

Сабин Леви

Технически и творчески предизвикателства  
при писане на сложна фуга



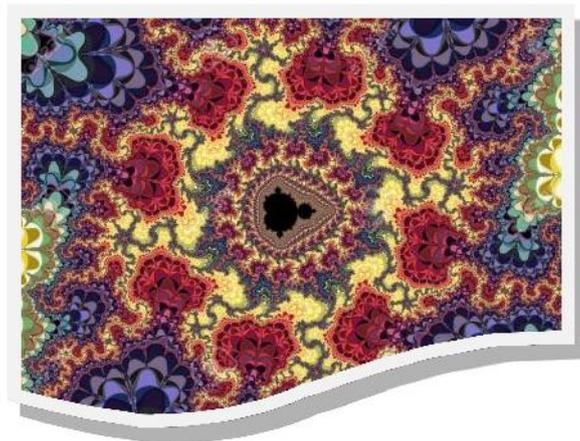
*In Sacris*

София, 2019 г.



Сабин Леви

Технически и творчески предизвикателства  
при писане на сложна фуга



*In Sacris*

София, 2019 г.

Технически и творчески предизвикателства при писане на сложна фуга  
Сабин Леви

Автор, формат на примерите, предпечатна подготовка и корица: Сабин Леви  
Редактори: Евгения Христозова, Доц. Д-р Николай Градев  
ISBN: 978-619-90821-2-6

Фондация "In Sacris"  
София, 2019 г.



Technical and Creative Challenges in Writing a Compound Fugue  
Sabin Levi

Author, book and note example format, cover: Sabin Levi  
Editors: Evgenya Hristozova, Assoc. Prof. Dr. Nikolay Gradev  
ISBN: 978-619-90821-2-6

Foundation "In Sacris"  
Sofia, 2019

## Съдържание

1. Увод	7
2. Исторически преглед	11
3. Таблица	31
4. Проект 1: Тригласна двойна фуга в стил органива триосоната	35
Партитура	46
5. Проект 2: Тригласна двойна огледално-несиметрична фуга	52
Партитура	61
6. Проект 3: Четиригласна огледално-симетрична хорална фуга	65
Партитура	74
7. Проект 4: Петгласна тройна фуга с ретрограден контрапункт	78
Партитура	86
8. Проект 5: Шестгласна четворна полиметрична фуга	93
Партитура	105
9. Проект 6: Четиригласна двойна фуга в стил Хиндемит	114
Партитура	124
10. Заключение	129
11. Приложение	143
12. Библиография	155



## Увод

Това е отчасти технически (полифоничен), отчасти композиторски проект, който има за цел да запознае читателя и музиканта с шест фуги, написани от мен, т.е. той се състои и от музикологичен текст, и от ноти, както и от записи. Писането на музикална форма е важна част от преподавателския процес и в това отношение този проект достига малко по-далеч. Стремя се да открия за себе си, както и за читателя, какво е възможно, отчасти откъде е взето, колко уместно би било, как се постига и до какъв резултат довежда. Така изследването би било подходящо и за композитора, и за музиколога, както и за студента и преподавателя.

Целите на тази книга са три:

1. Въз основа на аналитични данни, както и на моята практика, свързана с писане и преподаване на фуга, да извлекат историческа и стилова информация която да ми послужи за ориентир и инструкция относно писането на сложна фуга. Тази информация ще ми помогне да процедирам по-нататък.

2. Написване на шест сложни фуги. Моят фокус в това отношение е да се опитам да напиша пиеси, които исторически започват с практиката на свободен (най-общо казано немски бароков) стил, преминавайки през романтически, късноромантически/импресионистичен и стигайки до Хиндемитов стил. Що се отнася до технически характеристики, старая се да обхващам фуги с три, четири, пет и шест гласа, две, три и четири теми и извесно количество полифонични и стилови технически елементи, правейки моето изследване по-всеобхващащо. Всички елементи, използвани в пиесите, са описани в таблицата на с. 31.

3. Дефиниране на някои изводи, впечатления, коментари, свързани с аспект 2. Аз не считам този елемент за по-важен от останалите два.

По този начин бих могъл да формулирам проекта си като състоящ се отчасти от историческо изследване, технически анализ, композиция и анализ и коментар на свършената композиционна работа, характеризирайки го така като хибриден, композиторско-полифоничен, основан на детерминистична информация, но и съдържащ дидактичен аспект.

Фуговите проекти включени в него, са придружавани от кратка аналитична информация, където се разглеждат технически и стилови елементи, взети от съществуващи пиеси, не само от фуги, които по един или друг начин имат връзка с проекта, който предстои да се напише. Използвал съм и някои мои пиеси. Например разделът за шестгласна четворна фуга включва примери, в които се разглеждат както шестгласни, така и четворни пиеси и т. н.

В това изследване не е необходимо да се изброяват всички правила за писане на фуга – това не е учебник. От десетките, ако не и стотици правила и

стилови характеристики, се цитират само тези които имат някаква връзка с проекта. Не считам за необходимо да изброявам процеса на изграждане на формата елемент по елемент. В този текст засягам преди всичко аспекти които имат формообразуваща стойност, някакво стилово значение, или елемент на експеримент.

Техническите и стилови условия които си поставям (или решавам да не си поставям) за да изготвя моите проекти са следните:

1. Пиесите трябва да имитират определен стил и епоха. Това се отнася за всеки аспект на пиесата.

2. Те трябва да са напълно линейни, и броят на гласовете е твърдо определен. Не прибавям допълнителни гласове, нито отнемам, и няма акорди. Имайки пред вид стиловите особености, аз също избягвам арпежи, бас Алберти, и други елементи които бихи били характерни например за класицизма.

3. Използвам дефинициите за сложна фуга, както и за фуга въобще. В тези проекти се водят по установения постулат, че сложната фуга се дели на три вида – със самостоятелна експозиция на темите, с едновременна, и хибридна фуга, където една или повече теми могат да имат експозиции, а останалите да нямат.

4. Всички пиеси са мислени да бъдат изпълнени на акустични инструменти – тоест те са възможни, и в определена степен, идиоматични в инструментално отношение (за разликата от музика която би могла да се изпълни само от компютър).

5. Тези композиции нямат само изследователски или дидактичен фокус. Целта ми е да бъдат и произведения на изкуството.

6. В тях трябва да има теми от други композитори.

Във всеки отделен проект се дискутират изборът на теми, стила, жанра или жанровите елементи, както и полифоничните и фактурни съображения и други технически характеристики. Това включва и кратък линейен анализ, в който хронологично са показани полифонични и композиторски детайли свързани с написването на формата. Партитурата е поместена последна във всеки раздел и тя също съдържа някои кратки обозначения.

След това въведение следва кратък исторически преглед, в който се проследяват някои наблюдавани от мен аспекти на историческата еволюция на писане на сложна фуга като замисъл и концепция, както и на историческата традиция на експериментиране. Следва таблицата с технически елементи, а след нея разделите посветени на всеки отделен фугов проект. В края на книгата има и раздел с изводи и впечатления, следван от приложение с примери от историческата практика, невинаги цитирани изцяло.

Хронологичният ред по който се показани пиесите е следният:

1. Свободен стил – двойна фуга в стил Бахова органива триосоната, като възможна трета част на сонатен цикъл.

2. Свободен стил – тригласна двойна фуга която е несиметрично-огледална.
3. Свободен стил – четиригласна двойна симетрично-огледална фуга, която всъщност е фугирана хорална прелюдия.
4. Романтичен стил с импресионистични елементи – петгласна тройна фуга, написана за три инструмента, като възможна втора част на цикъл. Трите теми встъпват едновременно.
5. Късноромантичен стил с някои стилкови елементи на Макс Регер – шестгласна четворна фуга, написана за шест инструмента. В тази фуга, както и във Фуга 2, 3 и 4 са използвани и чужди теми.
6. Хиндемитов стил – двойна четиригласна фуга със солмизационна тема (НАДЕЖДА - NADEGDA).

Бих искал да благодаря на редакторите доц. Николай Градев и Евгения Христовова за оказаната ми ценна помощ, както и на Д-р Боряна Найденова от Фондация In Sacris.

Надявам се книгата да е придружавана от аудиозаписи на шестте пиеси. Това ще даде най-пълно впечатление за нейните цели и замисъл.

Сабин Леви  
София, юли 2019 г.



*«Le genre fugué est celui où toutes les parties sont à-peu-près de la même importance ; où l'harmonie, soit à deux, à trois ou à quatre parties, est pure, riche et concise ; où l'on évite avec soin les lieux communs, ainsi que tout ce qui ne mérite aucune attention des personnes instruites. Ce genre est et sera toujours celui que les connaisseurs et les véritables amateurs estimeront le plus, non-seulement parce qu'il est le plus difficile, mais parce qu'il n'est point assujéti au caprice d'un goût frivole et passager, comme tant d'autres productions musicales qui passent de mode et ne résistent point au temps. C'est pourquoi les ouvrages des Händel, des Marcello, des Sébastien Bach, etc. etc. ont pour nous le même intérêt qu'ils ont eu pour les générations passées.»<sup>1</sup>*

## Исторически преглед

В тази глава са представени накратко някои феномени от миналото в които се наблюдава едновременно звучене на две или повече мелодии. Те може би не биха могли да се считат за директни предшественици на сложната фуга; но е любопитно да се наблюдава приемствеността, или приликата в концепциите. Някои жанрове, като например кондукт, не са представени тук, защото, макар и многогласни, не представляват сбор от различни обособени мелодии.

## Мотет

Може би една от първите идеи за «многотемен» подход е основана върху тенденцията да се променя текста на дисканта в първите клаузули, водейки до (минимум) двутекстова композиция (12-13 век), което от своя страна води до (минимум) двугласен мотет. Многоезичния мотет който се появява в края на 12<sup>ти</sup> и началото на 13<sup>ти</sup> век вече има текстове на отделни езици (най-често латински в тенора където е кантус фирмуса, и френски в дисканта и/или останалите гласове).

---

<sup>1</sup> «Жанрът на фугата е този при който всички гласове са с близо еднаква важност; където хармонията, в два, три или четири гласа е чиста, богата и лаконична; където внимателно избягваме рутинното, защото то не заслужава вниманието на образованите хора. Този жанр е, и винаги е бил най-високо оценяван от познавачите и сериозните любители, не само защото е най-трудния, но и защото не се поддава на капризите на един фриволен и нетраен вкус, както толкова много други музикални резултати които излизат от мода и не издържат на времето. Затова творбите на Хендел, Марчело, Себастиан Бах и т.н, и т.н. предизвикват в нас същия интерес, какъвто са предизвиквали в течение на поколения.» Мой превод на оригинала: Antoine Reicha, *Études op.97 pour le piano-forté : dans le genre fugué*, Paris, Érard, 1820, p. 1-8 (Увод).

Освен факта че имат различни текстове (и различни езици), гласовете в такъв мотет имат различна ритмична характеристика; тенорът обикновено следва свещеното песнопение в по-големи нотни стойности (и е съмнително че се е пеел, отначало докрай), а останалите гласове са по-раздвижени, често използвайки понякога еднакви или почти еднакви ритмични фрази (пан-изоритмика). Така гласовете вече се различават, макар че тук все още не може да става дума за истински различни мелодии.

### Куодлибет

Този термин има няколко значения, като това което е релевантно за нас се отнася до жанра или формата, в които се появяват две или повече теми звучащи едновременно – т. нар. *simultaneous quodlibet*<sup>2</sup>, който може да се нарече също и вертикален, едновременен, или полифоничен. Корените на този жанр изглеждат са в Ренесанса<sup>3</sup>; използвайки испанския певчески жанр *villancico*<sup>4</sup> (много от мелодиите са записани от Alfonso el Sabio още в 13<sup>ти</sup> век) някои деривативни форми на светско (и впоследствие религиозно) вилансико еволюират в жанра *ensalada*<sup>5</sup>, чиито многообразни форми включват и полифоничен куодлибет<sup>6</sup>, жанр който комбинира (понякога едновременно) няколко различни мелодични и ритмични елементи на принципа на сентонизацията,<sup>7</sup> като в моя текст аз имам пред вид сентонизация на принципа на налагане на различни формули

---

<sup>2</sup> Sadie, Stanley and Alison Latham (Eds.), "Quodlibet," *The Norton/Grove Concise Encyclopedia of Music* (New York: W.W. Norton, 1988), p. 608.

<sup>3</sup> Тинкторис в своята *Proportionale musices* (книга 2, глава 4): съобщава за две мелодии които вървят едновременно - песента *O Rosa Bella* (приписвана на Дънстейбъл) – звучи в горен глас едновременно с песента "L'homme armé" – в двугласен анонимен куодлибет (термина не е използван от Тинкторис): оригинален латински текст онлайн: [http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/TINPRO\\_TEXT.html](http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/TINPRO_TEXT.html) посетен 10.3.2019 г.

<sup>4</sup> Pope, Isabel and Paul R. Laird. "Villancico." *In Grove Music Online*. Посетен 10.3.2019 г.

<sup>5</sup> "Ensalada" in *Harvard Dictionary of Music (1969) онлайн в Гугъл букс, p. 294:*

[https://books.google.bg/books?id=TMdf1SioFk4C&pg=PA294&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.bg/books?id=TMdf1SioFk4C&pg=PA294&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false), посетен 10.3.2019 г.

<sup>6</sup> подобен жанр във Франция се е наричал «фрикасе» - *fricaseé*, точно както испанския се е наричал «салата» – виж *Grovemusic*:

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022748?rsk=y=wPGaUR&result=1>, посетен 10.3.2019 г.

<sup>7</sup> т.е. построяването на един (формулиран) обект от други формулирани обекти. Макар и сравнително нов като произход на термина, този феномен идва от ранното средновековие (в Европа). За едно интересно изследване на формулите в монодията виж Найденова, Боряна. Християнската монодия – сравнителен и морфологичен анализ, дисертация, Национална Музикална Академия «Професор Панчо Владигеров» София., 2017 г., непубликувана. В нея тези формули се класифицират и сравняват внимателно. Този принцип може да намери своя еквивалент и в живописата на 16<sup>ти</sup> век – например в човешките лица изградени изцяло от плодове, зеленчуци, книги, различни храни, в творчеството на Джузепе Арчимболдо (ок. 1527-1593) – художник наричан «маниеристът на 16<sup>ти</sup> век». <https://www.giuseppe-arcimboldo.org/> посетен 10.3.2019 г.

вертикално, една над друга. Известен пример на налагане на четири различни мелодии една върху друга е *Por las sierras de Madrid*- шестгласно *вилансико* на испанския композитор Пенялоса (ок. 1470-1528). Той също има кантус фирмус *меса Ave Maria Peregrina*, в чиито *Agnus Dei*, върху кантус фирмуса се налага песента *De tous biens plaine* на холандския композитор Хайне ван Гизегем (ок. 1445-ок. 1497).<sup>8</sup> Тук пародийната *меса* се споменава само мимоходом; макар и да има принципен елемент на многотемност, не считам че е необходимо да навлизам в детайл в този жанр. Но той има няколко характерни черти на сложната фуга, отстояща векове в бъдещето: полифонична сложност, елементи на имитация, наличие на повече от една тема или тематична зърно. Тук споменаваме и техниката на кантус приус фактус (*cantus prius factus*) като техника която в полифоничния си смисъл съчетава една съществуваща мелодия в дълги нотни стойности с няколко други линии, като те често използват близки мелодични/хармонични мотиви. Това прави този жанр «родител» на хоралната прелюдия.

Друг известен пример е шестгласния *куодлибет* *Ach Elslein – Es taget vor dem Walde – Wenn ich des Morgens früh aufsteh* на Лудвиг Зенфл (ок. 1486-ок. 1543) , в който се провеждат едновременно три песни – поместен в приложението. *Куодлибет* пише и учителят на Зенфл, Хайнрих Изаак (ок. 1450-1517) – на следващата страница е поместено началото на неговия троен (три песни) *куодлибет* *En l'ombre/ Una musuet/Sustinimus pacem* (представен на следващата страница).

*Куодлибет* е жанр който се развива и в други направления – една от неговите разновидности е просто колекция от песни, понякога с «палав» или хумористичен текст (хоризонтален или неполифоничен *куодлибет*); един подобен пример е *Сватбения Куодлибет* на Бах, BWV 524. За подобен жанр се счита и Моцартовият *Galimathias musicum* KV 32, цикъл от 17 пиеси (някои от тях основани върху пиеси не от Моцарт), написан когато авторът е бил на 11 години. За по-съвременни примери на песни които могат да звучат едновременно, бих могъл да дам едновременното звучене на *Star Spangled Banner* и *God Save the Queen* – както е било «изобретено» от Глен Гулд<sup>9</sup>, първата песен от мюзикъла *Човекът от Ла Манча* от Мич Лей и пр.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Grove online:

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021238> – посетен 10.3.2019 г.

<sup>9</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=33mk-hgA1mI> посетен 15.3.2019 г.

<sup>10</sup> Многотемността, в смисъл едновременното представяне на различни теми, е една изключително интересна тема; тук тя е засегната само в контекста на връзката ѝ със сложната фуга. Примерите за многотемност са твърде много: частично звучене на откъси от известни песни (поякога едновременно) във *Вариация 30* от *Голдберг Вариации* на Бах, във втора част на *Седма Симфония* на Бетовен, увертюрата към *Нюрнбергските майстори-певци* на Вагнер (в допълнение към двойно фугато и елементи на симетрия), първата част на *Трета Симфония* на Прокофиев (три теми едновременно), трета част на *Четвърта Симфония* на Онегер, и т. н.

Хайнрих Изаак (ок. 1450-1517) - начало на куодлибет  
 "En l'ombre/ Una musuet/Sustinimus pacem"  
 En l'ombre / Una musquet / Sustinimus pacem

Heinrich Isaac

The image shows a musical score for Heinrich Isaac's piece. It consists of two systems of four staves each. The first system has three vocal parts: the top staff is labeled 'En l'ombre', the middle staff is 'Una musquet', and the bottom staff is 'Sustinimus pacem'. The second system continues the piece with a fifth staff (numbered '5') and continues the three vocal parts. The music is in a minor key and features a mix of rhythmic patterns and melodic lines.

Аз също имам опит за куодлибет, написан за орган. Пиесата съчетава две мелодии – две леко обработени от мен фрази на средновековната естампида *Kalenda Maya* (автор: Раймбаут де Вакейрас, 12<sup>ти</sup> век) и лутеранския хорал *Wir danket dir, Herr Jesu Christ* (авторът е анонимен; мелодията е използвана от Бах в *Orgelbüchlein*, BWV 623). Макар и двете мелодии да са в триделен размер, лутеранския хорал върви с ритмични стойности два пъти по-големи от тези на естампидата. Тя има и функцията на контрастна мелодия, характеризирайки тази пиеса като своего рода хорална прелюдия.

The image shows a musical score for two pieces. The top part is labeled 'Kalenda Maya' and features a single melodic line in a treble clef. The bottom part is labeled 'Wir danket dir' and features a single melodic line in a bass clef. Both pieces are in a minor key and have a 3/4 time signature. The 'Kalenda Maya' melody is more rhythmic and dance-like, while 'Wir danket dir' is more solemn and hymn-like.

Примерът е показан от т. 17.

## Клавирен ричеркар (16<sup>ти</sup>-17<sup>ти</sup> век)

Този тип форма е полифоничен, с една тема, разделен на сегменти. След като темата се появи в експозицията, глас по глас, обикновено първия сегмент приключва – това е неговата функция да въведе темата и да положи начало на композицията. В следващите сегменти, темата преминава през различна полифонична трактовка, като в един от сегментите към темата се прибавя едновременно звучаща друга тема/фраза, която по-нататък контрапунктира с основната, често в превратен контрапункт. В творчеството на Свеелинк, допълнителната тема е по-скоро мотив, или няколко мотива, които се появяват в имитация под- и над- гласа в който се провежда темата:

Тема (пиесата е *Фантазия в Ла*):



В следващите няколко примера е показано как в допълнение на темата виждаме различни контрапунктиращи мотиви (още е рано да се нарекат «теми») в различни сегменти на пиесата:

тема в сопран,  
контрастна тема в алт

тема в тенор,  
контрастна - в  
сопран

тема в бас,  
контрастна -  
в алт

тема в баса, след края на кратка вариация в триолова ритмика започва нова вариация

В тази пиеса има още много други подобни случаи.

Още един пример от друг композитор е от *Capriccio sopra la, sol, fa, mi, re, ut* на Фрескобалди. Темата на тази пиеса, която се състои от шест последователни секундови хода надолу, се вижда в тенора на дадения пример. В баса е новата контрастна мелодия. Тя ще се появява до края на този сегмент – и до края на пиесата – във всеки глас, в контрапункт с темата, която също се появява във всеки глас – в този пример ние я виждаме в баса в т. 3. В този ричеркар има много диминуции на темата – но няма аугментации (при Свеелинк има):

В приложението е поместено началото на мое упражнение по ричеркар (пример 1). Във втория сегмент на пиесата аз също се опитвам да въведа нова тема която да контрапунктира с оригиналната – тя е неин огледален диминуиран вариант. Внутите тази втора тема е означена с brackets.

### Барокова ария и хорална прелюдия

Хоралната прелюдия тип «контрастна мелодия» е основана на принципа към съществуваща хорална мелодия да се композира/контрапунктира допълнителна мелодия. Тази мелодия (понякога едногласна, а понякога и състояща се от повече от един глас) се появява първа, по-късно идва хоралната мелодия, звучаща едновременно с контрапунктиращата. Един от най-известните примери е *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 645 (Шюблеров хорал) – хорална

прелюдия за орган която всъщност е Бахова преработка на негова барокова ария, взета от неговата едноименна кантата BWV 140<sup>11</sup>. Баховата мелодия:



която се появява сама в началото, впоследствие звучи едновременно с песента *Wachet auf* (автор Филип Николай, 1556-1608):



На почти същия принцип е бароковата фантазия-трио, която се споменава в раздела за фуга в стил триосоната. Темата която се използва в «риторнелото» на такава прелюдия се различава или контрастира до определена степен от кантус фирмата – хоралната мелодия. Но при Бах темата на риторнелото най-често е построена върху един или няколко мотива на кантус фирмуса. В жанра на фантазия-трио винаги се наблюдава периодична размяна на гласовете - използвайки в резултат превратен контрапункт.

### Марпург и дефиницията за сложна фуга

В този раздел накратко се споменава за възгледа на Марпург относно сложната фуга – и известното терминологично разминаване което се получава при назоваването на втората и останалите теми в такава фуга. Този бележит композитор и теоретик (1718-1795) в своето съчинение *Abhandlungen von der Fuge* (1753) дава следната характеристика на двойната фуга : «The opening subject of a double fugue is usually designated as the theme; the others are called countersubjects, or secondary themes – contrathema, contrasubjectum in Latin” [мой превод: «Първата, или откриваща тема на двойната фуга обикновено се нарича тема; останалите се наричат противосложения или вторични теми, контра тема или противосложение на латински»<sup>12</sup>]. Това което ние наричаме втора тема, Марпург нарича контра тема, или противосложение. Аз давам един пример на пиеса в чиито

<sup>11</sup> В приложението е показано началото на моя хорална прелюдия с контрастна мелодия, чиито кантус фирмус е българската народна песен *Кантелина* (Пример 2).

<sup>12</sup> Както е цитирано в превод от немски в: Mann, Alfred. *The Study of Fugue*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1958, p. 157.

анализ не е напълно ясно за отделни (второстепенни) теми ли става дума или за запазени противосложения.<sup>13</sup>

### *Фуга в до мажор от Зимон Зехтер*<sup>14</sup>

Тази романтическа по характер фуга (представена на с. 19-20) се характеризира като «полусложна» или със «закъснели» запазени противосложения, които не се появяват в експозицията и се срещат само от време на време в пиесата. Те могат също така да се интерпретират и като втора и трета тема, макар че такава интерпретация би била малко спорна. Темите се появяват рядко, «втора» тема – доста по-рядко от «трета», а има следи и от «четвърта».

