kent. Counterpoint Based on Eighteen-Century Practice. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1999.

Vicentino, Don Nicola. L'antica ridotta alla moderna prattica. Roma: A. Barre, 1555, първо издание.

Zarlino, Gioseffo. Le institutioni harmoniche. Venezia: Francesco Senese, 1558, първо издание.