Първата тема на пиесата се появява в порядък S – A – T – B, а от т. 13 започва контраекспозиция, отново в порядък S – A – T – B, като алтовата тема е непълна, а теноровата тема малко «избързва» (тенор, т. 17). В т. 22 се появява запазената експозиция, или втора тема, в алт, срещу първа тема в сопран. В т. 25 първа тема е в алт, втора – в тенор, а в т. 26 в сопран се явява трета тема, или второ запазено противосложение. От т. 28 и трите теми са налице, в троен превратен контрапункт: първа в тенор, втора в бас, трета в алт. В т. 25 – 30 има и трето запазено противосложение – в бас в т. 25, и после в сопран в т. 28 – 29. То ще се появи още само веднъж в т. 44 в тенор.

Отново има поява на втора тема заедно с първа в т. 31, а реперкусиото започва от т. 39 след прекъсване (интерупции). В следващите четири провеждания на тема 1, от т. 39, т. 41, т. 44 и т. 46, тема 2 присъства винаги. Тема 3 е цитирана с лека аномалия само веднъж, в т. 47 – 48, а тема 4 – също само веднъж, в т. 44. Никоя тема не се появява повече до края на пиесата. Заключение то включва в себе си непълен и неточен вариант на тема 1 в инверсия, която се комбинира с непълна и неточна права първа тема.

Следва логичният въпрос – това сложна фуга ли е или фуга, в която едно или повече запазени противосложения са постигнали достатъчно «зрелост», за да се наричат втори теми? Предполагам, че категоричен извод няма – или, че изводът би вариал в зависимост от подхода, с който си служим, за да анализираме пиесата. Тема 2 не се появява до т. 22, като същото важи и за теми 3 и 4 – след като е протекла цялата експозиция (т. 1 – 12) и близо половината от контраекспозицията (т. 13 – 38).

Имайки предвид, че по-старият подход на анализ нарича всяка фуга, която има запазена експозиция, сложна<sup>15</sup>, бихме могли да се опитаме да се

---

<sup>13</sup> Умишлено не навлизам в дискусиата чия интерпретация е по-правилна – това не е във фокуса на тази книга.

<sup>14</sup> Публикувана в: *Orgel-Kompositionen in 4 Bde* (1910). Ed. Otto Gauss. Regensburg: Alfred Coppenrath's Verlag. Bd. 2, S. 152 – 153.

<sup>15</sup> В доказателство, че моят превод е правилен, Марпург твърди, че двугласната Бахова *Фуга в ми минор* от първи том на *Добре темперирания клавиър* е двойна (цитира я и я анализира накратко в *op. cit.*, стр. 194 – 195.)

Органова fuga в до мажор от Зимон Зехтер  
стр. 1

66. FUGE.

Moderato. *ff* Simon Sechter.

13

17

25

VA

Органова fuga в до мажор от Зимон Зехтер  
стр. 2

31

Musical score for measures 31-35. The system consists of three staves: a treble clef staff and two bass clef staves. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The two bass staves provide harmonic support with chords and moving lines. Dynamic markings include *più ff*, *m.s.*, and *cresc.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

36

Musical score for measures 36-40. The system consists of three staves. The treble staff features a complex melodic passage with many slurs and ornaments. The bass staves continue the harmonic texture. Dynamic markings include *fff* and *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

41

Musical score for measures 41-45. The system consists of three staves. The treble staff has a melodic line with many slurs and ornaments. The bass staves provide harmonic support. Dynamic markings include *più f* and *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

46

Musical score for measures 46-51. The system consists of three staves. The treble staff features a complex melodic passage with many slurs and ornaments. The bass staves continue the harmonic texture. Dynamic markings include *ff* and *m.s.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

52

Musical score for measures 52-56. The system consists of three staves. The treble staff has a melodic line with many slurs and ornaments. The bass staves provide harmonic support. Dynamic markings include *più ff*, *rit.*, and *fff*. The tempo marking *Largo. 5* is present. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

имат своя експозиция вътре в голямата пиеса. Но ако тези допълнителни теми нямат своя собствена експозиция, тогава бихме ли могли да използваме класификацията «хибридна fuga» или не? Може би най-важния съдник в тази дискуссия е ухото – без значение дали вторите и т. н. теми са имали своя експозиция, когато те се повтарят отново и отново, и се комбинират по един или друг начин с останалите теми, ние ги чуваме. Това е което е важно, и което ни служи също и за формообразуващ елемент. Казано по-конкретно, в моя проект не е от значение как се наричат втората и останалите теми – важното е да се използват и да се чуват.

Фуга с няколко различни варианта на темата които са представени почти едновременно, обикновено в началото на пиесата (*fuga contraria*) и сложна fuga са близки роднини. Понякога ние не разбираме веднага че две наглед различни теми са «деца на една майка». Това се отнася и до жанра на хоралната прелюдия или мотет, особено от типове с контрастна мелодия или с предявяване.

## Бах

Майстора е автор на многобройни сложни фуги, тук части от някои от тях се споменават и анализират. Особен интерес представляват за мен огледалните му фуги. Аз също цитирам други негови произведения, триосонати, арии, хорални прелюдии. Той ми служи за пример и при избора ми на жанрове.

Освен честата употреба на сложни фуги в своето творчество, Бах им обръща специално внимание в Изкуството на фугата. Но не по-малък интерес представляват и някои полифонични решения в неговите кантати и пасиони. Първият хоров номер на *Mateus Пасион* представлява хорална фантазия, в която за кантус фирмус се използва лутеранския хорал *O Lamm Gottes, unschuldig* (произходът на мелодията се предполага че е от 12<sup>ти</sup> век; Николаус Дециус се счита че я е обработил). В оригиналния манускрипт, Бах пише тази мелодия в средна партия, с червено мастило, без текст. На посочения пример на следващата страница аз съм я означил със стрелка.

Двата смесени хора разделят мелодичния материал помежду си, на принципа на *cori spezzati*, тази мелодия се пее от трети хор. Тя е разделена на версети, и всеки път конкретното (не принципното) полифонично решение е различно. При второто провеждане на мелодията (втори версет), същото което е показано в манускрипта в примера по-горе, текстът (и хоровите партии) е разделен между двата хора:

Хор 1

Sehet ! («Вижте!»)

Den Bräutigam. (“Младоженецът.”) Seht ihn! («Вижте го!»)

Als wie ein Lamm! («Като агне!»)

Хор 2

Wen? («Кого?»)

Wie? (“Как?»)

This image shows a page from a handwritten manuscript of the Mattheus Passion by Johann Sebastian Bach. The top half of the page contains several staves of musical notation, including vocal lines and instrumental parts, with some text written in German. A prominent black arrow points to a specific measure in the lower part of the musical notation. Below the musical staves is a large table of figured bass, consisting of multiple columns of numbers and symbols, which are used to indicate the harmonic structure for a basso continuo. The manuscript is written in dark ink on aged, yellowish paper.

### Хор 3

Am Stamm des Kreuzes geschlachtet ("В подножието на кръста разпънат")  
(версет 2)<sup>16</sup>

Лутеранската мелодия в Хор 3 е контрапунктирана от фразите, раздадени между Хор 1 и Хор 2. (Показани на следващата страница, от т. 34.) При третото провеждане (третия версет), поетическата ситуация, текстът, а следователно мелодията и фразите в Хор 1 и 2 са променени – но принципа е същият.

Тоест тук несъмнено присъства различен, контрастиращ мелодичен материал. Това не е полимелодика – но това е принцип на хорално вариране (хорална фантазия) с контрастна мелодия или мелодии<sup>17</sup>, което е използвано от Бах на много места (още един подобен пример е показан по-долу, взет от Баховия *Magnificat*). Това е жанрова и полифонична техника която има общи черти с куодлибет, макар че не е негов дериват; и нейния принцип може да се проследи в жанра на хоралната и сложната fuga.

Ето още един пример. Кантус фирмуса на *Suscepit Israel* от Баховия *Magnificat* е *tonus peregrinus*. Той е контрапунктиран от различен мотив, или тема, в хоровите партии – този мотив е означен със стрелка.

10. *Suscepit Israel* c.f. - tonus peregrinus

Oboe I.II. *al' unisono*

Soprano 1  
Su - sce - pit I - sra - el pu - e - rum su - um, su - sce - pit

Soprano 2  
Su - sce - pit I sra - el pu e - rum

Alto  
Su - sce - pit I - sra - el pu - e - rum su - um,

Organo e Violoncello  
*senza Violone e Bassoni*

<sup>16</sup> мой превод на оригиналния текст на Пикандер (Кристиан Фридрих Хенрици, 1700-1764).

<sup>17</sup> Възможно е неговият произход да се проследи назад до някои техники използвани в пародийната меса, както например споменатият *cantus prius factus*. Разделените хорове (*cori spezzati*) се счита че произхождат от творчеството на Джовани Габриели; възможностите на изпълнителски ансамбъл с няколко хора (в голямо помещение) логично биха довели композитора до идеята да използват различни полифонични техники, респонзорни елементи, противопоставяне на хор и солисти, ехо ефекти; това е една илюстрация как изпълнителските ресурси правят възможни прийоми които по-рано не са били възможни.

В допълнение на това, ние знаем че Бах е изучавал партитури на Палестрина. Макар че бихме могли само да гадаем какъв ефект са имали те върху него, аз лично се съмнявам че му е убегнал принципа на пародийната меса.



## Рейха

Антон Рейха (1770 – 1836), изтъкнат композитор, теоретик и преподавател на множество музиканти, включително Лист, Берлиоз и Цезар Франк, през 1803 г. публикува *Trente-six fugues pour le piano-forte* (Трийсет и шест фуги за пиано), цикъл, в който той показва своя творчески, революционен и много експериментален подход за писане на фуга<sup>18</sup>. Въпреки че счита следните три правила за много важни: а) темата да се появи във всички гласове; б) в пиесата да има полифонична фактура, и в) музикалните идеи в композицията да са изведени (поне отчасти) от темата<sup>19</sup>, той все пак прави много нововъведения:

1. Разчупване на концепцията за тема – неквадратни и неконвенционални структури; темата на *Фуга 18* се състои само от един повтарящ се тон. Също по-голям диапазон – темата на *Фуга 7* има диапазон от повече от две октави.

2. Фрагментация на темата – във *Фуга 1* – един мотив от темата е взет и повторен няколко пъти в един глас.

3. След появата на темата (*dux*) comes може да се появи от всеки тон, не задължително от I или V степен.

4. Размер – *Фуга 20* е в 5/8, *Фуга 12* – в 2/8, *Фуга 28* – в редуващи се 6/8 и 2/8, *Фуга 24* – в редуващи се 4/2 и 3/4.

5. Експерименти с модалност – демонстрация на «диатонична» полифонична пиеса, в която няма алтерации, но има каденци на всяка степен. В тази пиеса е представена индивидуалната хармоническа система на Рейха. Друг хармонически фокус е представен във *Фуга 8*, наречена «Хармонически кръг» – чрез поредица от модулации темата преминава през множество тоналности, докато се «завърти» отново в основната тоналност.<sup>20</sup>

6. Фактура – само с две малки изключения, експозиция и т. 98 – 107, всички гласове задължително фигурират заедно и практически в един и същ ритъм – *Фуга 12*.

7. Полиметрика – едновременно използване на 4/2 и 3/4. Една от темите е в 4/2, а друга – в 3/4 (но с четвъртинови триоли в контекста на 4/2) – *Фуга 24*.

8. Форма – Рейха експериментира с жанра, прибавяйки интродукция към *Фуга 27* и също така редувайки сегменти на фуга с акордови сегменти във *Фуга 14*.

---

<sup>18</sup> Своя клавирен цикъл *Études op. 97 pour le piano-forté: dans le genre fugué* (мой превод: «Етюди опус 97 за пиано във фугиран стил»), библиографски цитиран на с. 157, Рейха използва също, за да покаже революционните си методи за писане на фуга. В допълнение към краткия поясняващ текст, придружаващ *Trente-six fugues*, той помества музикалнотеоретичен раздел и към този цикъл (както и свое собствено стихотворение). Рейха има и своя «хармоническа система» в допълнение към полифоничната и мелодическата си система – той явно е мислел много разкрепостено и творчески, разчупвайки стари стереотипи и заменяйки ги с нови, свои, които не винаги обаче са се възприемали с одобрение.

<sup>19</sup> Увод към *Études op. 97 pour le piano-forté...* p. 1 – 8.

<sup>20</sup> Напомняйки за *Малкия хармонически лабиринт*, бивш BWV 591, пиеса, за която се считаше, че е на Бах.

7. Политематика – *Фуги* 4, 13, 18, 31, 32, и 34 имат по две теми, *Фуга* 30 има три, а *Фуга* 15 – шест. Използвани са и теми от други композитори – Фрескобалди, Хендел, Бах, Скарлати, Хайдн, Моцарт.<sup>21</sup> Според мен, във *Фуга* 34 има и опит за въвеждане на «вертикална» двойна тема, състояща се от два компонента, която от време на време се появява едновременно в два гласа, напомняйки ми за двоен канон.

Рейха е преподавател по полифония в Парижката музикална академия и използва своите творби и множество теоретични съчинения за преподавателска цел. След което бива наследен като преподавател от Керубини, който изоставя неговите преподавателски практики и вместо това използва своите.

Този цикъл представлява един пример за сбирка на музикални произведения, придружени от дидактичен текст, които имат за цел да демонстрират идеи и методи които не са били използвани по-рано. До известна степен и в много по-малък мащаб, същото се опитвам да постигна и аз.<sup>22</sup>

### Цезар Франк

Да престава една мелодия, после друга, а по-късно – двете едновременно е любим похват на ученика на Рейха по полифония, Цезар Франк (1822-1890). Ето един пример от началото на неговата пиеса за орган *Кантабиле*, част от неговия цикъл *Шест пиеси за орган*. В нея, мелодията в началото (тактове 1-4), която е двугласна (практически тригласна, заедно с оргелпункта в баса) се появява сама, последвана от друга тема, с различна ритмика, представена акордово в четвъртини, в т. 5-8. В репризата на пиесата виждаме как първата тема (всичките три гласа), се налага перфектно върху темата появила се оригинално в т. 5-8. темата от първите четири такта. Същото се отнася и до темата в т. 9-12, който се налага върху тази в т. 13-16, и т. н. Тези теми са били така конструирани, че да звучат добре заедно, след което са били представени поотделно, една по-една –

---

<sup>21</sup> Тази информация е отчасти плод на мои наблюдения, и отчасти цитирана от статията на Вит Рубичек към албума на Милан Лангер «Антон Рейха – фуги за пиано». Издаден от Panton, 1997 г. За по-обстоятелствен анализ, виж Young Morris, Mellasenah, A style analysis of the Thirty-six fugues for piano, Opus 36, by Anton Reicha, Dissertation, Peabody School of music, Baltimore: Johns Hopkins University, 1979.

<sup>22</sup> В хода на събиране на информация за тази книга се натъкнах на едно теоретично съчинение на Едгар Алан По, посветено на правилното поетично писане – където той подробно обяснява как той самият е написал *Гарванът*. За мен то беше изключително интересно, и показва колко внимателно и методично е действал автора, как е сглобявал постройката елемент по елемент. По обяснява и композицията, и изборът на символика, алитерация, стихосложение. Обяснява и какъв резултат очаква да постигне. Това като концепция се родее и с полифоничните цикли на Рейха. За повече информация, цялото съчинение може да се чете онлайн (на английски) на следния адрес: <http://xroads.virginia.edu/~HYPER/poe/composition.html> (последно посетен юли 2019 г.). Произведението е публикувано първо като статия: Poe, Edgar Allan, "The Philosophy of Composition", *Graham's Magazine*, vol. 28, no. 4, April 1846, p. 163-167.

един типичен пример на «обратно инженерство», който е толкова типичен пример за необходимата техника за съставяне на теми за сложна fuga:

Музикалният материал от т. началото се «наслажда» върху рехармонизирания материал от т. 5-8 за да даде ...

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked 'Andantino' and 'R. pp'. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. The second system is marked 'P.', 'cresc.', and 'pp'. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

резултата - двете теми едновременно в репризата на цялата пиеса

The image shows a system of musical notation for piano, marked '151', 'P.', and 'R.'. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

## Регер

Също един изумителен полифоник. Многотемните му fugи са много - и той особено впечатлява с fugите написани за голям симфоничен оркестър, които са на края на неговите вариационни цикли - *Вариации и fuga по тема на Бетовен* оп. 86, *Вариации и fuga по тема на Хилер* оп. 100, *Вариации и fuga по тема на Моцарт* оп. 132. Сложни fugи има и в неговите многобройни органични пиеси - например *Фантазия и fuga на тема В-А-С-Н*, където fugата е тройна. Бивайки съвършен майстор полифоник, Регер не е експериментатор в същия смисъл като Рейха. Той постига максимална хроматизация в резултат на необикновено раздвижената си полифония; друг важен белег на неговия стил е увеличавения полифоничен (линеарен) обем - неговата фактура не може да бъде обърквана с никоя друга:

(+ G.II.) *scen*  
 (+ G.II.)  
*quasi Prestissimo assai.*  
*do - - Org. Pl. (sehr kurz)*  
*sempre I. Man. ff (- G.II, III) e sempre cre*  
 (- C.I.)  
 (+ C.I.)  
*strin - gen - do rit.*  
*scen - do Org. Pl.*  
*fff (+ G.III) (+ C.II.)*

U. E. 1268.

Посочения пример е от неговата *Симфонична фантазия и fuga за орган* оп. 57.

Като концепция за моята четворна фуга аз използвах фугата в края на *Вариации по тема на Моцарт*.

Първата тема е авторска, тя не ни звучи познато:



Както и втората:



Двете теми имат самостоятелни експозиции. Това което предстелява елемент на изненада е третата тема, на Моцарт. Тя се появява последна, в резултат на постепенно достигната типично Регеровска кулминация. Тази тема няма своя експозиция, и се явява, така да се каже «за десерт», след протичането на една дълга и сложна (и в хармонично, и в полифонично, и във фугово отношение) пиеса. Разбираме че ви известен смисъл пиесата е била композирана в обратен ред – използвайки темата на Моцарт за модел, Регер е конструирал останалите две теми, които пасват всички заедно в една перфектна мозайка:



## Хиндемит

Този модерен майстор, който си поставя за цел да разчупи и революционизира близо всеки аспект на композиционното мислене, не се отказва от «стария жанр», фугата. За особено важни се считат пиесите от *Ludus Tonalis*, един цикъл с подробно обмислена микро- и макроархитектура. Несъмнен майстор на всеки аспект на традиционната полифония, както и многогодишен преподавател, Хиндемит създава, също като Рейха, един цикъл от пиеси с висока художествена стойност, който обаче представлява и илюстрация на неговия стил, композиторско мислене, полифония. Неговото намерение е да се получи клавирен цикъл който да представлява един микрокосмос. Тук има игра със стилкови тенденции, полифония, експерименти с много технически аспекти, демонстрация на Хиндемитовия вертикал и Ред 1, както и солидно полифонично съчинение. Не по-малка роля играе и авторовия интерес към симетрията. *Постлюдът* на пиесата е огледално<sup>23</sup>/ретрограден вариант на *Прелюда*, а интерлюдите между фугите правят целия цикъл да изглежда симетричен, съдържащ 12 фуги, 11 интерлюдии, прелюд и постлюд . Така той има свой «център» - шестият *Интерлюд*, пиеса No. 13 (*Марш*).<sup>24</sup>

Сложните фуги на Хиндемит също правят всичко възможно да разчупят стандартни модели на мислене, но без да нарушават фундаменталния принцип – едновременното звучене на различни теми - в контекста на фугата.

В този преглед не споменавам творбите и творческите и технически концепции на по-късни майстори-полифоници – Шостакович, Прокофиев, Месиен; също не навлизам в сферата на полифоничното мислене когато то не се намира в тонален контекст (Шьонберг, Лигети). Това изследване има за цел да «започне отначало» - от този раздел на историята, в който се ражда и счита за най-основополагащ принципа на сложна фуга. Има толкова много стратегии на мислене, на писане и на звучене – и без съмнение е добра идея те да се изследват, пишат и обмислят в отделни проекти.

---

<sup>23</sup> Под «огледален» имам пред вид оптично огледален – както огледалния вариант на пиесата би изглеждал в сравнение с правия, ако партитурата се обърне наобратно. Това не е същото като полифонично огледален.

<sup>24</sup> Симетрията изглежда толкова проста концепция за лаика. Това всъщност е огромна материя – като принцип и дефиниция съществува в близо всяка наука; само в геометрията има стотици видове – и често се обяснява със сложни математически формули, също сложни интеграли. Както и много други науки, симетрията има много малко, само частично приложение в света на музиката – и огромен потенциал.

Таблица на полифоничните, формообразувачи, стилови и жанрови елементи използвани в пиесите

Тип сложна fuga - по експозиция	3-гласна, двойна, с превратен контрапункт	3-гласна, двойна, огледално-несиметрична	4-гласна, двойна, огледално симетрична	5-гласна, тройна, с ретрограден контрапункт	6-гласна, четворна, полиметрична	4-гласна, двойна, в стил Хиндемит
Разделна	X	X				X
Едновременна				X		
Хибридна					X	
<b>Изпълнителски състав</b>						
1 инструмент (клавир, орган)	X	X	X			X
3 инструмента (клавир+2)	X			X		
6 инструмента					X	
<b>Брой на темите</b>						
2	X	X	X			X
3				X		
4					X	
<b>Брой на гласовете</b>						
3	X	X				
4			X			X
5				X		
6					X	
<b>Стил</b>						
Свободен (немски барок)	X	X	X			
Романтичен					X	
Романтико-импресионистичен				X		
Хиндемитов						X







## Тригласна двойна фуга в стил органова триосоната

Първият експеримент е двойна фуга в стил триосоната. Тук аз изследвам възможностите за използване на превратен контрапункт, възникващи в резултат на взаимодействията между двете теми на фугата, както и възможностите за създаване на канонични секвенции в интермедиите на тази фуга, които да бъдат с близки характеристики. Както отбелязва и Фукс<sup>1</sup>, овладяването на тригласното полифонично писмо представлява своего рода важен крайъгълен камък, полагащ основите за по-добро писане в четириглас, което следва по-нататък. Макар че тригласната фуга също би могла да се разглежда като упражнение-експеримент за писане на три гласа, стилът на триосонатата е по-специфичен. Тук жанрът на фугата се преплита с изискванията за своеобразно «флуидно» гласоводене, с определени взаимодействия между гласовете, с определена стилистична окраска. Фуговото трио за орган не е като тригласна фуга за клавир; тук гласовете имат много по-голяма свобода на действие, и в диапазон, и в технически възможности, както и възможността свободно да се кръстосват и преплитат (защото двете ръце са мислени да бъдат на различни мануали на органа). Триосонатата, която в барока е тип соната за два инструмента и басо континуо, има своята особена трактовка в творчеството на Бах. Освен реализиран в смисъл на камерна музика, това също е жанр, осмислен като соната само за един инструмент – орган, който представлява obligatно трио с по един глас във всяка ръка и един в педала, при което този жанр става силно полифонизиран, с имитации между трите партии, превратен контрапункт, ехо-ефекти (от типа също и на хокет). Тези наблюдения важат и за жанра на органовата хорална прелюдия-трио, спомената по-долу.

В моя опит като композитор съм имал и друг случай, при който съм използвал две теми, появяващи се последователно, след което заедно, заедно със запазено противосложение на една от тях, до общия брой три. В началото на моята втора част на Соната за два инструмента (2014) първа тема се появява в т. 1 – 4, най-горната партия:

---

<sup>1</sup> «Това, че тригласната композиция е най-съвършената от всички, се вижда винаги от факта, че в нея можем да имаме пълно хармоническо тривучие, без да прибавяме още един глас. Ако се прибави четвърти глас или повече гласове, това е, така да се каже, само повторение на друг глас, който вече присъства в хармоническото тривучие. Оттук е станало почти пословично, че на тези, които са овладели тригласна композиция, четиригласната се удава твърде лесно.»  
Фукс, Й. Й., Полифония: Строг стил с Йохан Йозеф Фукс (2017). Прев. Сабин Леви. София: In Sacris, с. 107. Оригиналният цитат е от **Fux**, J. J. (1725). *Gradus ad Parnassum*. Wien: Wien: Johann Peter van Ghelen. (От: *Excercitii II, Lectio Prima*.)

Втора тема, в същата партия, от ауфтакт към т. 22:

И запазеното противосложение към тема 1, в т. 27 в същата партия:

Теми 1 и 2 се виждат за пръв път в т. 34 в най-долната и в средната (клавирната) партия:

докато трите теми – заедно със запазеното противосложение – се появяват заедно в т. 38, в трите партии, както е означено:

В тази пиеса също се използва троен превратен контрапункт в интермедиите.<sup>2</sup>

Бах използва жанра на триото и свързаните с него полифонични техники, за да създаде свой стил на хорална прелюдия – хорална фантазия-трио. Хоралната прелюдия, построена върху песента *Allein Gott in der Höh' sei Her*<sup>3</sup> BWV 676<sup>4</sup>, представлява особен интерес. Това именно е хорална прелюдия-трио, която започва с тема, построена от първите няколко ноти на хоралната мелодия. Тя се появява в най-горната партия (дясна ръка), последвана от втори глас в лявата ръка, от т. 5:



Хоралната мелодия – първата строфа на кантус фирмуса – встъпва в лявата ръка, от т. 13, контрапунктирана от контрастната мелодия, с която започнала пиесата.

<sup>2</sup> Цялата пиеса може да се види в приложението (Пример 3).

<sup>3</sup> Този хорал, изглежда, много е занимавал Майстора – съществуват многобройни пиеси за клавир, във версии за четири гласа, хорална фугета, използван е и в Баховите кантати - *Ich bin ein guter Hirt* BWV 85, *Du Hirte Israel, höre* BWV 104 и др.

<sup>4</sup> Няколко думи за другите Бахови хорални прелюдии по тази мелодия, от които са известни минимум 14: BWV 662, 663 и 663а, 664, 675, 676. BWV 662 - четиригласен орнаментиран хорал с с. f. в сопран, BWV 663 - четиригласен, с орнаментиран хорал, с с. f. в тенор, предявяване в педала, канони между акомпаниращите гласове като част от предявяващите раздели, BWV 664 - трио без цитирания на темата, но с превратен контрапункт, където с. f. се появява в педалната партия (баса) само в края на пиесата и са използвани само двете първи фрази на мелодията, BWV 675 – трио мануалитер с два акомпаниращи гласа и с. f. в средния глас. Тук, както и в BWV 676, има подобие на полимелодичност – най-горният и най-долният акомпаниращ глас използват тема, която контрастира с кантус фирмуса в средния глас, въпреки че тази тема, нещо, много характерно за такъв вид хорална техника и за Баховия стил, е построена отчасти върху първите няколко ноти на хоралната мелодия.

контрастна мелодия от началото

хорална мелодия (c.f.)

The diagram shows two staves of music. The top staff is labeled 'контрастна мелодия от началото' (contrast melody from the beginning) and features a sharp, rhythmic melody. The bottom staff is labeled 'хорална мелодия (c.f.)' (choral melody (c.f.)) and features a smoother, more melodic line. Arrows point from the text labels to their respective staves.

Втората строфа на хорала отново идва в лявата ръка, в т. 30. От т. 34 пиесата «започва отново». Партията на дясната ръка паузира, а лявата започва с контрастната мелодия, с която е започнала пиесата (но в дясната ръка). Цялата пиеса е повторена, но с разменени гласове, т.е. в превратен контрапункт на октава. В известен смисъл това ще бъде основната контрапунктична техника, използвана в цялата пиеса – превратният контрапункт е любим похват на Бах, използван безбройно много пъти в неговите клавирни триа и изобщо в клавирната му музика.

Триосонатите са настолната книга на студента органист, където в допълнение на високите технически изисквания за изпълнение има възможност да се изучават композиционните, линейните и полифоничните предизвикателства, които възникват при композиция за трио. За модел съм използвал преди всичко трета част на *Соната № 2* в до минор BWV 526 (заедно с части от други). Това е фуга. Въпреки че тя не е сложна, това е пиеса, която е използвана като модел за моя проект – в примера по-долу е показано началото на пиесата.

Allegro

The image shows the beginning of the third part of the Sonata No. 2 in D minor, BWV 526, marked 'Allegro'. It consists of two systems of musical notation. The first system shows measures 1 through 8, and the second system shows measures 9 through 16. The music is in 2/2 time and features a complex polyphonic texture with multiple voices.



В посочения пример фигурират следните елементи:

1. *Stile antico*. В тази емуляция на ренесансов стил има четвъртиново комплементарно движение (което на моменти преминава в осминово), темпото се мисли *alla breve*. Темата, която се появява в дясната ръка (най-горната партия), съдържа цели ноти.

2. В т. 7 – 8 се вижда кодета – тя ще има важна функция по-нататък в пиесата като основен източник на продължаващо осминово движение.

3. Тонален отговор. Първата тема започва на кварта, между V и I степен, когато се появява вторият глас в лявата ръка (т. 9), темата започва от I степен и отива на V.

4. Интермедия, построена отчасти върху елемента на кодетата, в т. 18 – 21.

5. Встъпване на темата в педала, отново от V степен, в т. 22.

Всички тези елементи са използвани и в проекта на моята фуга.

Пристъпвайки към «имитацията» на един такъв жанр, аз се постарях да избера правилните теми, които да подходат за органово фугово трио с всички характерни черти на произведение, мислено в *stile antico*, така, както ни го представя Бах, обмислено и интерпретирано като барокова рендиция на мислене в ренесансов стил.

## Избор на теми

### Тема 1



Първата тема има частичната интервалова характеристика на темата на трета част на *Триосоната № 2 BWV 526*, където първият интервал в хоризонтал е кварта; нейният тонален отговор в следващия глас ще бъде квинта.<sup>5</sup> Интересна особеност (получена за съжаление непреднамерено) се забелязва в ритмиката на моята тема. Първата нота е с дължина цяла нота (четири четвъртини), втората нота – три, третата нота – две, четвъртата – една, а петата нота, която е залегована за четвъртата, е с дължината на една осмина нота. Темата е

<sup>5</sup> Първата тема започва от V степен. Когато тя се появи в останалите гласове, трябва да се спазва правилото, дефинирано от Марпург: ако темата започва от I степен (*dux*), *comes* трябва да започва от V степен и обратното. Това правило, обяснено много подробно от Марпург, се цитира само един път в тази книга, но важи за всички фуги, които са в свободен стил. Източник: **Marburg**, Friedrich Wilhelm (1753). *Abhandlung von der Fuge: nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*. Berlin: Haude und Spener. Цит. в: **Mann**, Alfred. Op. cit., p. 163.

модулираща и в противоречие на инструкциите на Марпург<sup>6</sup>, както и на Фукс, има диапазон от повече от една октава.

## Тема 2



Тя е конструирана с цел да даде максимално количество възможности за непревратен и превратен контрапункт с тема 1. Неслучаен е фактът, че навсякъде е избегнато право движение между двете теми. С цел постигане на комплементарен осминов ритъм между двете теми, втората тема се движи в осмини тогава, когато първа не го прави – и обратното.

## Стил

Фугата е написана в стила и традицията на органовите триосонати като в едноименния цикъл на Бах – BWV 525 – 530, – и по-точно като трета, бърза част на такава соната. Като най-близка форма до тази в моята пиеса бих представил третата част на *Триосоната № 2 BWV 526*, както и на *№ 4 BWV 528*. Фугата от Соната № 2 е написана също така и в *stile antico*. Но трета част, написана като сложна фуга, не съществува в цикъла на шестте триосонати на Бах. Така че това е един от няколкото елемента на експеримент, използвани в моята пиеса.

## Полифонични съображения

Основният елемент на полифоничен експеримент в тази пиеса представляват многобройните възможности за непревратен и превратен контрапункт: три възможни варианта за непревратен и пет – за превратен контрапункт.

Както се вижда на таблицата, дадена по-долу, тема 1 и тема 2 могат да взаимодействат на непревратен контрапункт на октава, на секста и на кварта. Превратният контрапункт е възможен на октава, децима и дуодецима. Възможен е също и превратен контрапункт дори на ундецима – ако се сравнят Опции 3 и 4, както и на терцедецима – ако се сравнят Опции 2 и 4 и Опции 3 и 5 (на следващата страница):

### Възможности за превратен контрапункт:

1. Опция 1 (октава) + Опция 4 (прима) = превратен к-т на октава
2. О. 1 (октава) + О. 5 (терца) = пр. к-т на децима
3. О. 1 (октава) + О. 6 (квинта) = пр. к-т на дуодецима

---

<sup>6</sup> “The melodic line of theme should be contained within the interval of octave...” Ibid., p. 163. Втората тема също има диапазон по-голям от октава.

4. О. 2 (секста) + О. 4 (прима) = пр. к-т на секста<sup>7</sup> (терцдецима)
5. О. 2 (секста) + О. 5 (терца) = пр. к-т на октава
6. О. 2 (секста) + О. 6 (квинта) = пр. на децима
7. О. 3 (кварта) + О. 4 (прима) = пр. к-т на кварта (ундецима)<sup>8</sup>
8. О. 3 (кварта) + О. 5 (терца) = пр. к-т на секста (терцдецима)
9. О. 3 (кварта) + О. 6 (квинта) = пр. к-т на октава

Опция 1  
Интервал от тема 2 до тема 1: октава

Опция 2  
Интервал: секста

Опция 3  
Интервал: кварта

Тема 1

Тема 1

Опция 4  
Интервал от тема 1 до тема 2: прима, превратен контрапункт на октава в сравнение с опция 1)

Опция 5  
Интервал: терца (възможен превратен контрапункт на децима - в сравнение с Опция 1, - и на октава - в сравнение с Опция 2)

Опция 6  
Интервал: квинта (възможен превратен контрапункт на децима в сравнение с Опция 1, и на октава - в сравнение с опция 3)

При провеждане на Възможност 3 (тема 1 на разстояние квинта над тема 2) аз си позволявам да поправам един тон (той е показан в таблицата) с цел да не

<sup>7</sup> Втора тема може да звучи заедно със себе си, в паралелни сексти, едновременно с първа тема. Тази композиторска възможност обаче не е използвана в пиесата.

<sup>8</sup> Макар и редки, възможностите за превратен контрапункт на кварта и секста съществуват и са били известни на теоретиците от миналото. За пример можем да дадем раздела, в който Керубини обсъжда този вид превратен контрапункт в своя учебник. Контрапункт на ундецима (11), р. 53, и контрапункт на терцдецима (13), р. 55. Източник: **Cherubini, Luigi** (1854 [1835]). *A Treatise on Counterpoint and Fugue*. Interpreters Mary Cowden Clarke and Josiah Pittman. Ed. Josiah Pittman. London: Novello, Ewer and Co. (според WorldCat: <https://www.worldcat.org/title/treatise-on-counterpoint-fugue/oclc/02011009>). Текстът може да се чете онлайн на адрес: <https://archive.org/details/treatiseoncounte002279mbp> – the internet archive) (последно посетен на 12.01.2019).

акцентирам септимата, която ще се появи във вертикал между този тон и тема 1 в средния глас (вж. т. 54 на пиесата и обясненията по-долу).

### Кратък анализ на пиесата

Кодета във второ и трето време на т. 4, comes в началото на т. 5 с тонален отговор.

Интермедия, с двата горни гласа в превратен контрапункт, т. 9 – 10, тоналността се връща в тоника.

Трети глас влиза в бас, с поправка на първата нота на темата, за да послужи за край на предишната каденционна конструкция<sup>9</sup>:



Интермедия, т. 15 – 19. Съобразно установената традиция да се поддържа осминов комплементарен ритъм, осминовото движение се премества в педала, защото отсъства в двата горни гласа; там също така има канон (скок на октава в трето време на т. 17 в най-горния глас, имитиран в средния глас в началото на т. 18, отново октавов скок, отново имитиран, последван от скок на увеличена ундецима, «драматичен» бароков жест, отново имитиран). Тази конструкция също така е и канонична секвенция, както повечето интермедии в пиесата.

Още една поява на темата в среден глас, т. 20, последвана отново от интермедия с канонична секвенция с превратен контрапункт на октава в т. 24 – 25, като канонът е двучленен в рамките на триделен ритъм.

Заклучителен/каденциращ сегмент, т. 29, и интермедия/извеждане в т. 29, която води до появата на втората тема в горния глас в т. 30.

Интермедия с превратен контрапункт, т. 34 – 36.

Повторна поява на тема 2, този път в средния глас в т. 37. Интересен детайл е, че както първата, така и втората поява на тема 2 започва в един и същ вертикал:



<sup>9</sup> Поправка от такъв тип, или заместване на първата, цяла нота на темата с половина пауза (или пауза, съответстваща на половината на първата нота), е практика, наложена още през XVII век, чийто произход е от Ренесанса.

Интермедия, т. 41 – 43, отново с превратен контрапункт.

Двете теми се появяват заедно за първи път в т. 44. Втора тема е в горния глас, първа – в средния. Разстоянието между двете (измервано от първия тон до първия тон на всяка тема) е секста, т.е. това е Опция 2 от таблицата, дадена по-горе.

Втора поява на двете теми заедно – от т. 48. Този път интервалът между темите е октава – Опция 1 (или 4). Сравнени, двете опции могат да указват възможен превратен контрапункт на секста, като в действителност, както бе отбелязано по-рано, тема 2 може да звучи едновременно със себе си, в паралелни сексти, на фона на тема 1.

Трета (последна) поява на двете теми заедно започва в т. 52. Тема 1 е отгоре, в среден глас, тема 2 – в педала, на разстояние квинта. Това е Опция 6. В сравнение с първата поява на двете теми заедно (от т. 44) това е Възможност 6 (даваща възможност да се тълкува като превратен контрапункт на децима, Опция 2 + Опция 6). Третата поява на двете теми в сравнение с втората (от т. 48) дава възможност за тълкуване на превратен контрапункт на дуодецима (Възможност 3, Опция 1 + Опция 6).

Тонът *ла* в най-ниския глас (педала) в т. 54 представлява поправката, която реших да поставя, с цел да избегна залеговането на тона *сол диез* – той би направил интервал септима с тона *фа диез* в средния глас – и тази септима би се задържала повече поради залегования тон:

Вместо:



Да бъде:



От гледна точка на стандартния, класически полифоничен анализ за точка на ориентир се счита това място на пиесата, при което двете теми са се появили заедно за първи път (т. 44). Тогава втората поява на двете теми в сравнение с първата ще указва превратен контрапункт на секста (рядко срещан в практиката, вж. по-долу), а третата им поява заедно, отново в сравнение с първата, ще указва превратен контрапункт на децима. В действителност може да се говори за известно «размиване», известно затруднение да дефинираме кой от вариантите има право да се нарича «първоначален» и кой «вторичен»<sup>10</sup>. Всъщност това какво виждаме зависи от гледната ни точка. До известна степен също е неясно, когато темите се появяват заедно, коя е наистина отгоре и коя – отдолу, защото те постоянно се кръстосват (не важи за третото провеждане на двете теми, започващо в т. 52). Може би това е основният елемент на експериментиране, упражняван в тази пиеса. Както беше показано, възможностите за използване на двете теми са повече, отколкото са използвани в пиесата. Това е направено с цел да се разграничи чистият научен

<sup>10</sup> Това донякъде важи и за огледалните фуги. Както е споменато в главата за тригласна огледална фуга и по-нататък, явлението на симетрия понякога е толкова специфично, че донякъде се намалява значението на реда, в който се появяват *rectus* и *inversus*.

експеримент от намерението ми да се напише музикална пиеса. Освен това да се използват пестеливо музикалните техники е характерна черта на Майстора – за пример бихме могли да дадем възможностите за полифонично вариране на темата в канон на неговата Фуга в си-бемол минор от *Добре темперирания клавиър*, том втори, така както са изследвани от Бузони:

Цитат от учебника на Асен Карастоянов «Контрапункт. Полифония»:  
 «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:»<sup>11</sup>

The image shows a musical score for the fugue 'In B minor' by J.S. Bach, as analyzed by Ferruccio Busoni. The score is presented in a single system with ten staves. The top staff is labeled 'Тема' (Theme) and 'И. С. Бах (Добре темперовано пиано I ч.) Схемa от Бузони'. The subsequent staves show the theme transposed to various registers and directions:

- Alfa Nona
- Alf'Ottava
- Alfa Settima
- Alfa Sesta (Des—dur)
- Alfa Quinta (Fes—moll)
- Alfa Quarta (Ges—moll)
- Alfa Terza (свхармонична)
- Alfa Seconda (същото както при нона)
- Alfa Quinta Противоположно движение
- Alfa Quarta
- Alfa Terza

<sup>11</sup> Карастоянов, Асен (2017). Контрапункт. Полифония (второ издание). Ред. Горица Найденова. София: In Sacris, с. 182 – 183.

The image shows a musical score for five voices, arranged vertically. Each voice part is on a separate staff with a bass clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The parts are labeled as follows:

- Alla Seconda**: The top staff, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Alla Prima**: The second staff, featuring a more rhythmic line with eighth notes.
- Alla Sesta**: The third staff, featuring a melodic line with eighth notes.
- Alla Settima (Des)**: The fourth staff, featuring a melodic line with eighth notes and a double flat (bb) symbol above a note.
- Alla Quinta**: The bottom staff, featuring a melodic line with eighth notes.

Следва партитура на пиесата. Със символите т. 1 и т. 2 са отбелязани темите, а с цифрите 6, 8 и 5 – интервалите между темите на трите места, където те се появяват заедно.

# Three-Voiced Double Fugue in Trio-Sonata Style

$\text{♩} = 70$

*tr. 1*

*codetta*

Sabin Levi

*tr. 1*

*intermedia*

6

*tr. 1*

*intermedia - beginning*

11

16

T. 1

21

intermedia

26

T. 2

31

intermedia

36

T. 2

41

intermedia

T. 2

T. 1

6

46

T.1

8

T.2

51

T.1

5

T.2

56

intermedia

[d.c.]

61

T. 1

66

T. 1

71

T. 1

76

First system of musical notation, measures 76-80. It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat), a middle treble clef staff, and a bass clef staff. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes. A first ending bracket labeled 't. 1' spans measures 78 and 79. A dynamic marking 'p' is present in measure 78.

81

Second system of musical notation, measures 81-85. It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one flat, a middle treble clef staff, and a bass clef staff. The music continues with complex rhythmic patterns and beamed notes. A dynamic marking 'f' is present in measure 83.

86

Third system of musical notation, measures 86-90. It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one flat, a middle treble clef staff, and a bass clef staff. The music continues with complex rhythmic patterns and beamed notes. A dynamic marking 'f' is present in measure 88. A first ending bracket is present in measure 89.

## Тригласна огледално-несиметрична двойна фуга

Когато говорим за огледална фуга, имаме предвид след провеждане на правия вариант или раздел на фугата (*rectus*) да следва неин огледален вариант (*inversus*), при който всеки един от гласове да бъде огледален на оригиналния. Ако някой или някои от гласовете не са огледални, тогава това би било «частично огледално» произведение. Но подредбата на гласовете при огледалния вариант може да варира.

В зависимост от това кой глас започва първи, кой следва и пр. може да се начертае схема (при тригласна пиеса), която би изглеждала така: 1, 2, 3; 1, 3, 2; 3, 1, 2 и т. н., като тези гласове могат да бъдат написани и вертикално, както е в схемите, показани по-долу. Така при двугласна фуга биха се получили четири възможни варианта на пиесата – (*rectus+inversus*):

Прав вариант 1 ( <i>rectus</i> ):	Прав вариант 2:	Прав вариант 3:	Прав вариант 4:
глас 1 (първи)	глас 1	глас 2	глас 2
глас 2 (втори)	глас 2	глас 1	глас 1
Огледален вариант 1 ( <i>inversus</i> ):	Огледален вариант 2:	Огледален вариант 3:	Огледален вариант 4:
глас 1 (огледален) първи	глас 2	глас 1	глас 2
глас 2 (огледален) втори	глас 1	глас 2	глас 1

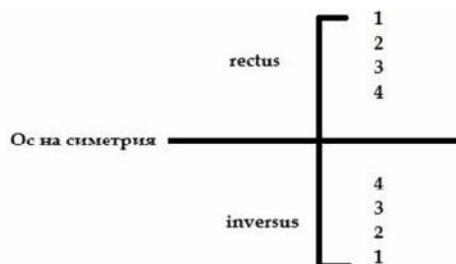
Тези дефиниции могат да се използват само ако знаем със сигурност кой вариант е *rectus*, т.е. първа фуга, и кой вариант е *inversus*, т.е. огледалният вариант на фугата, който непосредствено следва. При Бах в *Изкуството на фугата* невинаги е ясно кой от двата варианта трябва да е първи, което може би е бил и замисълът на Майстора. Но ако разменим местата на *rectus* и *inversus*, се променят и следствията на законите на симетрията – за това по-долу.

Шестте варианта на тригласен *rectus* следователно ще бъдат следните:

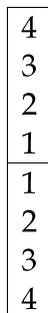
rectus 1	rectus 2	rectus 3	rectus 4	rectus 5	rectus 6
1	1	2	2	3	3
2	3	1	3	1	2
3	2	3	1	2	1

Всеки един от тези шест варианта на *rectus* може да има и по шест варианта на *inversus*, довеждайки броя на възможните варианти до 36. По същата логика четиригласна фуга ще има 8 x 8 варианта за огледална фуга (осем варианта на *rectus* x осем варианта на *inversus*).

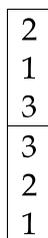
Видовете отражение на първоначалната пиеса вероятно могат да бъдат обяснени на принципа на разликата между осева и централна симетрия (т.е. на принципа на симетрия с една ос или с повече от една). В Баховия четиригласен *Contrapunctus XIII* от *Изкуството на фугата* е използван принципът на централна симетрия само с една ос:



В този случай, понеже и двата варианта (*rectus* и *inversus*) са в една тоналност (*re*), няма значение кой ще започне първи и кой ще последва (двата варианта естествено не звучат едновременно). Тъй като и двата варианта са в *re*, следователно оста на симетрия е *re*. Ако разменим местата на пиесите, ще се получи:

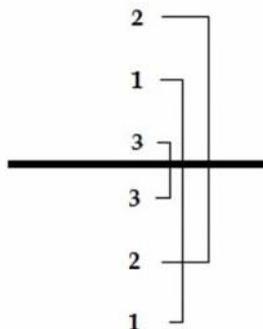


В *Contrapunctus XIV*, който е тригласна фуга, принципът изглежда различен:



Но тоналността и оста на симетрия са същите – *re*. Тоест тук също не е ясно в стриктния смисъл на думата коя фуга е *rectus* и коя – *inversus*. Но и вече не може

да става дума за централна симетрия. В случая по-скоро има три гласа и три оси на симетрия:



Това изключително постижение показва математическата мисъл на Майстора – дори при условие, че централна симетрия няма, двете пиеси са «взаимозаменяеми»<sup>1</sup>. Това се отнася и до начина, по който са конструирани тоналните отговори в неговата фуга.

<sup>1</sup> В тази фуга, както и в моята, темите встъпват в прав и огледален вариант още от началото на пиесата (*fuga contraria*). Ако сравняваме фуговата тема с оригиналната тема на *Изкуството на фугата*, откриваме, че темата



е раздвижен, колориран вариант на оригиналната тема



По същата логика би трябвало първата фуга, която ние наричаме права (*rectus*), да бъде тази, която започва с правата, макар и колорирана тема. Но в изданието на Петерс (Leipzig: Edition Peters, 1918, стр. 46 и по-нататък.), където пиесите са представени във форма на клавирна партитура, този вариант, започващ от стр. 49, е представен втори. На други места – <https://www.teoria.com/en/articles/kdf/XIII/> (последно посетен на 12.02.2019) – пиесата е представена по следния начин: *(бележката продължава на следващата страница)*

Contrapunctus XIII  
Die Kunst der Fuge BWV 1080

J. S. BACH

Ако сметем варианта *rectus* за обратен на този, който е показан в партитурата по-долу<sup>1</sup> (вж. бел. 1)



тогава темата в *rectus* е отразена от темата в *inversus* с ос *фа*. В т. 4 (ауфтакт не се брои) в *rectus* виждаме отразената тема, която на свой ред е отразена в *inversus*. Но става по-интересно, когато стигнем до т. 9, където в *rectus* се появява вариант на темата, построен с тонален отговор<sup>1</sup> (вж. бел. 1) - естествено със същата ос на симетрия. Тези две теми едновременно с това представляват и оригиналните варианти на темата от *Contrapunctus I*, където няма тонален отговор. Но тук тези теми се появяват последни. Ефектът на тази условна математическа стратегия е впечатляващ – в този сложен полифоничен свят правото е огледално и обратно, тоналният отговор е отразен в свой собствен огледален вариант и правият вариант се явява по-късно, следвайки огледалния – всичко е право, всичко е отразено, всичко е вариант едно на друго – и всичко звучи.

Но да се върнем към принципа на избор на огледалност. Знаейки, че възможните варианти за тригласна и изцяло огледална fuga са 36, Бах си е избрал един. Същото важи и за четиригласната огледална fuga – един вариант от 64<sup>2</sup>. По тази логика аз дефинирам някои fugи като изцяло симетрични, а някои – като несиметрични, като при това всичките са огледални. Просто при някои случаи наблюдаваме до известна степен «криво» огледало.

Но има начин да определим категорично коя fuga е първа и коя следва – и това би се получило, ако оста на симетрия не съвпада с тона на тоналността. Ако въведем във fugата елементи на старинна двуделна форма (например), тогава първата fuga ще трябва да модулира в доминантовата тоналност. Втората fuga ще трябва да започне от нея и после да се върне в основната тоналност. Затова, планирайки моята огледална fuga, аз предприех точно това – първата fuga започва в *re*, а втората – в *la*, т.е. втората fuga е своего рода транспонирана на кварта/квинта.<sup>3</sup> Това на практика означава, че втората fuga, ако наистина е

---

Интерес представлява метаморфозата от две теми, които, встъпвайки в права и огледална форма, в оригинален вариант и вариант с тонален отговор в *rectus*, се променят до своите съответни форми в *inversus*. Оста на симетрия е диатонична – *фа*.

<sup>2</sup> Причините да не избира тон, който е ос на симетрия, несъвпадаща с тона на тоналността, са обяснени на с. 56.

<sup>3</sup> Тоест оста на симетрия е *фа*. Това е малко проблемно решение – особено що се отнася до строг стил. Низходящата кварта *фа* – до ще се отрази нагоре в тритонус: *фа* – *си*. Ренесансовото решение

стриктно огледална, няма да свърши в *ре*, а в *ми* – получава се противоречие. Това противоречие аз разрешавам, като нанасям леки поправки в предпоследния такт на фугата – това е единственият такт, който не е стриктно огледален с оригинала.

Когато оста на симетрия съвпада с тона на тоналността, се получава размяна и на хармоническите функции. Доминантата става субдоминанта и обратно. При променена ос на симетрия такъв феномен няма – тогава, в зависимост от това каква ос е избрана и после как ще се препоредят гласовете, ще възникнат затруднения от хроматичен характер, които в огледалния вариант (понякога) могат да бъдат разрешени с хроматични поправки – *фикти*, по липса на по-точен термин. Този принцип се използва и в огледалните фуги на Бах, макар че при тях и *rectus*, и *inversus* са в една и съща тоналност.

Друго условие за моя експеримент е, че фугата трябва да бъде сложна. Спрях се на вариант с две теми, като втората тема задължително трябва да звучи правилно едновременно с първата, и в прав, и в огледален вариант. Обратното също е вярно – първата трябва да звучи огледално и с втората, а ако и двете са огледални – не трябва да има никакви проблеми и при едновременно прозвучаване. Единственото техническо разрешение на този проблем, което ми е известно, е да конструирам новата тема, като съм написал другата тема под нея права, а над нея – огледална; това е принципът на проекцията.

За разлика от симетричното решение на моята пиеса, за Бах е важно и трите гласа да променят местата си – без значение кой вариант гледаме, в другия вариант няма нито един глас, който да е останал на оригиналното си място. В моята пиеса не е така – най-долният глас, глас 3, наречен условно тенор, остава на мястото си; променят се позициите на двата гласа над него. Това представлява допълнително усложнение за композитора. Гласът, който е изпълнявал партията на бас в първата пиеса (двата варианта при мен не са взаимозаменяеми), трябва отново да играе роля на бас, но сега в своя огледален вариант. Това включва принципа на придвижване от дисонанс към консонанс с постъпен ход *нагоре* – защото в първоначалния вариант е било обратното. Не е изключено тази да е причината Бах да не е избрал такъв вариант за фуга. Но аз реших да направя такъв експеримент.

Последното условие, което си поставих, е да направя една от двете теми модулираща. Като индиректно следствие на това едната тема се оказва малко по-дълга от другата:

### Тема 1



---

на такъв проблем би било фикта. Барокото решение би било вариант на ренесансовото – различни форми на хроматизация, които биха повлияли на тоналността. Бароквата музика е все пак предоминантно тонална, а не модална, и модулиращ елемент би бил добре дошъл.

Тя до известна степен е «парафраза» на темата на *Дует 1 BWV 802*. За да ѝ придам повече «цвет», тя е хроматична (или в точен превод от латински – «цветна»). Първият сегмент от четири шестнайсетини е едновременно огледален и ретрограден на втория. Октавовият скок, който следва, не е спазен задължително, а понякога е заменен – вместо октава – прима:

### Тема 2



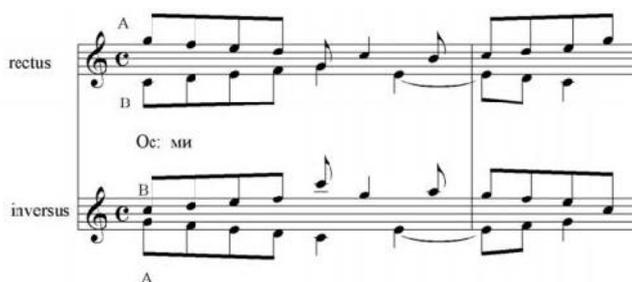
Тази тема «взима назаем» първите седем ноти на *Сол мажорната фуга* за орган на Бах BWV 577 (авторството ѝ не е сигурно).

Ритмическият контраст между темите е налице. В действителност степента на контраст може да варира. Принципът е, че ако в темите има различни ритмически фигури, това е достатъчно – но възможните варианти се много. Във фугата към Баховата *Токата във фа мажор* за орган BWV 540 първата тема е в цели и половини ноти, а втората – предимно в четвъртини и осмини. В посочения пример двете теми са показани, наложени една върху друга:



### Полифонични съображения

При всички случаи при *rectus* гласовете, които се приближават един към друг, в *inversus* се отдалечават, и обратното:



По-пълната дефиниция е, че правото движение ще остане право, страничното – странично и противоположното – противоположно, но винаги в обратната посока. Броят на гласовете не е от значение, а интервалите във вертикал между всички гласове в *rectus* остават същите и в *inversus*.

Когато гласовете станат повече от два обаче, ситуацията се усложнява. Ако използваме централна симетрия, най-високият глас ще стане най-нисък, най-

ниският – най-висок. Ако пиесата е тригласна, средният ще остане среден, ако е четиригласна – двата вътрешни гласа ще си разменят местата.

Така ние вече не можем да разчитаме гласът, който е имал функцията на сопран в *rectus*, да има същата функция в *inversus*. Следователно неговата огледална функция трябва да се различава от неговата права. При централна симетрия сопранът трябва да бъде «бъдещ» бас и обратно:

Още по-комплицирана ситуация ще се получи, ако фугата не е отразена централно, а осево (т.е. с разбъркан вариант на подредба на гласовете в *inversus*), фуга, която аз наричам също и асиметрично-огледална. В зависимост от това как е променен редът на гласовете, басът може да остане бас, но другите гласове няма да бъдат подредени, както по-рано (и да не забравяме, че всичките ще трябва да бъдат огледални в *inversus*):

Както споменах по-горе, в тази пиеса аз се спирам на следното решение: подредбата на гласовете в *rectus* – 1, 2, 3 (или сопран, алт, тенор), в *inversus* ще бъде 2, 3, 1, т.е. сопранът и алтът ще си разменят местата, а тенорът ще си остане същият. Но и трите гласа са огледални, като тонът на оста на симетрия не съвпада с тона на тоналността. Доколкото ми е известно, Бах не е писал такава фуга. Това допълнително усложнение на променената ос на симетрия и следователно на

тоналността би извадило пиесата от съществуващите стилови рамки. Както вече стана дума, промени в оста на симетрия ще доведат и до промени в тоналността на пиесата, а оттам и на нейната форма, както и до известна степен и на нейното предназначение.

Хоризонтален контрапункт – в допълнение на канона, използван във втората тема в т. 22 – 23 (и съответно в т. 45 – 46), аз открих, че е възможно този канон да протече на фона на тема 1, изместена (закъсняваща) с една четвъртина:



### Композиционни съображения

Стил: свободен стил. Тук разрешението на дисонанс нагоре е позволено. Хроматичната тема изисква по-малко строга трактовка на стила с и поради липса на запазено противосложение трябваше да третирам хроматичния сегмент всеки път различно в контрапунктиращите гласове.

Практическа работа: Единствената композициона/полифонична техника, която аз вярвам, че е възможна за написване на огледална fuga, е да се поставят вариантите *rectus* и *inversus* един под друг (проекция). Тогава, пишейки единия вариант, може веднага да се види как ще изглежда другият. Прилагат се «стандартните» полифонични правила за писане на огледален превратен контрапункт, като е особено важно да се определи оста: при известни случаи квартата може да се обърне в тритонус, «фалшивите» секунди и септими не звучат добре в повечето случаи. Допълнително затруднение е, ако целта е да се напише клавирна пиеса, (т.е. за един изпълнител). Тогава гласовете могат да се раздалечат прекалено много и да я направят трудна или невъзможна за изпълнение (най-често) в *inversus*. Разрешението обикновено включва многократни кръстосвания на гласовете (в огледален вариант те също ще бъдат кръстосани), а в изключителни случаи, в *rectus*, един интервал може да бъде заменен със своето обръщение: например секундата със септима, терцата със секста, постигайки така един и същ тон. В *inversus*, в изключителни случаи, може да се използва единият интервал, вместо другия:



## Кратък анализ на пиесата

Редът на встъпване на първа тема в *rectus* е сопран, права тема, алт на V степен, огледална (т. 4), тенор – отново на първа, отново права тема (т. 7). Втора тема: тенор, V степен (в сол мажор), огледална (т. 10), сопран (в ла минор) права (т. 11), алт (до мажор) огледална с един променен тон – последния (т. 12).

Първа интермедия, т. 13.

Поява на двете теми заедно, първа в тенор, огледална (в *re* - тоника), втора в сопран (в *re*) права, т. 16.

Втора интермедия, т. 16.

Отново се появяват първа тема в тенор, права, заедно с втора в сопран, също права (т. 14), втора в тенор, огледална, заедно с първа в алт, също огледална, т. 17. Отново първа в тенор, права, заедно с втора, огледална, в алт, с един поправен тон, по средата на т. 19. Частична интермедия в първата половина на т. 19.

Фрагментарни появи: първа тема в тенор, права, заедно с втора в сопран, права, на половината на т. 20, последвана от два фрагмента на първа тема едновременно в права и огледална форма, във втората половина на същия такт.

Последна поява на двете теми едновременно: в стрето, с канон на втора тема сама със себе си. В средата на т. 21 тя се появява в алт, права, последвана от втора тема в сопран, огледална, с изместване на половина нота, в началото на т. 22. Този канон протича едновременно с първа тема, която се появява на трето време на т. 21, огледална.

Последна поява на тема: втора тема с един поправен тон (винаги последния) се появява в сопран, т. 24.

Във връзка със забележката по-горе относно кръстосването на гласовете, в тази фуга се наблюдава един интересен феномен: когато сопранът и алтът в *rectus* си разменят местата в *inversus*, се получават неочаквани кръстосвания между алт и тенор. Тези гласове в т. 10 на *rectus* не са кръстосани – но се кръстосват в *inversus*, защото там «бившият» сопран става алт. Обратното се случва в т. 16: алт и тенор са кръстосани в *rectus*, но не и в *inversus*.

Както споменах, т. 24 не е изрично огледален с т. 49. Затова този такт е ограден от двете страни с двойна линия.

В партитурата на пиесата, която следва, *rectus* и *inversus* са показани един над друг за сравнение, т.е. звучи първо *rectus* до края, после – *inversus*. Двамата варианта не могат да звучат едновременно (с изключение на първите няколко такта, където съвпадат тоналността и хармоническата функция).

Легенда на означенията, показани в нотите:

1, 2 – тема

inv. – огледална

var. – вариант

frag. – фрагмент

# Asymmetric, Double, Mirror Fugue

2018

Sabin Levi

$\text{♩} = 60$

1.

Rectus

26

1. inv.

Inversus

61

4

1. inv.

29

1.

7

1.

32

1. inv.

62

10

2.

2 inv. var.

35

2 var.

2 inv.

2. BWV 577

13

2.

1. inv.

2 inv.

1.

38

63

1.

2.

1. inv.

2 inv.

41

19

2 inv. var.

1. inv. frag.

2 frag.

1 frag.

1. inv.

44

2 inv. frag.

1. inv. frag.

2 inv.

1.

22

2 inv. var.

2 inv. var.

47

2.

2 var.

## Четиригласна огледално-симетрична хорална фуга

Следващият, трети проект отново се занимава със симетрична фуга, но четиригласна, симетрично-огледална (или огледално-симетрична) с елементи на хорална фуга. Тази пиеса също има два сегмента – прав (*rectus*) и огледален (*inversus*), и както и предишната е написана за клавир и за един изпълнител.

Конфигурацията от гласове 1 – 2 – 3 – 4 в *rectus* е отразена 4 – 3 – 2 – 1 (централна симетрия) в *inversus*, като всеки глас в *inversus* преставалява огледалния вариант на гласа в *rectus*. Тоест сопранът става бас, алтът – тенор, тенорът – алт, басът – сопран. Предишната пиеса беше в размер 4/4, сега той е променен на 3/4. Тоналността е една и съща и в *rectus*, и в *inversus* (в тригласната несиметрично-огледална фуга *rectus* започва в *ре* и завършва в *ла*, а *inversus* започва в *ла* и завършва в *ре*, защото оста на симетрия е *фа*).

Тук обаче е прибавено още едно условие, което не е част от историческата традиция и следователно има елемент на експерименталност – фугата е хорална. Този жанр, хорална фуга, е част от историческата традиция, но няма огледална хорална фуга.

При традиционната хорална фуга темата (която често е конструирана върху интервалови характеристики на хоралния кантус фирмус) влиза глас по глас, след което (в зависимост от стила хорална фуга или фугирана хорална фантазия) един от гласовете, в който се е появила (или не се е появила) фуговата тема, цитира хоралната мелодия на фона на останалите гласове в стил хорална прелюдия, версет по версет<sup>1</sup>. Като хорални фуги (или фугети) могат да бъдат цитирани, *Christ unser Herr zum Jordan kam* BWV 685, *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* BWV 687 (и двете от *Klavierübung III*) и други.

Защо аз наричам този проект «негатив и позитив»? Ако фугата е хорална, нейният кантус фирмус трябва да се появи в някой от гласовете (в зависимост от стила той понякога може да се появява всеки път в различен глас, но аз се придържам към Баховата традиция – цялата хорална мелодия се цитира фраза по фраза в един и същ глас). Но ако фугата е също така и огледална, тогава хоралната мелодия (кантус фирмус), която се е появила някъде в *rectus*, ще се появи в огледален вид в *inversus*. Това не ми изглежда добра идея, затова реших да направя обратното, съчетавайки по този начин хоралната фуга с фуга-загадка. В *rectus* хоралната мелодия се появява в огледален вид в баса, а в *inversus* – в прав вид в сопрана, постигайки по този начин елемент на изненада. *Rectus* е «негативът» на хоралната пиеса, а *inversus* – неговият «позитив.»

Като композитор аз се интересувам много «как звучи симетрията». В една от моите пиеси за орган, *Медитация № 30*, използвам симетрична конструкция в която двата най-горни гласа (от общо шест) слизат надолу, организирани в

---

<sup>1</sup> Или се концентрира повече върху един версет или мотив от версет. Такъв изглежда е случаят при Баховия *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* BWV 672 (*Klavierübung III*).

сегменти от малки терци и малки секунди, докато едновременно с тях двата средни гласа слизат на същия, но неточно спазен принцип – в т. 25 и 27. В т. 28 и 29 се случва принципно същото, макар и в други гласове. Средните гласове не участват в този неточен двоен огледален канон:

Гласовете, които участват в тази симетрична конструкция, са наложени почти един върху друг, кръстосват се (педалната партия в най-долното петолиние звучи октава по-високо). Линиите не са в октатоничен лад, а на принципа на повтаряща се отсечкова серия. Те са наложени така, че между тях да няма малки секунди и големи септими във вертикал – а при отделни тонове те съвпадат.

Друг симетричен експеримент съм предприел в *Медитация №. 24*. Тук също има шест линии, като трите по-ниски са огледално отражение на трите високи (отново двойната педална партия звучи октава по-високо):

Макар и симетрична, тази конструкция не е отразена стриктно – тя е на принципа на тонализирана симетрия, където използвам поправки, имащи за цел да дадат тонално ориентирано звучене. Стилът наподобява малко на Онегер.

Но да се върнем обратно на фугата.

### Хорална тема

Основната тема (кантус фирмус) е народната песен *Биляна платно белеше*.

Тя е разделена на четири компонента (версети, отбелязани с номера в нотите), които се появяват първо огледално в баса в *rectus* с интервал от два такта. Тези два такта играят ролята на интермедии в хоралната фуга. После в *inversus* басът се превръща в сопран, а «отразената» песен става «права». Вниманието привлича версет 3 – в него има фраза, която се повтаря три пъти. Това ще представлява хармоническо предизвикателство – стилът не ми позволява да хармонизирам трите фрази с една хармоническа функция, нито да използвам една и съща функция във всяка фраза. Това ще има своите последствия както в *inversus*, така и следователно в *rectus*.



Наблюдавайки тази конфигурация, аз мога да направя следните изводи:

1. Фрази 1 и 2 контрапунктират нормално с фуговата тема, без значение дали те са в право или в огледално движение. Като принцип (много стар принцип) резултатът става по-добър, ако гласовете са така разположени, че да се движат максимално противоположно един спрямо друг.

2. Мотивите на фуговата тема, които са оградени с правоъгълници, също могат да вършат работа. Но аз по-нататък в хода на пиесата се отказвам от тях – за това по-долу.

3. Правата фраза 3 върви по-добре с правия вариант на темата, отколкото с огледалния (има скрита квинта между права фраза 3 и огледална фугова тема<sup>2</sup>). Съответно огледална фраза 3 върви по-добре с огледална фугова тема. Също забелязвам, че в случая на двойката огледална фраза 3 + огледална фугова тема се намирам във фа мажор, а при права фраза 3 + права фугова тема – в ла минор. Това автоматично определя и техния тонален план и в действителната пиеса.

4. Когато се опитам да поставя една срещу друга правата фраза 4 срещу права тема, т.е. така:



се получава проблем – отбелязан е. Същият проблем в по-малка степен съществува и при противопоставяне на правата фраза 4 срещу огледалната фугова тема, и обратното – противопоставяне на огледалната фраза 4 срещу права и огледална фугова тема. Разрешението: служи си с хоризонтално изместване (хоризонтален контрапункт) – когато фуговата тема започва със закъснение от една четвъртина, проблемът изчезва – при всички възможни комбинации между двете теми.

Разполагайки с тази таблица, аз вече мога да пристъпя към композицията на самата пиеса.

---

<sup>2</sup> Има начини това да се замаскира – главно посредством прибавяне на допълнителни гласове отгоре, отдолу или помежду. Възможни са също поправки в един или повече тонове, раздробяване, колориране, украшения и др.

## Композиционни съображения

Както вече беше споменато, в зависимост от оста на симетрия има последствия от хармоническо естество. В моя случай (и в случая на Баховия *Contrapunctus XIII* от *Die Kunst der Fuge*) тониката се отразява в тоника, доминантата в субдоминанта и обратното (както и трета степен в шеста и обратното, втора степен в седма и обратното). Аз трябва да съм наясно с този факт, когато конструирам тоналния план на пиесата, решавайки така кой нейн вариант се нуждае повече от доминанта – заплащайки със субдоминанта в съответния му аналог, - и обратното. Друго неизбежно последствие на избора на *си* като ос на симетрия е, че квинтата *ми – си* ще бъде огледално отразена в тритонус – *си – фа*. Именно затова в един момент на композицията аз неочаквано се озовавам във *фа* мажор – понеже не мога да пиша в лидийски или локрийски лад (защото не ми го позволява стилът), единственото ми алтернативно решение е да тонализирам, да използвам фикти.

Също така не бива да забравям факта, че моите сопран и алт в *rectus* ще се превърнат в бас и тенор в *inversus*, и обратното – бас и тенор ще се превърнат в сопран и алт.

В хода на композиране използвам същата техника, както и при тригласната фуга – правият и огледалният вариант са разположени един под друг.

Единственият такт, който не е отразен огледално в цялата пиеса, е последният – вместо отразен, финалният акорд е само повторен.

Едно явление, на което се натъкнах при писането на тази пиеса, е «промяна на времето». Имайки за цел фугата да завърши с правия вариант на песента (макар и в *inversus*), аз се озовах в позицията да изготвям варианта *inversus* първи – той се оказва обектът с по-голям приоритет. Така се видя, че съчинявам пиесата не само отзад напред, а и отдолу нагоре – както обясних, не считам за възможно да се напише цялата пиеса, после да се «обърне» и да излезе изцяло върна. Необходима е проекция. В моята проекция в този конкретен случай по-важен се оказва резултатът: трябваше да напиша «4» и чак после – «2+2=»<sup>3</sup>.

Във връзка с това откривам също, че някои ритмически фигури, които звучат нормално в *rectus*, не са толкова впечатляващи в *inversus*. Например в т. 4, ако прибавя точка към втората нота *sol* в дясната ръка (алта), този такт звучи добре; в *inversus* на същия такт отразеният резултат – втората нота *re* – не изглежда на място и аз си го обяснявам с това, че квартата, която се получава между *re* и *sol* в партията на дясната ръка, е постигната с движение отдолу – докато при *rectus* е отгоре. Тук има съвсем краткотраен «намека» за квартсекстакорд:

---

<sup>3</sup> Още една, макар и «вертикална», особеност на композиционната техника при писане на сложна фуга, както и на хорална прелюдия с контрастна мелодия.



Този проблем изчезва, когато точката в *rectus* се махне. Тогава изчезва квартата между гласовете. Впоследствие на това изчезва и квартата във вертикал в *inversus*<sup>4</sup>:



С цел двата варианта на пиесата да звучат в една тоналност, поне в началото, *inversus* започва от *ре*, давайки неточното впечатление, че оста на симетрия е по средата между *ре* и лежащото над него *сол*, т.е. между *ми* и *фа*. В действителност оста на симетрия е *си*. За да определим оста на симетрия, е достатъчно да транспонираме горния глас на октава нагоре или долния на октава надолу. Интервалът, който се получава тогава, е квинта или квинта през октава. Получената квинта лесно се разделя на две терци. Тази ос не е много удобна, така както не е удобна и *фа* (единственият тритонус по бели клавиши е *си – фа* или *фа – си*), използвана в предишната пиеса – но и тук, както и там е използвана от съображения за жанр. Възходящият интервал *си – ми* ще се отрази надолу в *си – фа*, т.е. квартата ще се обърне в тритонус. Аз имам директни последствия в резултат на това. Когато решавам да хармонизирам третата фраза на кантус фирмуса в до мажор (т.е. в субдоминанта, от т. 54) в *inversus*, се оказва, че трябва да

<sup>4</sup> Както споменах, интервалите, както хоризонтални, така и във вертикал в огледалния вариант ще бъдат идентични на тези в правия, освен при «проблемните» оси на симетрия като *фа* и *си*. Тогава тритонус може да бъде отразен в кварта или обратно.

напиша варианта *rectus* във *фа*, или на теория – във *фа диез*, мажор или минор. Да използвам *фа* минор или *фа-диез* мажор е изключено – бих излязъл далеч извън стила, освен това е невъзможно да модулирам толкова бързо в толкова далечна тоналност – трето време на т. 21 е в сол мажор. Оказва се, че нямам друг изход – или да продължа напред, или да се откажа – единствената ми опция е *фа* мажор. Това е малко далеч от сол мажор несъмнено, но в стила има подобни прецеденти. Може би принципното решение не е перфектно, но все пак представлява някакво решение.

### Кратък анализ на пиесата

Започвайки от самото начало, темата влиза глас по глас, веднъж права, после огледална и отново права, с тонален отговор във второто встъпление. Тонално темите встъпват «класически»: V – I – V. Тактове 8 – 9, съответно т. 40 – 41, представляват първата интермедия. Останалите интермедии са в т. 19 – 21 (т. 51 – 53) и т. 26 – 27 (т. 58 – 59). Функцията в т. 9 е субдоминанта, за да бъде в т. 41 доминанта. След което фактурата модулира до си минор в интермедиите в т. 14 – 15 и в ми минор в т. 46 – 47. Интересен феномен представлява т. 15. Вертикалът *ми – фа диез* се оказва отразен отново в *ми – фа диез* в т. 47 (същото се отнася за цялата фраза, която представлява първо време на такта) и това, макар и парадоксално, не е грешка, защото симетрията е централна – *ми* се отразява във *фа диез*, а *фа диез* в *ми*. При второто провеждане на кантус фирмуса за първи и единствен път съм използвал вариант на две групи по три шестнайсетини, близък до този, който беше показан в таблицата – ако те се появяваха всеки път, би изглеждало малко прекалено репетитивно. В т. 25 – 26 (т. 57 – 58) интермедията представлява канон на почти изцяло цитираната фугова тема – право срещу огледално провеждане. Тази тема се появява всеки път в различен глас при първите три появявания на кантус фирмуса – движейки се низходящо, тя първо е в сопран (т. 10 – 13), в алт (т. 16 – 19), в тенор (т. 22 – 25) и отново в сопран последния път (т. 27 – 30) Запазено противосложение в тази фуга не се използва, защото това би я направило неповратлива и трудна за постигане на тонално разнообразие.

Що се отнася до варианта на фугова тема, той е огледален при второто, третото и четвъртото провеждане на кантус фирмуса и прав в първото. Комплементарното движение е шестнайсетиново и се поддържа през цялата фуга до максимум. В предпоследния такт съм включил кратък изменен «цитат» на фраза от Баховия *Contrapunctus XIII* – Бах я използва в последния такт на своята фуга:



Няколко думи за комплементарния ритъм. Макар и да има шестнайсетини в темата, шестнайсетиният комплементарен ритъм в тази пиеса е спазен само в известен смисъл. Това е по две съображения – първото и най-главното е, че това не е пиеса, построена на принципа на токата или на перпетуум мобиле – най-малките ритмически стойности са несъмнено важни, но не са най-важните. Те спомагат за движението напред, но не са единственият източник на пулсация – тук присъства и второ, независимо от първото, осминово комплементарно движение. То е продиктувано от кантус фирмуса (втора причина), който, макар че върви в четвъртини, изисква хармоническият пътнеж да се променя със скорост по-голяма от четвъртина. Тоест тук става дума за две едновременно вървящи комплементарни движения и те и двете трябва да се вземат под внимание. Осминовата пулсация, която е в основата на хармоническата скорост, е своего рода «гръбнакът» – пиесата, макар и съдържаща шестнайсетини, би изглеждала твърде различно без нея.

Като пример на подобна Бахова хорална прелюдия бих могъл да дам *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* BWV 662, вече спомената в раздела за тригласна fuga в стил триосоната.

В партитурата на пиесата (поместена по-долу) са използвани следните означения:

1 – първа тема

inv. – инверсия

c. f. 1, 2, 3, 4 – кантус фирмус, версет 1, 2, 3, 4

Първо се свири правата версия на пиесата (*rectus*, горната партия) докрай, а после – огледалната (*inversus*), отначало и също докрай.

# Four-Voiced Mirror-Symmetric Choral Fugue

Sabin Levi

$\text{♩} = 50$

1

1 inv.

33

1

1 inv.

74

5

37

1 inv.

9

c. f. 1 inv.

41

c. f. 1

1 inv.

75

14

c. f. 2 inv.

1 inv.

46

c. f. 2

1

18

Musical score for measures 18-49. The score is written for two staves (treble and bass clef) in a key signature of one sharp (F#). The music consists of complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. The texture is dense with many notes per measure. The dynamic marking *c. f. 3 inv.* is present.

*c. f. 3 inv.*

50

Musical score for measures 50-75. The score continues with complex rhythmic patterns. The dynamic marking *c. f. 3* is present.

*c. f. 3*

76

22

Musical score for measures 76-103. The score continues with complex rhythmic patterns. The dynamic marking *I inv.* is present.

*I inv.*

54

Musical score for measures 104-131. The score continues with complex rhythmic patterns. The dynamic marking *I inv.* is present.

*I inv.*

26

1 inv.

c. f. 4 inv.

58

c. f. 4

77

29

1

c. f. 4

3

61

3

## Петгласна тройна фуга с ретрограден контрапункт

Четвъртият проект е посветен на петгласна и тройна пиеса. Като пример на петгласна Бахова фуга бих дал прочутата *Фуга в до-диез минор от Добре темперирания клавир*, том 1, която също е тройна<sup>1</sup>. В допълнение на тези две условия аз също така имах намерение да направя конструкция, която използва нови и стари, познати и непознати теми и в този случай – да комбинирам три фугови теми с различен произход. Прибавяйки още една допълнителна идея – постарях се да използвам няколко примера на ретрограден контрапункт, включително ретрограден канон и палиндромии като теми, фрази и цели тактове. Разбираемо е, че темите трябваше да бъдат различни по своя състав и произход, а за повече разнообразие и отчасти с експериментална цел - и по своя размер.

### Стил и изпълнителски състав

Пиесата е в късноромантически стил, който до известна степен се доближава и до импресионизъм (отнасящ се до стила на хармонията, както и донякъде до смяната на метрума). В чест на един от «царете на импресионизма» аз поставям един малък, неточен цитат от прелюда на Дебюси *Стъпки по снега (Des pas sur la neige)* в края на моята пиеса - на основа на този мотив е темата, използвана в «хоралното риторнело»/интермедиите на фугата. Понеже фуги 1 – 3 са само за един изпълнител, тази пиеса е написана за трима - пиано и още два инструмента, с три гласа в пианото и по един във всеки инструмент.

### Тип сложна фуга

С едновременна експозиция. Подготвителната работа за тройна фуга преди всичко трябва да включва готовите три теми, вече сглобени заедно и естествено приведени в състояние да бъдат в троен превратен контрапункт.

### Избор на теми

Използвани са две теми, които не са мои. Едната тема е на Моцарт, втората – на видния български диригент и композитор професор Борис Хинчев (1933 – 2008). Третата тема е написана от мен, с цел да контрапунктира с двете теми, както и да въведе различна, триолова ритмика.

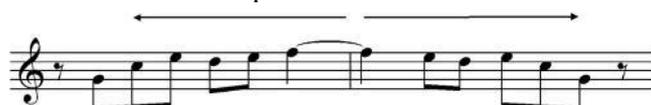
---

<sup>1</sup> BWV 849. Също фугата към *Прелюдията в ми-бемол мажор за орган BWV 552*. За възможна тройна, хибридна (но с по-близка до разделна експозиция) фуга се счита и *Фуга във фа-диез минор BWV 883* от том 2 на *Добре темперирания клавир*.



### Тема 1

Тема 1 представлява палиндром:



Построена е като палиндром от мен върху основата на песента *Ела* на Борис Хинчев<sup>2</sup>. Първите четири такта на тази песен са цитирани буквално в партията на дясната ръка в т. 29 – 31 на пиесата (там в различен размер):



### Тема 2



Тази тема е взета от Моцарт – първата тема на част 4 от *Симфония № 41 (Юпитер)*. Темата е използвана в аугментация и диминуция, както и в огледален, ретрограден и огледално-ретрограден вариант, както и в канон. Когато ретроградният вариант на темата е поставен директно до правия, се получава палиндромна конструкция:

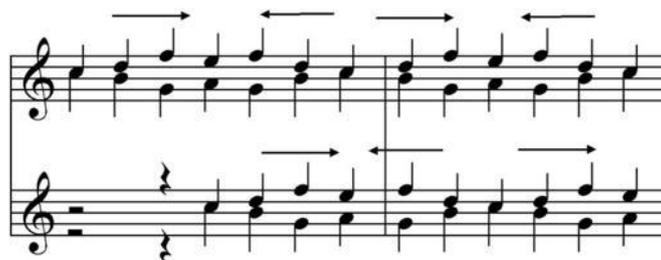


Когато тази конструкция се наложи сама върху себе си, получава се следният резултат:



Тази двугласна конструкция също може да бъде наложена сама върху себе си, като по този начин се получава четиригласен канон:

<sup>2</sup>Песента е издадена в: *Пиеси за орган от български композитори*. Том 13 (2014). София: СБК.



Крайният резултат е четиригласен безкраен двоен огледален ретрограден (палиндромен) канон в диминуция – използван в т. 32 и 33 на пиесата.



Третата и четвъртата група от триолни конструкции са огледални на първата и втората. Тази тема е единствената, която съдържа триоли, и е съвместима с темата на „риторнело“то, създавайки елемент на единност в цялата форма.

### Съображения за форма и полифонична трактовка

С цел пиесата да не изглежда предвидима или академизирана, тя не започва с трите теми. Вместо това започва с друга тема, която аз използвам като «риторнело», а от време на време и като интермедия (но понякога вмъквам и тема 2 в някои интермедии). Това прави формата по-хибридна и фантазийна, въпреки че тя си остава фуга.

«Риторнелото» се използва, когато във формата има конструкция, състояща се от няколко части, които се появяват периодично, една по една. Затова се използва този термин, приложим далеч не само в анализа на концерти греси. Както беше споменато и в предишния проект, «риторнелото» може да бъде и фугирана конструкция като част от хорална прелюдия.<sup>3</sup> Като пример за такава бих могъл да дам *Komm, Heiliger Geist* BWV 652. Прието е конструкции, използвани по този начин, да се наричат «предявяване», защото те въвеждат всяка следваща фраза на хоралния кантус фирмус. Темата на всяко фугато е основана на фразата на хоралната мелодия, която ще последва. Но какво ще се случи, ако авторът (в случая аз) пожелае да използва «риторнело», което да бъде основано само на един мотив или на една фраза? Резултатът е тази пиеса – повтарящият се един и същ мотив е темата на «риторнелото». Подобна техника е използвана и в предходния проект – четиригласната огледална фуга. Но тя е много по-близо до жанра хорална прелюдия, отколкото тази пиеса. Тук никоя тема няма превес над другите, не се цитира фраза по фраза (при това само веднъж) и никога не звучи напълно сама, в един глас.

<sup>3</sup> В някои случаи наречена и «мотетна техника» по исторически съображения.

Другите пиеси, написани от мен, включват сложна фуга с отделна експозиция на всяка тема (първата, в стил триосоната), както и сложна хибридна фуга (петата, шестгласна и четворна). Затова тази пиеса е сложна фуга с едновременна експозиция – темите се появяват едновременно, поне в експозицията и заключението.

Сложна фуга с едновременна експозиция е *Kyrie eleison* от Реквиема на Моцарт; такъв тип фуга се използва и в последната част на *Девета симфония* на Бетовен (където едната тема първоначално се появява в друг размер). Към тези твърде известни примери бих прибавил и «учебната» четиригласна четворна фуга на големия полифоник Керубини, така както е цитирана в учебника по контрапункт на проф. Асен Карастоянов. Аз давам пример само на началото на тази голяма и сложна пиеса<sup>4</sup>:

Краткият анализ показва, че тази пиеса е написана в квазисвободен стил (Бах не би допуснал фугова тема, чиито само три последни ноти са цели) и са търсени всички възможни комбинации за канони между темите, аугментация и диминуция, стрети и т.н. Темите са с приблизително еднаква дължина – само тема 3 е по-къса и само една тема съдържа (само две) шестнайсетини. Темите имат известен контраст. Има примери на хоризонтален контрапункт (в т. 16 – 17), троен и четворен превратен контрапункт (например т. 8 – 12), канони между темите (включително двоен канон с елементи на секвенция, т. 46 – 48, т. 54 – 59), диминуции (т. 80 – 82, на същото място и инверсии), аугментация (т. 119 – 124) и пр. Макар и написана в единен стил, той не е Бахов – този стил може по-точно да се окачестви като «хибриден», при който Керубини има за цел да демонстрира до максимум възможностите на четирите теми (макар че той не ги нарича така; за него това е «фуга с три запазени противосложения»). В учебника на Керубини има общо 10 фуги, включително осмогласна, написана за двоен хор, която, макар и не сложна (т.е. многотемна), има изключителна комплексност и заслужава отделно изследване. Авторът подхожда много подробно, обяснявайки и показвайки полифонични техники в

<sup>4</sup> Толкова голяма, че дори учебникът на Карастоянов не я цитира изцяло. Там са поместени само 166 (!) такта. Пълната фуга съдържа 178 такта. За анализа на тази и други фуги на Керубини използвам онлайн изданието на неговия «Cours de counterpoint et de fugue» – английски превод на Мери Каудън Кларк. Съчинението е с модернизирани превод и с примери, които звучат (това е особено важно за фугите) и са придружени от анализ на Керубини. Проектът е на Браян Бондари от Университета на Сан Антонио, Тексас, САЩ: [https://wiki.bondari.com/cherubini\\_counterpoint\\_and\\_fugue:title](https://wiki.bondari.com/cherubini_counterpoint_and_fugue:title)  
Библиографска информация относно учебника виж във библиографията: Cherubini (1835).

подхожда много подробно, обяснявайки и показвайки полифонични техники в тези пиеси, както и в целия учебник – той е особено интересен с това колко пълно представя всички възможни форми на превратен контрапункт. Но фугите са по-скоро учебни съчинения, незамислени като самостоятелни произведения на изкуството. Това импозантно съчинение, учебникът, все още се изучава и използва по света.

Допълнителен елемент на експеримент е темата, извлечена от песента на Борис Хинчев, обяснена и показана по-горе. Експериментът се състои в това, че в допълнение на провеждането на тази изкуствено конструирана тема, аз все пак цитирам началото (сопрановата партия) на оригиналната песен приблизително в средата на моята фуга.

Заедно с неизбежния троен превратен контрапункт аз прибавям към тази пиеса някои елементи на ретрограден контрапункт – ретрограден канон (т. 34 – 35), палиндромни конструкции само в един глас (като например в т. 3 в инструмент 1 или в т. 10, инструмент 2), но също така и във всички гласове/партии – т. 27 е ретрограден вариант на т. 11 (въпреки че е транспониран и с разменени гласове). Такт 28 представлява палиндром във всички гласове.

Прочут пример на ретрограден канон е Баховият *Canon a 2* от *Музикална жертва* BWV 1079, който може да се разглежда (както и всички ретроградни полифонични конструкции) като един палиндром. Ако наложим нотите на тази пиеса на спирала на Мьобиус, тя ще звучи (естествено, наложена по точно определен начин, започваща от определено време) сама със себе си, от ляво надясно и обратно. Това представлява също и форма на (звучаща) симетрия. Може би така се обяснява защо Бах избягва ретроградни конструкции (униформеното обяснение е, че те «не звучат», ухото не разпознава ретроградната конструкция като дериват на правата.) Но може би това, което е интересувало Майстора, е бил елементът на симетрия, който неизбежно стои в основата на ретроградния канон. Оттам идва и моят интерес към палиндромите. Ретроградният контрапункт е сложна материя, в която симетрията на пръв поглед не играе никаква роля или поне не се чува лесно от слушателя – за изготвянето на такъв тип фактура са изобретени закони, а до каква степен те са били известни на старите майстори ние само бихме могли да гадаем.<sup>5</sup>

Един от възможните недостатъци в случаите на ретрограден контрапункт е, че ретроградният вариант на определена тема не звучи познато или свързано с правия ѝ вариант. Така нейната употреба би била по-ограничена, освен ако не се приложат някои «хитрости». Първата идея е в ретроградния вариант да си послужим със същата ритмическа конструкция, както в правия. Тази техника аз използвам в моята шеста фуга – в Хиндемитов стил. Друг вариант е да се включат повече еднакви интервали – например няколко терци поред ще звучат еднакво отзад напред. Но това са изисквания

---

<sup>5</sup> Превъзходно изследване на тази тема е: **Потурлян**, Артин (2004). *Възвратен контрапункт*. София: Музикално общество „Васил Стефанов“. Потурлян е също и талантлив композитор, който често използва канонични и други сложни полифонични конструкции в своята музика.

към хоризонтала. В строг стил ретроградната техника във вертикал има много изисквания (например избягването на дисонанси на силно време в движение 1:1 и 2:1, както е споменато от Потурлян<sup>6</sup>), но в свободен стил много от тези правила отпадат.

Палиндромът, от друга страна, е едно възможно и често удобно средство, когато намерението ни е да построим ретроградна конструкция. Палиндромът като замисъл е средство с огромен потенциал. За него е писано много. От него и от възможностите за ретрограден и вертикален контрапункт и в музика, и в текст излизат възможностите за магически квадрат и други фигури, акростих, комбинаторика, симетрия в хиляди варианти (да си спомним дори само за «сеячът Арепо с труд държи колелата» (Sator Arepo Tenet Opera Rotas).<sup>7</sup> Има изречения, стихотворения, цели романи, написани като палиндром. Има и симфонии (трета част на *Симфония №. 47* на Хайдн), опери (*Hin und Zurück* на Хиндемит и много други).

В моята пиеса палиндромите се използват и като строителен материал, и като средство за полифонична игра.

В пиесата има и някои елементи на соната, макар че тя не е соната по дефиниция – т. 13 и 14 се появяват отново в леко изменен вариант в т. 36 – 37, имитирайки повторна поява на «втора тема».

Относно ритъма – тук давам по-голяма ритмическа свобода както на индивидуалните партии, така и на цялата фактура, като допускам по-честа поява на съотношения 2:3, но има и 3:4, както и 2:3:4 едновременно. Честото преминаване от две осмини в триола и обратно (в хоризонтал) е в резултат на моя опит да звучи по-близо до късния XIX век и началото на XX. Целта ми е фактурата да бъде по-флуидна, по-гъвкава. Това обяснява и много синкопи, включително верижни. От гледна точка на «палиндромността», синкопът е много удобна фигура, защото наобратно се обръща отново в синкоп.

Метрумът също е малко неконвенционален – 6/4, не 3/2. Тук вече няма опит за стилизация на *stile antico*.

Хармонията също е по-смела, с «неочаквани» движения във вертикала, които бих искал да звучат близо до стила на Равел. Пример за това е неконвенционалното придвижване от ла мажор във фа-диез мажор в т. 17 – 18. Има и въртящи се в кръг хармонически конструкции, както в т. 32 – 33 (основани на канона), които се срещат често при Дебюси и Равел.

В инструментално отношение, следвайки «духът на по-новото време», вече си позволявам да достигна *фа* на трета октава в сопрановия инструмент в

---

<sup>6</sup> Потурлян, Артин. Цит. съч., с. 210.

<sup>7</sup> Оттук бих могъл да спомена връзката на този елемент с голямо, бързо развиващо се направление в изкуството, комбинаторната литература (така аз превеждам термина “constrained writing”, на руски – «комбинаторная литература», също поезия. Когато текстът (а следователно и музиката, но също и театърът, вж. например *Outrapo*) трябва да се подчинява на допълнителни условия (нека не забравяме, една от най-точните дефиниции за канон е «допълнително условие»). Например написването на цял роман, без да се използва буквата «е», написването на поема, където е използван само звукът или буквата «о», текст без глаголи или написан във форма на акростих и т.н., и т.н. Композиторските техники, основани на допълнително условие, също са безкрайно много.

т. 36. Алтовият инструмент е нисък за флейта – но подхожда добре за кларинет.

### Кратък анализ на пиесата

Пиесата започва в инструмент 2 (бройки от горе надолу; гласовете, също от горе надолу, са означени с 1 до 5) с темата-“риторнело“, отчасти наподобяваща заключителния мотив на *Стъпки по снега* на Дебюси. Темата се имитира от инструмент 1 в т. 2. Следва «интермедия» в т. 3, която съдържа палиндром в инструмент 1. Трите теми влизат едновременно в т. 4, броени от горе надолу: 2 – 3 – 1, като тяхната конфигурация се променя на 1 – 2 – 3 в т. 6 – 7 и отново в конфигурация 1 – 3 – 2 в т. 8 – 9. С това експозицията на пиесата завършва, следвана от интермедия-«риторнело» в т. 9 – 14, където отново основна роля играе темата-«риторнело», която се появява в инструмент 2 в т. 9 и е имитирана от инструмент 1 в т. 10 (в обратен ред сравнено с началото). В т. 10 инструмент 2 контрапунктира темата с друг палиндром. Такт 11 е източник на своя рачешки вариант, транспониран и с разменени гласове (но иначе точен) в т. 27. Тактове 13 – 14 бележат края на експозицията – те ще се повторят отново в края на пиесата с намек за сонатност.

Разделът, който играе ролята на контраекспозиция (термините са използвани условно), започва от т. 15, където се появяват теми 1 – 2, гледани от горе надолу, в инструмент 2 и в пианото, контрапунктирани от огледална диминуция на тема 2 в глас 4 (алт в пианото, броен от горе надолу) в т. 15 – 16. Следва интермедия в т. 17 и повторно провеждане (дурхфюрунг) на теми 3 (в инструмент 1) и 1 (в глас 3), отново контрапунктирани от диминуирана тема 2 (права, в глас 5) в т. 21 – 22. Особено внимание представлява възможността да се използва огледалният диминуиран вариант на тема 2 по време на протичането на интермедията в т. 20 (в инструмент 1). Третият дурхфюрунг следва веднага след това, в т. 23 – 24, където темите се явяват в порядък 2 (огледална) – 1 (огледална) – 2 (огледална, в диминуция), респективно в инструмент 1, инструмент 2 и в глас 5 (алт) в пианото.

Следва отново интермедия-«риторнело» в т. 25 – 28. Тук темата-«риторнело», която започва в глас 4 (сопран в пианото), е в огледален вариант, имитирана от инструмент 1 в т. 26. След което встъпва ретроградният, транспониран вариант на т. 11, последван от такт-палиндром във всички гласове-инструменти, т. 28.

Реперкусиото започва от т. 29, където гласовете прозвучават в следния порядък: вариант на тема 3, огледален диминуиран вариант на тема 2, тема 1 във варианта, който оригинално присъства в пиесата на Борис Хинчев, и още един огледален диминуиран вариант на тема 2. Този раздел, след изчерпване на тема 1 в т. 31, е последван от появата на двойния четиригласен канон, основан на диминуиран вариант на тема 2, в гласове 1, 2, 3 и 4 в т. 32 – 33, с мотив, който се появява в триоли в началото на т. 3 (инструмент 2) и е имитиран от глас 5 на пианото в средата на т. 32.

Най-наситеният раздел в полифонично отношение следва в т. 34 – 35. Тук всичките пет гласа цитират едновременно по някоя от трите теми (четени

от горе надолу, тяхната конфигурация е 2 – 1– 1– 3 – 2), като тема 2 е огледална и диминуирана, тема 1 – също, появяващата се едновременно с нея тема 1 в пианото е диминуирана и права. В края на т. 34 прозвучава тема 3 едновременно с огледална тема 3 в глас 5, а на пето и шесто време на такта в глас 4 (сопран в пианото) започва пропостата на ретрограден канон на кварта, чиято риспоста се появява в глас 2, инструмент 2, в т. 35, по средата на второ време. В началото на риспостата на този канон стои огледално-диминуираният вариант на тема 2, който се имитира от огледален вариант на тази тема.

Заклучението започва с т. 36 – 37, които представляват вариант на т. 13 – 14 (с един допълнителен глас, така че са използвани всички гласове), след което прозвучават заключителните т. 38 – 40. пиесата свършва в оригиналната тоналност, цитирайки неточен вариант (парафраза) на *Стъпки по снега* на Дебюси в дясната ръка на пианото в т. 39.

В пиесата няма аугментации.

В партитурата, поместена по-долу (в този вариант не присъстват динамики, те фигурират във варианта, предназначен за изпълнение), са използвани следните символи:

1, 2, 3 – тема

dim. – диминуция, 2x – коефициент на диминуция

I – огледален вариант

R – ретрограден (рачешки) вариант

RI – огледално-ретрограден вариант

Разделите на пиесата са означени с двойни линии.

# Five-Voiced Triple Fugue with retrograde counterpoint\*

♩ = 50

palindrome

Sabin Levi (2018)

4

2.

3.

1.

2.

3.

4

\*theme 1 is by the Bulgarian conductor and composer Boris Hinchey (1934-2008) - shown in fuller form in measures 29-31. Used with permission.



Musical score for measures 13-16. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measure 13 features a complex rhythmic pattern with triplets in the upper staves. Measure 14 continues with similar triplet patterns. Measure 15 includes first and second endings, with the first ending leading to a double bar line and the second ending continuing the melody. Measure 16 concludes with a final triplet and a double bar line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Musical score for measures 17-20. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measure 17 features a complex rhythmic pattern with triplets in the upper staves. Measure 18 continues with similar triplet patterns. Measure 19 includes first and second endings, with the first ending leading to a double bar line and the second ending continuing the melody. Measure 20 concludes with a final triplet and a double bar line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

2 R dim. 2x

Musical score for measures 20-23. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 20 features a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff. Measure 21 continues with similar triplet patterns. Measure 22 includes a first ending bracket labeled '3 I.' and a second ending bracket labeled '2 I dim. 4x'. Measure 23 concludes with a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff.

∞

2 I.

23

Musical score for measures 23-26. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 23 features a first ending bracket labeled '3 I.' and a second ending bracket labeled '2 RI dim. 2x'. Measure 24 continues with similar triplet patterns. Measure 25 includes a first ending bracket labeled '3' and a second ending bracket labeled '3'. Measure 26 concludes with a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff.

complete retrograde variant of measure 11

Musical score for measures 26-29. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 26 features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Measure 27 continues this pattern with a different rhythmic arrangement. Measure 28 shows a more melodic line with triplets. Measure 29 concludes the section with a sustained note and a final triplet.

complete palindrome

Musical score for measures 30-33. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 30 is marked '3. (var.)' and features a complex rhythmic pattern with triplets. Measure 31 is marked '2 I dim. 2x' and shows a similar pattern with a dynamic marking. Measure 32 is marked 'complete theme by Boris Hintschev (also theme 1)' and features a more melodic line with triplets. Measure 33 is marked '2 I dim. 2x' and concludes the section with a sustained note and a final triplet.

double invertive retrograde (and retrograde-invertive) endless canon in diminution on theme 2.

31

2 R 2x (also RI 2x)

2 I dim. 2x

2 R dim. 2x

2 I dim. 2x

2 R dim. 2x

2 I dim. 2x

2 R 2x (also RI 2x)

34

91

34

2 I dim. 2x

1 I dim. 2x (inexact)

1 dim 2x

2 RI 2x

risposta

2 I dim. 2x

retrograde canon in diminution (inexact) - proposita

3 I.

2 I (inexact)

37

The image shows a musical score for a piece titled "EPP 16.VI.2018 var. 18.6". The score is arranged in four staves, with two treble clefs on the left and two bass clefs on the right. The music features several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and a 'rit.' (ritardando) marking. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A measure number '37' is visible at the beginning of the first and third staves. The piece concludes with a final chord in the bass clef staves.

EPP 16.VI.2018  
var. 18.6

\* a paraphrase of the ending of Debussy's *Des pas dans le neige*

## Шестгласна четворна полиметрична фуга

Предпоследната част от този проект е сложна фуга, която трябва да е шестгласна и четворна – с четири теми. За пример на шестгласна фуга естествено бих дал прочутия *Шестгласен ричеркар* от Баховата *Музикална жертва*.<sup>1</sup> Намерението ми е да направя конструкция, която да използва нови и стари, познати и непознати теми (както и в останалите фуги, част от моя проект), и в този случай – да комбинирам три фугови теми, които са, най-общо казано, в двуделен размер, с тема в триделен – така, правейки фугата и полиметрична.

Четворната фуга е рядък феномен. Движейки се в обратен хронологичен ред, аз бих обърнал внимание на изключителната последна част на *Четвърта симфония* на Онегер (1946), където, след като са показани няколко различни теми (общо шест, вж. раздела, посветен на шесторната фуга на Рейха), се появяват заедно две, после три, четири и накрая пет, при това в превратен контрапункт, давайки ни едно историческо ехо на петорния превратен контрапункт в последната част на *Симфония Юпитер* на Моцарт.<sup>2</sup> Това все пак не е фуга обаче, а полифонична техника, която според мен повече се родее с принципа на куодлибет, датиращ от по-стара епоха. Но полифоничното съвършенство е налице, а шестте теми са построени върху една и съща хармоническа схема.

Американският композитор Алън Хованес е създал *Прелюд и Четворна фуга за оркестър* (1936). Антон Рейха има фуга с шест теми, която е част от неговия цикъл *36 фуги за пиано* (1936). Учебна четиригласна фуга, която също така е и четворна с едновременна експозиция на темите, пише Луиджи Керубини.<sup>3</sup> И Георг Муфат има четворна фуга – с нея завършва неговата *Токата 7* от органовия цикъл *Apparatus Musico-Organisticus* (публикуван през 1690 г.)

Няколко думи за тази пиеса. Муфат, макар и от частичен шотландски произход, е немски композитор, който обаче има донякъде космополитично образование и кариера – освен музикант, той е бил и правист, учил е музика и във Франция (вероятно с Люли), и в Италия, с Бернардо Паскини, и е бил органист и капелмайстор в Германия и Франция, а в Австрия също е работил и като администратор. Стилът му често се окачествява като смесица от френски, италиански и немски черти. Но той, както и неговият син Готлиб Муфат, е бил полифоничен майстор. Пиесите от *Apparatus* имат секционен характер, който

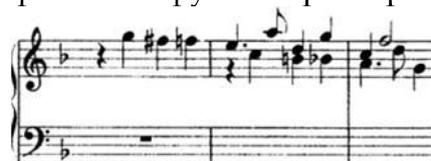
---

<sup>1</sup> Макар че тази пиеса не е мислена за един изпълнител, солово клавирно произведение за шест гласа не е нещо непознато нито за XVII, нито за XVIII век. *Modus ludendi* от *Tabulatura nova* на Шайд е в 6 гласа (издаден 1624 г.) В шест гласа е и Баховата органова хорална прелюдия *Aus Tiefer Not schrei'ch zu dir* BWV 686.

<sup>2</sup> Дискутирана в моята книга относно полифонията на Онегер. Там е включен и анализът на Уотърс: **Леви**, Сабин (2013). Полифонични аспекти в музиката на Артур Онегер. София: Добруджа Ентърпрайзес, с. 71 – 74. Вж. също: **Waters**, Keith (2002). *Rhythmic and Contrapuntal Structures in the Music of Arthur Honegger*. Burlington: Ashgate Publishing Company.

<sup>3</sup> Спомената в предишната глава.

се родее отчасти и със стила на Букстехуде. В края на *Токата* 7 (в пета секция) виждаме началото на четиригласна фуга с характерна хроматична тема:



Фугата (в т. 19, броено от началото на секцията<sup>4</sup>) завършва с каденционна конструкция, която съдържа тема 2. Тази тема после има своя собствена експозиция:



От т. 57 започва следващата секция, в която виждаме експозицията на тема 3:



и от т. 71 – експозицията на тема 4:



Тоест това е фуга с разделна експозиция. Скоро (от т. 80) теми 3 и 4 встъпват заедно, а от т. 87 виждаме и появата на тема 1, както и на тема 2 от т. 90. В т. 109 – 112 са включени и четирите теми. В тази пиеса присъстват и огледални варианти на тема 2, в т. 33, 54, 106. Пиесата е сравнително кратка за четирите темна фуга с концертен характер. Но в нея ние забелязваме някои характерни черти на многотемно писане – ритмически контраст (включително и метрично разнообразие), инверсионна техника, стретно писмо, което показва внимателно проведена предварителна работа.

<sup>4</sup> Използвам такава система за броене, която включва всички тактове в 4/4. В оригиналния ръкопис има и тактове 4/2. В приложението помествам модерната рендиция на пиесата с предложена самостоятелна педална партия, която липсва в оригинала, и с всички тактове в еднакъв формат – 4/4.

## Стил на моята fuga

Пиесата е в романтически стил, който до известна степен се доближава до този на Регер. В чест на този полифоничен гений аз поставям една малка дедикация в стил *sogetto cavatto* (име, написано с нотни имена) в края на моята пиеса – името R(re)-E-G-E-R. На няколко места (в интермедиите) използвам и октатоничен лад, но не и в провежданията на темите. Модални елементи са нещо нормално в късния романтически стил – като пример за това можем да приведем някои творби на Римски-Корсаков, Скрябин и др.

### Тип сложна fuga

С разделна експозиция, с изключение на последната тема (вж. по-долу в раздела, в който се обясняват темите).

Подготвителната работа за четворна fuga преди всичко трябва да включва готовите четири теми, вече сглобени заедно и естествено приведени в състояние да бъдат в четворен превратен контрапункт.

### Избор на теми

Изборът на темите донякъде съвпада с пословицата какво булката трябва да носи на сватбата: «нещо ново, нещо старо, нещо назаем, нещо синьо» (“something old, something new, something borrowed, something blue”). Да се сглоби мултитемна конструкция не е особено трудно, по-трудно би било темите да имат изявена индивидуалност и контраст, да се запомнят, да има нещо интригуващо и характерно и също така, ако щете, нещо познато, близко. Да се изберат четири теми, като всичките са «взети назаем» (“something borrowed”), е нехарактерно. Макар и не невъзможно (форма на полифоничен квидлибет), такава практика не се използва в сложни fugи. Също така не е добре, ако темите имат еднаква ритмическа характеристика, например ако всички вървят в шестнайсетини – по липса на «по-цветно» сравнение бих го оприличил на това да се използват четири «сини» теми (“something blue”). От друга страна, да има минимум една позната тема изглежда добра идея и е често използвана композиторска практика. В сложните fugи на Регер това е едва ли не правило. В края на неговите симфонични вариационни цикли (*Хилер вариации* - отчасти, *Моцарт вариации*, органовата хорална фантазия *Halleluja! Gott zu Loben* и т. н.) винаги има сложна fuga, която въвежда «взетата назаем» тема едва накрая, след като са въведени всички останали теми – с цел изненада. Това правя и аз – *Хубава си, моя горо* няма своя собствена експозиция и не се явява преди т. 87, когато за пръв четирите теми са показани едновременно.<sup>5</sup> После следват още три провеждания на всичките четири теми в четворен превратен контрапункт.

---

<sup>5</sup> Ако последната тема няма собствена експозиция, това би могло да се нарече и хибридна сложна fuga. Както е споменато по-горе, аз подхождам към този вид сложна fuga в контекста на романтическата традиция – т.е. в стил Регер.

Когато темите са много, е логично те да нямат дълги и сложни експозиционни раздели, в смисъл тема по тема, по разбираемата логика, че това ще направи пиесата много дълга. По такава логика действа Антон Рейха – неговата *Фуга № 15* е с 6 теми. На това изключително впечатляващо, кратко (33 такта), красиво съчинение (дадено изцяло в приложението в оригиналното издание от 1805 година - Пример 4) заслужава да се обърне малко внимание.

Шестте теми встъпват почти едновременно, затова на Рейха са му необходими само три такта (и ауфтакт). За такава съгъстена и сложна фактура композиторът избира бавно темпо.<sup>6</sup> Темите нямат експозиция една по една. Пиесата се състои само от полифонична игра между тях – тук няма конвенционална експозиция, контраекспозиция и т. н.

Първа тема се състои от две фрази, всички останали теми – от по една. Виждаме ритмическо разнообразие в темите – половини и четвъртини (в теми 1 и 4), цяла нота (залегована) в комбинация с трийсет и вторини в тема 5, единично (тема 6) и двойно точкувани ноти (тема 4), както и различни по своя характер групи от две и четири шестнайсетини в комбинация с осмини в теми 3 и 6, синкоп в тема 4. Мелодически също виждаме голямо разнообразие, което според мен (също) е конструирано преднамерено – има скок на терца, кварта, квинта, голяма и малка септима (която в тоналната логика става и секста), плавна мелодика и остри скокове, повторени тонове и хроматично движение (в тема 5).

Макар че превратният контрапункт присъства навсякъде, възможностите за хоризонтално отместване на темите, както и тяхната по-индивидуална употреба не са целта на пиесата – темите са използвани униформено и ограничено. Например, ако проследим как е използвана тема 5, ние ще открием, че тя се намира винаги в едни и същи точни мелодически и ритмически взаимоотношения с едни и същи теми. В т. 2 тя се появява за първи път, в най-горния глас (глас 6 броено отдолу-нагоре), под нея е тема 4 в глас 4, под тази тема е втората фраза на тема 1, в глас 2, и най-отдолу е тема 6 в глас 1. Следващата ѝ поява е в т. 5, в абсолютно същата компания, макар и при разменени гласове. Същото се отнася и до т. 9, и т. н.:

Такт. 2	такт 5	такт 9
5	4	-
-	1	6
4	-	1
-	5	-
1	6	4
6	-	5

Въпреки своята строга линейност тази фуга има и романтически черти – това се вижда от октавовите удвоявания в баса от т. 21 и от прибавените «гласове» в заключителния раздел – макар че това е прийом, който има своите примери и в барока.

<sup>6</sup> Неслучайно това е единствената пиеса, която е написана на шест петолиния (и използва алтов ключ), макар че пиесата, както и всички останали, е предназначена за пиано.

\*\*\*

Аз използвам някои от характеристиките на тази пиеса, за да продължа с избора на теми за моята фуга. С оглед на новото, което трябва да носи булката ("something new"). Връщайки се накратко към правилото, че ако има няколко теми (особено повече от три), от ренесансовата практика нататък е правилно те да нямат еднаква ритмическа характеристика. Тук аз подходих просто и прагматично. Имайки налице *Хубава си, моя горо*, на мен ми трябваше тема, която да върви в по-малки стойности, т.е. в шестнайсетини – тема 3. Освен това беше логично да има тема, която да е в по-големи нотни стойности – половини или точкувани половини, или цели ноти. И тук аз се реших да направя комбинация от тема, която, от една страна, е в ритмически контраст с всички останали – имайки по-големи ноти, а от друга страна е «взета назаем» - темата ВАСН. Така в крайна сметка се получи комбинация от две теми, които са взети назаем – народната песен и ВАСН, и две нови теми - тема 3, която е в шестнайсетини, и тема 1, с която започва пиесата, модулираща тема, която по никакъв начин (мисля си аз) не дава предварителна идея за това какви ще бъдат темите, които ще последват.

#### Тема 1



Двата компонента (т. 1 – 2 и т. 3 – 4) са почти идентични, като вторият е практически на цял тон по-високо от първия. При определени условия темата може да бъде интерпретирана като модулираща, но ако се диатонизира (вж. примера, където всички теми са заедно), тя предлага още по-големи възможности. Тема 1 се поддава (само) на канон на октава.

#### Тема 2



ВАСН е тема, която има дълга история – започвайки от използването ѝ от Майстора, но тя фигурира и на много други места, ако изброим само няколко: *Шестте фуги на тема ВАСН* на Шуман, *ВАСН фантазията* на Лист, както и на Регер, симфоничната творба на Кьоклен<sup>7</sup>. Затова в моята фуга нейната експозиция е по-съкратена, тя не се появява последователно във всеки глас; това е най-кратката фугова експозиция (ако не броим тема 4, която изобщо няма своя самостоятелна експозиция).

<sup>7</sup> *Offrande musicale sur le nom de VACH* op. 187.

### Тема 3



Имайки другите три теми, тази тема бе написана последна, така че да бъде свързващият материал, който поддържа почти постоянно шестнайсетиново движение. Тя е написана, така както и теми 1, 2, 3, в размер 4/4.

### Тема 4



Бивайки в триделен размер, *Хубава си, моя горо* може да се изпълнява и с анакруза (т.е. амфибрахий, с ауфтакт - първата сричка/нота на трето време, втората нота на първо време), но също така и без анакруза (дактил, първата стичка/нота на първо/силно време). Тя може да върви едновременно с тема 1, само ако я изпреварва с една четвъртина:



Ако не я изпреварва, т.е. ако темите започнат заедно, се появяват няколко проблема (означени) – изброени по ред на появяване: скрити октави, нона във вертикал, последвана от септима, и после паралелни октави:



Когато фигурират и четирите теми, в интермедиите, аз също така използвам и част от втората фраза на «*Хубава си, моя горо*»:



Ето как четирите теми изглеждат едновременно – в оригиналната тоналност – *ре*:



## Полифонични събражения – третиране на дисонансите

*«Мъртви» паралелни прими, квинти, октави*

Това са паралелизми, които не се считат за погрешни, защото някъде в движението на гласовете има пауза<sup>8</sup>:



Такива «паралелизми» се срещат още в Рененсанса. При мен те се появяват при комбинирането на тема 1 и тема 4:



*Чиста квинта, последвана от умалена, или обратното*

Също позволени. Даден е пример от Бах<sup>9</sup> (средното петолиние е на басов ключ, а горното – на виолинов):



На няколко места са използвани в моята фуга, главно където е нежелателно да се избегнат, например когато има два кантус фирмуса, вървящи едновременно. Други паралелизми в пиесата няма, включително паралелни унисони.

*Канони и стрети  
и свързаните с тях хроматизации, диатонизации и «поправки»*

Перифразирайки изказването на Дебюси, че никога не бива да се пише «по-правилно, отколкото е красиво», аз също предпочитам да не спазвам

<sup>8</sup> Когато се появяват в хоризонтал, Йепезен ги нарича «мъртви» интервали (Jeppesen, 1992, p. 160). В моя случай не става дума за съвсем същото, защото в ренесансовата практика паузи между фразите в хоризонтал може и да няма.

<sup>9</sup> *Gelobet sei'st du, Jesu Christ BWV 604, Orgelbüchlein.*

полифоничното правило само за себе си – понякога резултатът не е красив, а понякога изобщо няма възможен резултат. Следват няколко примера на «корекции», които съм предприел при наличието на канони и стрети в пиесата.

В т. 33 започва канон на октава на първа тема (в гласове 3 – 5). Темата в глас 5 (с който започва канонът) е представена точно. Темата в глас 3 има прибавен един диез към *ла* в т. 35. Това се прави с цел да се избегне сблъскване със *сол диез* и *ла диез* в темата в глас 5.

В т. 37 – 44 има двоен (четиригласен) огледален канон на тема 1, който тече на фона на тема 2 в аугментация. Тук поправките са няколко, като главната причина за фиктите е да се избягват малки секунди и големи септими във вертикал (както и в предишния пример), но също и за да се впишат гласовете по-добре в хармоническата схема, в която се намират.

В т. 47 – 50 има стрето, на което вървят едновременно три провеждания на теми: на втора тема в аугментация в глас 2; първа тема в ретроградно движение в глас 3; и първа тема в аугментация (само първата половина) в глас 5. По същите причини, указани в предишните два примера, тема 1 в гласове 3 и 5 е диатонизирана. Тук има и една фина ритмическа корекция на тема 1 в глас 5 (трето време на т. 49), за да се «омекоти» иначе възникващата нона между нея и темата в глас 3.

В т. 66 в глас 1 първите осем ноти на тема 3 са транспонирани на секунда нагоре, за да се постигне доминантова функция. По-нататък темата е представена «правилно», в ми минор.

При появата на всички четири теми едновременно (т. 87 – 91) тема 1 вече не е цитирана точно, както в началото (глас 3). Това е направено с цел тя да се впише правилно с останалите три.

По същата причина аз също така променям понякога и «талеата» на темата. Ритмиката на тема 1 започва нормално, след което е «диминуирана» (глас 1), при нейната промяна заедно с тема 3 (глас 3) в т. 51 – 54. Същата тема, тема 1, протича на канон със себе си с изменена ритмика (и в пропоста, и в риспоста) в гласове 1 и 3 на т. 77 – 79.

### Композиционни съображения

Някои условия, които се отнасят до различни аспекти на пиесата, трябва да бъдат спазени – нейният стил, възможността за изпълнение (от кого), форма, пропорции и т. н.

Стилови условия:

а. Комплементарен ритъм. В т. 1 (фуга на първата тема) има изискване за осминов комплементарен ритъм – той започва да се налага от т. 9 при появата на третия глас, а от т. 12 до края на първа фуга той вече е ненарушим. В третата фуга (фугата върху трета тема) има изискване за шестнайсетингов комплементарен ритъм, поради естеството на трета тема, и с изключение на първите два такта (т. 51 – 52, където нарушенията в ритъма са общо две и са незначителни) това условие е спазено до края на този раздел – т. 72. В действителност шестнайсетинговият ритъм продължава да бъде валиден до т. 76

включително. По-нататък, в следващия раздел, където фигурират теми 1, 2 и 3, както и при появата на тема 4 в т. 87, това условие също е валидно, макар и не спазено абсолютно.

б. Ритмическо разнообразие. Често явление е (например във Фугата на Баховата *Прелюдия и фуга* в ми-бемол мажор BWV 552) да има своего рода «ритмическа еволюция»: първата фуга да е с по-големи нотни стойности (*quasi stile antico*), да се започне с цели ноти, половини и пр., втората да е в осмини или смесица от осмини и шестнайсетини, а последната тема да е изцяло в шестнайсетини (или в случая с BWV 552 дори да премине и в друг размер). Аз съм се постарал да спазя стиловата традиция в същия дух, както се извява във Фугата на Регеровата *Фантазия и фуга на тема ВАСН*. Но при мен условието е спазено по малко по-различен начин. Първата фуга е в осминов комплементарен ритъм, състоейки се преди всичко от осмини и четвъртини. Втората фуга (фугата на втора тема, т. 25 – 50) въвежда осминови триоли и осминов комплементарен ритъм (в повечето случаи). Следват шестнайсетини, в третата фуга (от т. 51), а за кратко се появяват и шестнайсетинови секстоли в интермедията преди появата на последната тема, в т. 85 – 86.<sup>10</sup>

Изпълнителски условия: партиите на глас 4 и глас 5 (написани съответно на баритонов и басов ключ) умишлено не слизат под *do* на малка октава, за да бъдат и двете възможни за изпълнение на виола. Най-ниският тон на глас 6 е *do* на голяма октава (възможен за виолончело). Глас 2 не слиза под *do* на първа октава – т.е. той е възможен и за флейта, и за обой (не само за кларинет).

Форма и пропорции: първата фуга е дълга 24 такта. Втората - 26 такта (включително секцията, в която втора тема фигурира заедно с първа). Между тези две fugи няма интермедия. Третата фуга, която започва в т. 51, е малко по-дълга, защото за разлика от втора тя трябва да въведе трета тема във всички гласове. Тук също така има и повече интермедии, а освен това е необходимо секцията, в която теми 1, 2 и 3 фигурират заедно (т. 73 – 84), да е по-дълга – следователно тя е 35 такта вместо 25. Трета фуга завършва на интермедията в т. 85 – 86. Четвъртата фуга, която започва от т. 87, е точно толкова дълга, колкото първа и втора – 25 такта; тя завършва на секцията, която аз наричам «апотеоз», или «крайно стрето» в т. 113. Макар че съдържа всичките четири теми в четворен превратен контрапункт (и припева на *Хубава си, моя горо* в интермедията и «апотеоза»), тя не е по-дълга, защото четвърта тема не се появява глас по глас, а само заедно с другите. Това, както споменах по-рано, е типичен стилъв признак на сложните fugи на Регер, особено на тези, които завършват вариационен цикъл или фантазия. «Апотеозът» в края на пиесата,

---

<sup>10</sup> Ето какви ритмически фигури няма в пиесата – не са използвани умишлено, защото имат прекалено ярки, запомнящи се характеристики: ломбардски ритми в шестнайсетини, двойни точки, шестнайсетинови триоли. (В мелодически аспект – повторени тонове. Но има елемент на експеримент в баса в т. 116 – 119 – четири поредни терцови скока надолу, срещат се и неколкочратни възходящи секундови ходове в баса.) Ритмическото движение 2:3 е използвано малко и внимателно – само във фуга 2. В бароковата традиция има дискусия относно това как точно се е мислело и изпълнявало такова движение. И в зрелите fugи на Регер то също се използва пестеливо и внимателно. Това не важи за неговите произведения, в които не се съблюдава строга полифонична дисциплина и в които хармоническите експерименти са по-важни за композитора.

заедно със заключителната секция в т. 118 – 126 (където няма цитирани теми, с изключение на “Re-E-G-E-R”), също е типична заключителна черта на фугите на Регер, но подобна секция се среща и при Прокофиев – във финала на първа част на неговата *Трета симфония* също има «апотеоз», в който тече един впечатляващ канон на главната тема, правейки тази музика полифоничен шедьовър. Но след тази секция при Прокофиев има дълга кода, каквато при мен няма.

### Кратък анализ на фугата

Гласовете встъпват с известна симетрична логика: 3 – 1, 4 – 6 (отвътре навън), след което следват вътрешните гласове 5 и 2 в съкратено (контратантно) встъпление в т. 17 – 18, правейки канон. Правилото за встъпване на I – V – I – V – I – V степен е спазено. Следва огледален (но също така и коригиран, неточен) канон в гласове 4 и 5, започвайки от т. 21, а в т. 24, който е последният такт на първата фуга, се появяват за пръв път триолите, представляващи основната пулсация на втора фуга. Това е форма на ритмическа антиципация, чийто върховен майстор несъмнено е Бах, но тя се използва широко и в следващите епохи.

Встъпването на тема 2, започвайки от т. 25, също има известна прагматична логика. Първата поява на темата е в два гласа (т. 25 – 26) във вид тема и противосложение (гласове 2 и 4), следващата поява е в три гласа (гласове 1, 3 и 5, т. 27 – 28), после четири гласа, включително канон на първа тема (гласове 1, 2 4 и 6, т. 28 – 29), след което започва тригласна интермедия в октатоничен лад с троен превратен контрапункт, т. 31 – 32 (схемата на прехвърлянето на гласовете е 1 – 2 – 3, 2 – 1 – 3, отново 1 – 2 – 3 с още един прибавен глас отгоре) и после следва канон на тема 1 (гл. 3 и 5, т. 33 – 36) на фона на тема 2 в аугментация в глас 2. В акомпаниращите гласове също има своеобразен канон – между гласове 3 и 6.

От т. 37 има двоен огледален канон на тема 1 (гласове 2, 3, 5 и 6, конфигурация I (глас 2) срещу T (глас 5) едновременно с T (глас 3) срещу I (глас 6) – вървящ на фона на тема 2 в аугментация в глас 1. Гласове 2, 3, 5 и 6 с тема 1 си разменят местата в т. 41 – 44 – сега конфигурацията е T (глас 2) срещу I (глас 5) едновременно с I (глас 3) срещу T (глас 6), отново срещу тема 2 в глас 1. Следва провеждане на тема 2 в глас 5 в т. 45 – 46, след което се появява стрето в т. 47. При него вървят едновременно тема 2 в аугментация (глас 2), тема 1 в аугментация (цитирана е само нейната първа половина) в глас 5 и отново тема 1 в ретроградно движение в глас 3.

От т. 51 започва фуга 3, в която е представена шестнайсетиновата тема 3 в глас 3 заедно с ритмически коригиран вариант на тема 1 в глас 1. С цел фактурата да не олеква прекалено рязко, трета фуга не започва само с един глас, в действителност те са три (от т. 53), след което стават четири (при появата на тема 3 в глас 2, т. 55). Тук също се появява фрагмент на огледален диминуиран сегмент на тема 1 в глас 1, т. 56. В т. 59 – 60 има кратка интермедия с взаимноогледални гласове (т. 59). След това прозвучава отново тема 3, в четвърти пореден глас (глас 5), в т. 61, последвана от повторна поява на

огледален динимуиран сегмент на тема 1 в т. 62, глас 3. След интермедията в т. 64 – 65 гласовете стават пет, при появата на тема 3 в глас 1, т. 66.

В т. 68 има експеримент – опит за хетероритмическо писмо. Глас 1 се движи в шестнайсетини, глас 2 – в групи от една осмина и две шестнайсетини, глас три – обратното – две шестнайсетини и една осмина, глас 4 – синкопи от шестнайсетина, осмина, шестнайсетина, глас 5 – верижен синкоп (практически в четвъртини).

След интермедията (т. 69 – 72) следват последните две появи на глас 3, в глас 6 (т. 72, четвърто време) и глас 4 (първо време на т. 73), които следователно са в неточен канон на фона на огледален канон на тема 1 в гласове 2 и 5.

Цитирана е и тема 3 в диминуция в т. 75 – 76. Тактове 77 – 84 представляват стретен раздел на фугата с поява на теми 1, 2 и 3, като присъстват също канони на тема 1 в диминуция (гласове 1 и 4, т. 77 – 79) и на тема 2 в т. 82 – 84, гласове 6 и 1. Тези два гласа също така представляват 6-гласна канонична секвенция – с участието на всички гласове.

В т. 85 – 86 има интермедия в октатоничен строй и с канонични елементи.

Фуга 4 започва от т. 87 и в нея фигурират всичките четири теми едновременно. Както и във фуги 2 и 3, гласовете също нарастват постепенно и логично – четири гласа в т. 87 – 91, пет в т. 93 – 97 (кратка интермедия в т. 92) и шест в т. 101 (от трето време) – 106, като преди това е имало интермедия в т. 98 – 99., и следва интермедия в т. 106 (от трето време) – 112.

Няколко думи за четворния превратен контрапункт във фуга 4. Той засяга както провежданията на темите 1 – 4, така и интермедията. В първото провеждане на четирите теми едновременно конфигурацията им спрямо гласовете е 4 – 2 – 1 – 3 в гласове 1, 2, 3, 6 (т. 87 – 91.) Следващото провеждане е в т. 93 – конфигурация на теми: 3 – 4 – 2 – 1 (100% разместване в сравнение с предишното), в гласове 1, 2, 4, 6 (т. 93 – 97). Третата поява на темите е в т. 101 в конфигурация на темите 1 – 3 – 2 – 4 (75% разместване спрямо предишната поява и 100% в сравнение с първата) в гласове 1, 2, 3, 5 (т. 101 – 106). Последната поява на всичките четири теми едновременно, заедно с темата, използвана в интермедията, е в «апотеоза» на т. 113 – 115, в конфигурация на темите: интермедийна тема – 2 – 1 – 4 (първа половина) – 3 в гласове 1, 2, 3, 4, 5 с оргелпункт в глас 6. Тази поява е 100% различна в сравнение с предишната, също 100% в сравнение с тази, която е преди нея, и отново 100% в сравнение с първата поява, така, постигайки максимален ефект на разнообразие в превратния контрапункт. Ето схема на появата на четирите теми във фуга 4:

	т. 87– 91	т. 93 – 97	т. 101 – 106	т. 113 – 115
глас 1	4	3	1	рефрен (интермедийна тема)
глас 2	2	4	3	2
глас 3	1		2	1
глас 4		2	4	4
глас 5				3
глас 6	3	1		оргелпункт

В интермедиите също има превратен контрапункт. В т. 98 – 100 рефренът на «Хубава си, моя горо» звучи в глас 1 (трето време) заедно с тема 1, която е едновременно в ретроградна, огледална и диминуирана форма на оригинала. В интермедията на т. 106 – 108 тези две теми са с разменени гласове (1 и 2).

Няколко думи за един експеримент с рачешки контрапункт. Тактове 110 – 111 представляват неточен и транспониран ретрограден вариант (също и с разместени гласове) на т. 83 – 84.

В партитурата на пиесата, поместена по-долу, са използвани следните означения:

- 1, 2, 3, 4 – тема
- refrain – припевът на «Хубава си, моя горо»
- aug. – аугментация
- dim. – диминуция
- inv. – огледална (инверсионна)
- ret. – ретроградна
- var. – вариант
- frag. – фрагмент

Разделите на пиесата са означени с двойни линии.

# Six-Voiced Quadruple Polymetric Fugue

2017

Ca. ♩ = 75

Sabin Levi

1.

1.



37 2. Aug.  $\text{b}\flat$

1. Inv.

1.

2. Aug.  $\text{b}\flat$

1.

1. Inv.

1.

107

45 1. var.

1. var.

1. Retr.

2. Aug.

1. Aug. first half

2.

Intermedia

1. Inv. frag. dim.

53

60

Intermedia

1. Inv. frag. dim.

60

67

Intermedia

Musical score for measures 66-71. The score consists of five staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, Bass 1, and Bass 2. Measure 66 begins with a triplet of eighth notes in the Treble 1 staff. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement across all staves.

109

Musical score for measures 72-77. The score consists of five staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, Bass 1, and Bass 2. Measure 72 includes a triplet of eighth notes in the Treble 1 staff. The score contains various performance instructions such as *1. var.*, *2.*, *1. mov.*, *3. var.*, *1.*, and *3. frag.*. The music continues with intricate rhythmic and melodic lines.



Intermedia

Musical score for measures 88-110. The score is written for five staves: two treble clefs, two alto clefs, and one bass clef. Measure 88 is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 108-110. A second ending bracket labeled '2.' spans measures 109-110. A third ending bracket labeled '3.' spans measures 108-109. A fourth ending bracket labeled '4.' spans measures 107-108. The section concludes with a double bar line.

111

Intermedia

Musical score for measures 94-110. The score is written for five staves: two treble clefs, two alto clefs, and one bass clef. Measure 94 is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A first ending bracket labeled '1. ret.-inv. dim.' spans measures 108-110. A second ending bracket labeled '4. refrain' spans measures 109-110. The section concludes with a double bar line.

100

1.

2.

3.

4.

111

112

Intermedia

100

1. ret.-inv. dim. var.

4. refrain

4. retr.

121

Intermedia

4. retr. var.

11  
118

## Четиригласна двойна фуга в стил Хиндемит

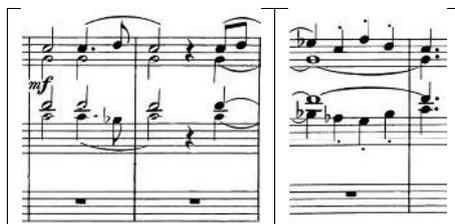
Последният проект в това изследване засяга писане на фуга в стил Хиндемит. Тук трябва да се дефинира и използва различен принцип на организация на интервалите, донякъде в хоризонтал и особено във вертикал, като този принцип съвпада само отчасти с принципите на традиционната хармония и полифония. Въпреки че музиката на Хиндемит е принципно тонална според мен, при писане в Хиндемитов стил са възможни различни степени на тонално звучене – вертикалът може да бъде направен така, че да звучи по-конвенционално (т.е. по-терцово), да му се придаде по този начин по-традиционен характер; възможно е също така (в допълнение към по-квинтово-квартово ориентиран подход) по-свободно използване и на секунди и септими във вертикал – така звученето на пиесата може да се характеризира като по-малко традиционно или функционално и по-дисонансово. Хиндемит използва всички възможни варианти. Като «по-меко» звучащ пример от неговото творчество бихме могли да цитираме първата част на *Втора соната* за орган.<sup>1</sup> Моето решение беше да напиша фугата също в малко «по-омекотен» стил.

### Полифонични съображения - отсечково мислене (хоризонтал)

Хоризонталът при Хиндемит е обширна тема. Тук бих искал да засегна само някои детайли. Един от важните аспекти на този стил от началото на XX век е отсечковото мислене. Във *Фуга 1* на *Ludus*, в противосложението в алта, т. 4 – 6, мотивът в т. 4 е преместен на тон надолу в т. 5, и още един тон надолу (нецитиран напълно) в т. 7. Съединяване на отсечки, които представляват деривати или варианти на едно и също, но са изместени, е характерна техническа черта и при

---

<sup>1</sup> Можем да предполагаваме, че това е било решение, продиктувано от съображения за стилизация. Тази част има «барокови» стилови елементи, които са проследими и в използваните теми, и в «риторнелото» на първата тема. Този пример (горното петолиние е на виолинов ключ, средното на басов):



едва ли би могъл да се нарече типично хиндемитовски; както отбелязва и Макинтош, тази пиеса е една от най-терцово ориентираните пиеси в Хиндемитовото творчество –  
**Mcintosh, John Steward** (1961). *An analysis of the first two sonatas for the organ by Paul Hindemith*. Master's Thesis. Eastman School of Music, University of Rochester. Линк:  
<http://hdl.handle.net/1802/3144> (последно посетен на 17.01.2019).

Барток, и при Хиндемит, особено Шостакович, дори Стравински (в по-малка степен).



### Вертикал

Бих могъл да предположа, че използването на различни линии или гласове, които се състоят от близки или сравнително близки интервали в хоризонтал, представлява една от важните черти на полифонията от първата половина на XX век, ако към това правило се прибави едно условие – да няма традиционен, т.е. терцово основан вертикал. Например, позволявайки си един малък експеримент, аз бих взел следната конструкция, която би могла да датира от XVIII век:



След това бих направил една малка модификация – транспонирам горната линия на секунда надолу, но също така леко алтеровам и двете линии, за да няма «намек» за големи септими или тритонуси (но не се смущавам от паралелните големи нони във вертикал):



И ще получа конструкция, която «може да се обърка с Хиндемит» – прилича стилово.

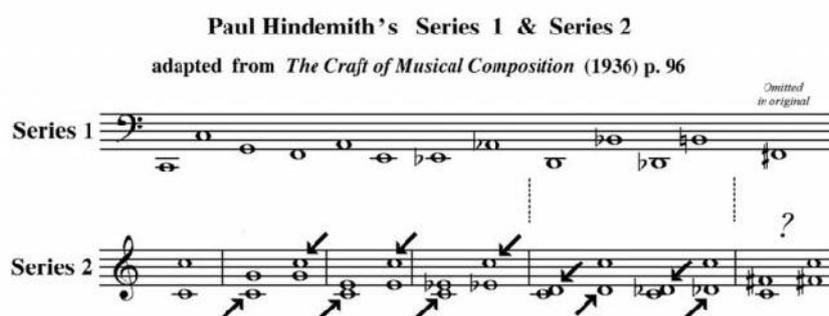
Ако направя друг вид алтерация:



резултатът вече би могъл да се «обърка» и с Шостакович, и с Барток, и особено с Мийо – защото тук ще има елемент и на политоналност.

Въпреки че подобни дребни композиторски игрички представят нещата в малко прекалено опростена светлина, те все пак предизвикват размисъл.

Един от дефиниращите аспекти на Хиндемитовата музика е, че тя е основана на неговия Ред 1, показан тук заедно с Ред 2 непосредствено под него:



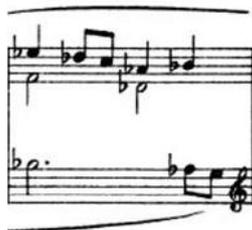
След октавата квинтата и квартата имат превес над терцата и сектата.<sup>2</sup> В полифонията на Хиндемит паралелни октави се избягват, защото не се считат за характерни за неговия стил, но паралелните квинти са позволени винаги; а паралелните кварта и малки септими са много повече, отколкото в традиционния свободен стил.<sup>3</sup> Споменатите интервали са особено важни за вертикала –

<sup>2</sup> Принципите на организация на интервалите и акордите при Хиндемит са обяснени в неговата книга *Unterweisung im Tonsatz*, първа публикация Mainz: Schott, 1937. Подробно обяснение на английски на неговите Ред 1 и 2 могат да се прочетат в: **Hindemith**, Paul (1942). *The Craft of Musical Composition: Book 1 – Theoretical Part*. Transl. by Arthur Mendel. London: Schott & Co; New York: Associated Music Publishers, p. 57 – 74.

<sup>3</sup> Пример за паралелни кварта – т. 13 от *Фуга 4* на *Ludus tonalis*, квинти – например в т. 24 на същата пиеса, септими – т. 30 – 31 на *Фуга 1*. Всички интервали могат да се движат паралелно в полифонията на Хиндемит, с едно важно изключение – няма паралелни октави, освен ако те не са с цел подчертаване на някакъв неполифоничен момент. В по-хомофонна фактура, където няма толкова изрично линейни изисквания, октавите се срещат също (например в неговите клавирни сонати). Аз се водя от това наблюдение, когато пиша моята фуга. Въпреки това Хиндемит не използва широко паралелни квинти – в цялата пиеса има само три случая и всички възникват между тема 1 и тема 2 (т. 38, т. 33 и т. 48 на *Фуга 1* в до).

В цялата пиеса няма нито един случай на паралелни октави. Паралелните септими, особено малките, са особено любим похват на Хиндемит – специално внимание заслужават т. 30 – 31 от неговата композиция, където в подготовка на встъпването на двете теми едновременно тема 2 в сопран се контрапунктира от паралелни септими в алт и тенор:

неслучайно хармонията на Хиндемит понякога се нарича «квартова». Ето пример на паралелни квинти от *Фуга 1* на *Ludus*, т. 38, където тема 1 и тема 2 се появяват едновременно, в сопран и алт, между второ и трето време (горно петолиние на виолинов ключ, долно – на басов):



### Превратен контрапункт

Във фугата, показана по-горе, при появата на двете теми в т. 35 втора се намира над първа на разстояние кварта. Кварта е също разстоянието между двете теми и когато те се появяват за втори път, в същата конфигурация, в т. 38 (без интермедия). При третото им появяване заедно, в т. 43, те са разменили своите места и разстоянието между тях сега е квинта – може да се говори за превратен контрапункт на октава. Възможно е това да се обясни и по друг начин: първа тема започва на V степен, а втора – на I степен. Когато си разменят местата, конфигурацията е същата, но със съответно разменени степени. Тоест тук може да се говори за превратен контрапункт само в известен смисъл и в по-голяма степен за прагматично размяне на местата на съществуващите теми, като се има предвид, че вертикалните взаимоотношения в Хиндемитовия стил не се подчиняват на стриктната вертикална интервалова традиция.

Още един пример за това се вижда във *Фуга 4*. В третия раздел на пиесата, след експозиция на едната тема, а после и на другата, двете се появяват заедно. В т. 45 – 46, където тема 1 е отгоре, разстоянието между гласовете е квинта, същото се вижда и в т. 47 – 48. Темите си разменят местата в т. 51, там разстоянието между тях е октава (и има промени в тема 1 отдолу)<sup>4</sup>. Те отново се появяват заедно в т. 58 – 59, отново на разстояние квинта, а после виждаме стрето, от т. 60, където протичат огледална тема 1 в тенор, втора тема в алт и от т. 61 едновременно права



<sup>4</sup> Тонът *sol*, който е в сопрана, не бива да ни подвежда – това е поправка от линейно съображение – трябва да свърши предишната фраза. «Истинският» тон на темата е *do*.

тема в сопран, и т. н. Тук се допуска значително количество големи септими, правейки звученето много по-дисонантно. Стретото продължава от т. 67. Посоченият по-долу пример е от началото на третия раздел на фугата, т.е. от т. 45:

### Хармония

В хармоническото мислене на Хиндемит има едно интересно свойство: в каденцовите моменти ние можем да се окажем «измамани», достигайки акорд или тонална платформа, които не звучат «очаквано». Ето един интересен детайл от анализа на *Фуга 4* (в *ла*), която, както и първата фуга на *Ludus*, е двойна. Както ще бъде отбелязано по-долу, в експозицията на фугата темата може да встъпва от всеки тон. Тази тема започва от III степен (*до*) и не изглежда като тема в *ла*, макар че нейният финалис я отвежда до *ла*. Втората тема, която се появява в сопрана в т. 3, започва от *ми*, но тя не е в *до* – същият феномен. (Нарушено е и правилото за влизане на темите в ред I – V – I – V или V – I – V – I степен.) Въпреки това има полукаденца – в *ре*, в края на т. 4 и началото на т. 5. Тук Хиндемит усеща нуждата да построи интермедия, която обаче не връща тоналността обратно в *ла*, а в *до*, откъдето ще започне третата тема, в тенор, в т. 7. Това донякъде доказва усещането, че темата не звучи в *ла*, поне не отначало. Но в края на нейното провеждане, в края на т. 8, все едно има каденца в *ла*. Тоест не е важно какво е началото – важно е какъв е краят:



Ефектът на внезапното достигане до неочакван акорд или тонална платформа е много характерен за този стил. При Хиндемит няма тонален план в смисъла, който този термин има при традиционна хармония. Тоналната платформа съществува – фугите в *Ludus tonalis* са построени по степените на неговия Ред 1, но тук става дума за тонални платформи, не за традиционни тоналности. Това е едно допълнително условие, което авторът е наложил на себе си. Поради тази причина смятам да направя същото и при писането на моята fuga – но аз съм малко по-резервиран. С цел да не напиша пиеса, която да изглежда прекалено дисонантна и прекалено експериментална, аз прибавям арматура на моята композиция – ре минор, въпреки че и тя, и прелюдът, който я предшества (непоказан в тази книга), са построени просто в *re* – те започват и завършват в *re*. Може би такова изписване също би улеснило прочитането на пиесата, както и би оправдало използването на тонални елементи, като например доминантови функции, които се появяват тук-там в каденционни моменти – същото прави и Хиндемит, въпреки че той не пише арматури. В доказателство на последното, използването на квазифункционални елементи, бих могъл да покажа начина, по който завършва първата fuga, основана на първата тема – на «доминантов» акорд в края на т. 27.

### Някои композиторски съображения - метрум

При анализ на фугите на Хиндемит впечатляват някои композиторски решения. Първото се отнася до метрума. *Фуга 2* е написана в 5/8. Този феномен, който не е характерен за музиката на XVIII век, се появява малко по-късно – за най-характерен пример бих дал *Фуга 20* от *36 фуги за пиано* на Антон Рейха, а да не забравяме и прочутата втора част на *Шеста симфония* на Чайковски.

Втората част (фуга по втората тема) на *Фуга 4* е написана в различен (макар и също триделен) размер, различно темпо (след фермата), и както изглежда и в различна тонална платформа – *до диез*. *До диез* естествено не е «тониката» на *ми*, но тази fuga завършва на *си диез* – а стретото, в което се появяват двете теми, започва от *фа*. Случаят може да се разглежда като следи от «доминантово» завършване на втората fuga, защото *си диез* е равнозначен на *до*. Това не е стилово решение, разбира се – то е продиктувано според мен минимум от съображения за хомогенност, формообразуване.

В третия дял на фугата, където двете теми встъпват заедно, втората тема е преосмислена от оригиналния размер три четвърти в размер три втори – това



характерно за барока.<sup>6</sup> Първият глас встъпва от *си* (дорийска VI степен), втори глас от *ре* (и така темата не е в ре минор или ре дорийски лад; понеже първата нота на темата е VI степен, темата е във *фа*), сопран започва също с *ре*, а тенор с *ла*, като предпоследната нота на темата е алтерована – *ре бемол* вместо *ре* на трето време в тенора на т. 19. Следният пример:

е показателен за композиционната техника, при която се търси вертикал, изобилстващ от кварта, квинти и секунди, предпочитани в този стил пред терци и сексти. Горният нотен пример показва оригиналния текст, а интервалите между гласовете са означени с цифри. Примерът под него (втората аколада) демонстрира какво ще стане, ако басовата линия се транспонира на голяма секунда надолу. Квартите и секундите изчезват, заменени от терци, квинти и октави, които правят фактурата тонална в традиционния смисъл.<sup>7</sup> В горния пример се наблюдава също и тоналност, но тя е по-неясна, по-двусмислена.

Има паралелни квинти между сопрана и баса между т. 19 и т. 20, отбелязани със звездичка.

<sup>6</sup> Няколко думи за тоналния отговор. Като погледнем *Фуга 1* от *Ludus*, тази пиеса е в *до* – следователно темата започва от V степен (*сол*), а следващата нота е I степен. Въпреки това, когато темата се появи във втори глас (този път от *до*), няма тонален отговор, защото в този стил вече не е необходимо да се остава още известно време в *до* (втората нота от темата е *фа*, не *сол*), т.е. темата е имитирана буквално. Разбирам, че това не е единственото условие да има тонален отговор, но в темата има скок между V и I степен.

И все пак изглежда спазено бароковото правило темата да встъпва от V – I – V степен. Но това не е универсално правило при Хиндемита – темите възникват от всяка нота. Например във *Фуга 2* (в *сол*) първата поява на темата е в *сол*, втората поява - в *до*, третата - в *ре*. Във *Фуга 3* (във *фа*) – ред на встъпване: *фа*, *ре*, *фа*, *Фуга 4* (в *ла*) – *до* (от III степен), *ми*, *до* и пр. В това отношение Хиндемита е своего рода продължител на «либералните» идеи на Рейха.

<sup>7</sup> В известен смисъл това представлява антипод на експеримента, показан по-горе – вместо «хиндемитазация» на определен нотен пример – обратното. Но този пример не значи, че пиесата е била оригинално написана така, а после «изместена». Текстът е съчинен оригинално така. И в него тоналните тежнени се усещат като автентични – придвижването от една в друга тонална платформа е формообразуващ принцип, така както е и в музиката на самия Паул Хиндемита.

Следва канон на темата между сопран (т. 21) и бас (т. 22), като темата в баса е леко променена – първите две ноти са написани терца надолу, откъдето гласът трябва да встъпи – това е направено по съображения за вертикал.

Отново провеждане на тема в тенора от т. 26.

Първото ретроградно провеждане на темата започва също от тенора, т. 29, като ритмическата структура (талеата) на ретроградната тема съвпада с ритмическата структура на оригиналната тема<sup>8</sup>:



Тази ретроградна тема се появява отново в т. 31, в сопрана, после в т. 33, в баса.

Следва стрето от провеждания на прави и ретроградни теми, които се появяват във всички гласове – т. 36 – 49. В т. 46 – 49 двата варианта на темите протичат едновременно в сопран и алт.

Експозицията на втора тема започва от т. 51. Темата звучи първо в сопран, после в т. 55 в алт, след интермедия в т. 59 – 60 преминава в тенор, т. 61, и след кратка интермедия в т. 64 – в бас, т. 65. Отново следва канон между сопран и бас, като втора тема не е цитирана изцяло (бас от първо време и сопран от второ време на т. 68). Тук обаче разстоянието между пропостата и риспостата на канона не е един такт (четири времена), а само едно време.

Втора тема е цитирана изцяло в баса от т. 71, след което следва втори канон, между сопран и тенор. Темата се появява на трето време в сопран на т. 74, последвана от темата в тенор на първо време, тук цитирана непълно, в т. 75.

---

<sup>8</sup> В тази пиеса предпочитам да използвам ретроградни теми вместо огледални, но с идентична талеа на оригиналната (първа тема). В *Ludus* се забелязват също така и многобройни примери на огледални (инверсирани) конструкции, следващи директно старата традиция, например огледална тема има във *Фуга 2*, т. 18. Там темата не е инверсирана стриктно и не се появява едновременно с прав вариант на темата, но феноменът безусловно е налице. Във *Фуга 3* се случва същото, но в противосложението на правата тема виждаме огледална симетрична структура (т. 26 – 27), която загатва за огледална тема. Хиндемит не е обсебен от симетрията в същата степен като например Барток (макар че симетрични конструкции се срещат, например т. 69 – 72 във *Фуга 4*). Но използването на симетрични структури е много разпространено в музиката на XX век, както и по-рано. Тази много обширна и интересна тема не се разглежда в детайл в това изследване. За повече информация относно нейното зараждане бих могъл да препоръчам изследването на: **Градев, Николай** (2015). Хроматични форми на звуковисочинна симетрия в музиката на XIX век. В процес на издаване.

След последно провеждане на темата (с леки съкращения) в алта от т. 79, започва експозицията на двете теми едновременно, в оригиналния лад/тоналност – *ре*, от. 84. Първа тема се появява частично в канон със себе си на фона на втора тема от т. 87. Двете теми прозвучават отново, но този път тема 1 е в сопран, а тема 2 (частично) – в бас, от т. 91. Отново двете теми, в бас и тенор (частично), са налице от т. 97, последвани от канон на тема 1 от т. 100, с тема 2 в сопран. Още една частична поява на двете теми – в сопран и тенор от т. 104. Последната им поява е от т. 110. Пиесата завършва с част от прелюда към тази фуга, използвайки мотив от тема 1.

Следва партитура на пиесата. Следните означения са обяснени по-долу:  
1, 2 – теми  
R – ретрограден вариант на темата (не са използвани инверсирани – огледални варианти). Оригиналният ритъм на правата тема (талеа) е запазен обаче.  
var. - вариант

# Four-Voiced Doble Fugue in Quasi-Hindemithian Style

Sabin Levi

1  
H A Д Е Ж Д A  
H A D E G D A

6

11 2

16 1

21 1  
1 var.

26

Musical score for measures 26-30. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 26 starts with a slash in the treble staff. The bass staff contains a sequence of notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. Measure 27 continues with similar notes. Measure 28 features a first ending bracket over a measure with notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Measure 29 continues with notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Measure 30 ends with notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G.

31

Musical score for measures 31-35. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 31 starts with a first ending bracket over a measure with notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Measure 32 continues with notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Measure 33 features a first ending bracket over a measure with notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Measure 34 continues with notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Measure 35 ends with notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G.

36

Musical score for measures 36-40. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 36 starts with a first ending bracket over a measure with notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Measure 37 continues with notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Measure 38 features a first ending bracket over a measure with notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Measure 39 continues with notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Measure 40 ends with notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G.

41

Musical score for measures 41-45. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 41 starts with a first ending bracket over a measure with notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Measure 42 continues with notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Measure 43 features a first ending bracket over a measure with notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Measure 44 continues with notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Measure 45 ends with notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G.

46

Musical score for measures 46-50. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 46 starts with a first ending bracket over a measure with notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Measure 47 continues with notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Measure 48 features a first ending bracket over a measure with notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Measure 49 continues with notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Measure 50 ends with notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G.

51

Musical score for measures 51-55. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 51 starts with a second ending bracket over a measure with notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Measure 52 continues with notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Measure 53 features a second ending bracket over a measure with notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Measure 54 continues with notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Measure 55 ends with notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G.

56

56

60

60

64

64

68

2 (var.)

68

72

72

76

76

80

2

1

85

2

1

\*

90

1

2

95

1

2

\*

99

2

1

1

\*

104

1

108

2 (var.)

112

**Meno mosso**

Var. 1.2019

*"Colour is the keyboard, the eyes are the hammers, the soul is the piano with many strings. The artist is the hand which plays, touching one key or another, to cause vibrations in the soul".<sup>1</sup>*

## Заклучение

Писането на сложна фуга е до голяма степен «математическа», умозрителна работа. Що се отнася до полифонията, това може би е бил първият случай, поне ако говорим за европейска музика, когато композиторът е започнал да се занимава с работа, изискваща в значителна степен твърде формален подход и математическо мислене, при което дадената форма трябва дори не толкова да се напише, колкото да се «пресметне». Отдалечава ли ни това от музиката? Излизайки от една форма на изкуство, ние сме започнали да си задаваме въпроси, които по-рано не сме си задавали: «Това, което прозвучи сега, какъв ефект ще има, когато прозвучи по-късно?»<sup>2</sup> Може би това е главният въпрос, който си задава имитационната полифония. Също: «Звучи ли математиката? При какви условия? И до каква степен?»

Такъв подход, освен математически, разширява и гледната точка. Аз вече не се намирам и не работя само в една сфера. Думата «ротор» например вече не е само един звук. Аз вече мога да я третирам и като дума, графика (написана на различни езици или на един език, но с различна писменост), машинна част, символ, подлог, съществително, 5-буквена дума, чуждица, палиндром. И вече мога да започна да оперирам с тази дума във всяка сфера, в която ме води всеки различен поглед на нещата.<sup>3</sup>

Един от важните аспекти на полифонията е нуждата от логическо мислене, от рационализация. Без да говорим (все още) за стил, ние се учим да пишем полифонично. Но какво точно означава това? В действителност да се напише втора линия към вече съществуваща първа не изглежда особено трудно:

---

<sup>1</sup> "Цветът е клавиатурата, очите са чукчетата, душата е пианото с многото струни. Артистът е ръката която свири, докосвайки един или друг клавиш, за да създаде вибрации в душата.» Василий **Кандински**, Concerning the Spiritual in Art. Mineola: Dover, 1977. Авторски превод.

<sup>2</sup> И в случая дори не става дума за това «какво ще стане, ако повтора нещо?» Повторението е съвсем различен феномен. За едно много задълбочено изследване по този въпрос в музикален контекст вж. **Булева**, Марияна (2015). Музикалната тектоника като хронотоп и повторение – теоретичен модел с приложимост в музикалната педагогика. Непубликувано.

<sup>3</sup> Игра на различните сфери или гледни точки – във връзка с това следният анекдот. Срещат се двама приятели, единият казва гордо на другия: «Аз срещнах едно красиво момиче. И го целунах.» Другият го пита: «И къде точно го целуна това момиче?» Първият се замисля за момент, след което уверено отговаря: «На ъгъла на улиците «Раковски» и «Ботев»!»



Това е мое решение на Фуковия втори полифоничен вид (горния глас) по зададен кантус фирмус (долния). В него аз не виждам грешки, поне не и според «стандартната» преподавателска практика. Следва още едно решение:



И двата примера, приведени по-горе, са решени правилно. Но във втория пример е използван принципът на търсене на най-малкото разстояние между два тона, най-гладкото решение. При идентичен кантус фирмус, контрапунктът във втория пример се движи с минимално количество скокове, постигайки ефект, който е приет универсално за по-полифоничен, защото е по-линеарен – дава по-голяма флуидност на линията и е естетически по-оправдано да се нарича «мелодия» - като приемем за дадено, че полифонията, поне в по-голямата си част, би трябвало да се състои от мелодии, най-често вървящи едновременно. В първия пример контрапунктът има по-голям акцент на движението по тоновете на акордите, които могат да се построят върху баса. Тук са дадени известни специфични условия – втори полифоничен вид, показан тук, е «ренесансово» упражнение, в което стиловите критерии са основани на ренесансовите принципи за линеарност, мелодия и т. н. Но все едно, упражнявайки ренесансов стил, ние също така се учим и на принципите за минимално движение, гладкост, пестеливост, указани по-горе.

Освен на логика полифоничното писмо ни учи и на дисциплина. Това е стремежът да постигнат решение на даден проблем, използвайки средството, което считам за най-правилно, а не просто всяко решение, което ми дойде наум:



Кой тон да поставим тук?

**Ла на втора октава** – не, и двата гласа скачат в една посока и се получава скрита октава. Освен това после ще последва децимов скок надолу с *фа* на първа октава.

**Сол на втора октава** – не, ще направи септимов скок в хоризонтал и септима във вертикал с *ла* в кантус фирмуса.

**Фа на втора октава** – не, и двата гласа скачат в една посока.

**Ми на втора октава** – не, ще се получат скрити квинти (и освен това двата гласа ще скочат в една посока).

**Ре на втора октава** – не, ще направи кварта с *ла* в кантус фирмуса.

**До на втора октава** – не, и двата гласа скачат в една посока. (Но ако игнорираме това правило, Палестрина най-вероятно би постъпил така – малък скок, по-линеарен подход.)

**Си на първа октава** – не, ще направи секунда с *ла* в кантус фирмус.

**Ла на първа октава** – не, ще се окаже повторен тон и освен това ще направи прима на силно време с кантус фирмус. (Ако това упражнение е в четвърти полифоничен вид, *ла* може да се залегова за *ла* в следващия такт – и пак ще бъде неправилно. Следващият тон е *фа* – и това *фа* ще направи фалшива сума със *си* от предишния такт.)

**Сол на първа октава** – не, ще направи секунда с *ла* в кантус фирмус.

**Фа на първа октава** – не, ще направи тритонусна отсечка с «пролука» - броено от *си* в предишния такт (линеарно построен тритонус).

**Ми на първа октава** – не, ще направи кварта с кантус фирмуса.

**Ре на първа октава** – не, следващият тон в контрапункта е *фа*! Най-високият тон в предишния такт в контрапункта е *до*. Излиза, че ще се получи фалшива сума на септима между първия тон (*до*) и последния тон (*ре*).

**До на първа октава** – не, забранен е секстовият скок надолу.

**Си на малка октава** – не, забранен е септимовият скок и ще направи септима с кантус фирмуса.

**Ла на малка октава** – да! (Но ще може ли да се изпее? Това е сопран все пак. Освен това излиза, че горният глас ще слезе на цяла октава под долния!)

Защо задачата изглежда толкова проблемна? Заради нотата *ла*, която е оградена с квадрат. Ако тя бъде променена, това би облекчило нещата. Но как да я променим? Нотата преди нея е *си*! Това съвсем не е лесна задача, защото се прави тритонус (дисонанс) с *фа* в кантус фирмуса, и единственият начин да разреши този дисонанс правилно е, като напиша след него *ла*. Значи аз трябва да изтрия и *си*, т.е трябва да се придвижва два хода назад.<sup>4</sup> Ситуацията би изглеждала

---

<sup>4</sup> Както отбелязахме, всичко, казано дотук, е вярно само при точно определени условия. Те са условията, дадени от учебник по полифония, не от живата музика. В този конкретен случай те са следните: това е двуглас (няма допълнително други гласове, от които този пример да е извадка), втори полифоничен вид, кантус фирмусът е в долния глас, това е началото на упражнението, забранени са алтерациите или фиктите (диатоника), важат правилата за фалшиви суми,

различна, ако можех да напиша *си бемол* вместо *си*, решавайки така много проблеми елегантно и лесно. Това вероятно би било и правилното решение за някой композитор от XVI век. Планирайки бъдещето, аз трябва да се съобразявам с това, което съм направил в настоящето. Пишейки в настоящето, аз трябва да разбирам какви ще бъдат последствията в бъдещето.

Друг пример, който бих могъл да дам, е стратегията, към която композиторият трябва да прибегне, когато си има работа с много гласове. В т. 17 на шестгласната fuga аз по някаква причина съм решил да влезе петият пореден глас (броен втори от долу нагоре), а в следващия такт да влезе (контратантно) и последният (пети):

The image shows a musical score for a six-voice fugue. It consists of six staves. The top staff is the soprano voice, and the bottom staff is the bass voice. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first measure shows the entry of the soprano voice. The second measure shows the entry of the fifth voice (alto) and the bass voice. The third measure shows the entry of the fourth voice (tenor). The fourth measure shows the entry of the third voice (contralto). The fifth measure shows the entry of the second voice (contralto). The sixth measure shows the entry of the first voice (soprano). The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.

Това ме кара да действам и да мисля в определен ред. При условие, че имам канон (защото темите влизат контратантно), следващото, в което трябва да се ориентирам, е тоналността. Затова е логично да прибавя баса и така да започна да оформям хармоническия скелет. След което мога да прибавя и останалите гласове – те обаче не могат да се застъпват, дублират, пречат един на друг; но все пак трябва да имат логична и рационална линия.<sup>5</sup>

Преди да премина по-конкретно към сложните фуги, аз все пак първо си позволявам една кратка забелка към жанра на куодлибет. Вертикалният куодлибет е огромна неизследвана територия. Понякога възможностите за

---

тритонусна пролука (които не фигурират нито при Фукс, нито при Йепезен; те са от по-късно време), важи също и правилото за грешка, ако и двата гласа скачат едновременно в една и съща посока, забранена е и примата на силно време. Изброените правила се използват в съвременната преподавателска практика и с изключение на фиктите не фигурират при Йепезен ((и отчасти Фукс). Тези правила могат да се видят в: **Манолов**, Здравко, Димитър Христов (1992). Полифония, София: Музика.

<sup>5</sup> Постарал съм се също тази пиеса да звучи добре и ако се изпълнява от шест инструмента от един и същ вид. Ако се изпълнява от различни по вид инструменти, по-остри дисонанси между тях често могат да се окажат слабо забележими – но не и в случая с еднакви по звучене инструменти.

комбинация на различни – много различни – неща могат да се проявят в стандартни условия. А понякога композиторът може да създаде други условия, които го устройват само в конкретния случай, конструирайки един затворен свят, в който това, което не е било възможно преди, става възможно. Един мой експеримент има за цел да прозвучат до 6 различни теми едновременно: на Хайдн, Бетовен, Моцарт, Равел, английска народна песничка, сигналът на Биг Бен и *У дома часовник трака* на Петър Ступел<sup>6</sup>. В стандартните условия на терцова хармония това е невъзможно. Възникват прекалено много дисонанси и полученият комплекс би звучал като грешка. Затова взех решение да «преведа» всички теми, да прехвърля тяхната мелодия от традиционната тоналност/лад в октатоничен лад.

В таблицата, показана по-долу, отляво е оригиналната тема, а отдясно – нейният октатоничен вариант. Даден е също и произходът на темата. *У дома часовник трака* е единствената тема, която не е транскрибирана стриктно – за да прозвучи събрано, т.е. по-смешно. Примерът е даден на с. 134.

Таблица на изпозваните примери

Нотен пример:	Произход:	Преработен в октатоничен лад:
	“У дома часовник трака” - Петър Ступел	
	“Rockabye Baby” – английска детска мелодия	
	Сигнал Биг Бен #1	
	Биг Бен #2	
	Биг Бен #3	
	Биг Бен #4	

<sup>6</sup> За което поисках и получих разрешение от синът на автора.

This image shows a page of a musical score, likely for an orchestra. The score is written on multiple staves, each containing musical notation including notes, rests, and dynamic markings. The composers' names are printed above their respective staves: RAVEL, STOKUPEL, MOZART, ROCKABYE BABY ENGLISH, HAYDN, BEETHOVEN, BIG BEN 2, BIG BEN 3, and BIG BEN 4. The notation includes various rhythmic values, stems, and beams, indicating a complex piece of music. The page is numbered at the bottom with the number 134.

Откъс от партитурата на оркестровата пиеса «Как глупавата крава Луси се загуби в магазина за часовници» (2015)

	Й. Хайдн, Симфония № 101 в ре мажор, Hob.I:101 ("Часовникът") начало на втора част	
	В. А. Моцарт, Пиеса за механичен часовник, K. 594	
	М. Равел – начало на операта "Испански час" ("L'Heure Espagnole")	
	Л. ван Бетовен – Пиеса за механичен часовник WoO 33, No. 4	

Както веднага става ясно, общата тема на всички цитати е «часовник».

Това, което не е било възможно досега, става възможно. Темите звучат едновременно и са използвани в една моя пиеса за оркестър, наречена *Как глупавата крава Луси се загуби в магазина за часовници*. Синописът на тази пиеса е прост – кравата се загубва в магазина и в един момент всички часовници и музикални кутийки започват да бият и да свирят едновременно.

Куодлибет е основан също на замисъла да се прибави повече към вече съществуващото, да се увеличи обемът. Отново възможностите са безгранични. Аз бих искал да дам само два примера, умишлено немусикални. Те донякъде ми служат за пример как принципът на прибавяне може да се окаже основната движеща сила не само в определен жанр. Този принцип може да послужи също за основа на цял стил, може да бъде използван много сериозно. Първият пример е творчеството на Фернандо Ботеро. Неговите човешки и не винаги човешки фигури са винаги с неколккратно увеличен обем, което по никакъв начин не е направено с хумористична цел. И това е задължителна черта на цялото му творчество, а стилът е наречен неофициално «ботеризъм». Понякога обаче хумористичният ефект не може да бъде избегнат. Но това все пак ни навежда на някои мисли, измежду тях и задължителната мисъл, която трябва да си задава всеки творец: «Какво ще стане, ако направя така...?» Следват две илюстрации.



Фернандо Ботеро  
«Птица», 1990

поместен с разрешение

Picture by Andy Wright from Sheffield, UK - Flickr, CC BY 2.0,  
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=382677>



Фернандо Ботеро  
Мона Лиза, 1978

Използван без цел печалба, свален от

<https://publicdelivery.org/fernando-botero-mona-lisa/>

Вторият пример е когато става дума за неформален подход, шегата на Виктор Борге. Неговият «инфлационен език» се отнася до текст, не до музика. Принципът е много прост. Ако в текста има дума, която сама по себе си е цифра, то ние трябва да прибавим към тази цифра 1, «за да сме в крак с инфлацията»<sup>7</sup>.

Разсъждавайки в същата посока, когато пишем сложна фуга, изглежда креативна идеята това да не бъде задължително пиеса, която има за цел да покаже тази техника и нищо повече. Макар че се касае несъмнено за жанр, комбинирането на различни теми или мелодии във фуга не е задължително замисъл, който е достатъчен сам по себе си.

Какво друго да се използва? Първата идея е да се въведе геометричен принцип – например този на симетрията. Освен стриктна, тя може да има и други варианти. Освен напълно симетрична фуга, аз естествено бих използвал прави и огледални теми и така ще се получи феноменът «огледално на огледалното», включително и «вертикален палиндром» – това е неочаквано за мен откритие: фразата, взета от началото на т. 14 на четиригласната хорална фуга, в отражение дава сама себе си, в *inversus*, т. 47:

---

<sup>7</sup> И моят малък «композиторски експеримент» да изпробвам какво би се получило на български. Ето следната «приказка»:

«Имало две времена двама дядовци и две баби, които живеели в района на Четириадица, недалеч от река Девет. Един ден дядото попитал бабата: «Стоиеднолина, защо си така тъжна? Бездействат твоите три трудови ръце.» Бабата отвърнала: «Шестко, ние си живеем с теб в нашата вълшебна къщичка на три кокоши крака в гората вече много време. Но при нас няма двугласие. Ние с теб за нищо не се разбираме, държиш се като двама бабаити. Когато бера четирилистник в гората, ти дори не забелязваш. Трудовата бсмица с теб е много досадна. Двойнственото, което съм искала някога, е ние с теб да се слеем в две.» «Второ» – казал дядото – «ние с теб сме говорили за това, помниш ли, като изкачвахме връх Вторенец в третник? Нека ти кажа три думи. Ти тогава също ми казваше, че да живееш с мен не е удар в единайсетката... Ново двайсет и едно! Древните мъдречи, например император Новалиан Август, пишат, че мъжът е двуличният господар. Ще ти го начертая ясно като петогълник: Повече не искам да те търпя и една терца! Млъквай и си отивай у дома в Дваград на улица «Четири Уши»!»

Моята лична модификация да извадя 1 вместо да прибавя 1 води до още по-странни и сюрреалистични резултати: «Живеели нула дядо и баба в Двадица», «Четворко», «Нулевогласие» и пр.



Аз забелязах това, едва когато то се появи пред мен. Друга интересна идея е да се мисли в направление «негатив и позитив». Една на вид непозната мелодия, след огледално обръщане изведнъж става позната. Това е една от идеите зад четиригласната хорална fuga.<sup>8</sup>

Добра идея изглежда да се прибави мелодия, която да тече постоянно, на фона на всички останали гласове с техните полифонични пермутации. Това е принципът на хоралната прелюдия и от това произхожда най-трудният полифоничен жанр според мен – този на каноничните вариации. Тук, макар че се намираме в по-либералния свят на свободния стил, имаме две задължителни условия – течащ канон и кантус фирмус – и сме длъжни да се съобразяваме задължително и с двете едновременно:



<sup>8</sup> Един шеговит експеримент, който правя понякога с моите студенти, е да им демонстрирам следната мелодия и да ги попитам «това звучи ли ви познато?»:



На повечето студенти, които виждат подобно нещо за първи път, не им става веднага ясно, че това е огледален вариант на началото на българския национален химн *Мила родино*.

Това е мое упражнение по канонична вариация (откъс е поместен в приложението). Паузите в гласовете от т. 2 нататък не са задължително естествено решение – просто на тези места няма никакъв начин да се напишат ноти, няма полифонично решение! Освен това, пишейки това упражнение, аз си отговорих на още един въпрос: защо Бах няма (позната на нас) хорална прелюдия, в която да третира този кантус фирмус<sup>9</sup> в канон? Отговорът е прост – мелодията не се поддава на никакъв канон!

На този принцип съм използвал както *Бияна платно белеше* във Фуга 3, така и *Хубава си, моя горо* във Фуга 5 – като се опитах да прибавя втората фраза на тази песен в интермедиите.<sup>10</sup>

Полиметриката е прием, добре познат на Бах. Принципът на неквадратния подход, явлението на безударност, както и старинната формула на хемиолата са често срещани техники при него. Постарах се да внедря полиметрика във Фуга 5. Фигура, напомняща хемиола, има във Фуга 1 (т. 17 – 19).

Обемът не е задължително свързан с размера на композицията. Сложната фуга може да бъде много голяма, а може да бъде и малка, едва ли не миниатюрна – да вземем например 6-гласната шесторна *Фуга № 15* на Рейха. Но една фуга може да е сравнително малка, не безкрайно сложна и все пак много впечатляваща – *Kyrie* от *Реквиема* на Моцарт. А може да бъде импозантна, с много символика, с контраст на темите, с метрични изменения, но с изключителна хомогенност – тройната Фуга в ми-бемол мажор към Баховата органива прелюдия BWV 552.

Играта с жанрове е друг подход. В моите полифонични проекти аз се опитвам да комбинирам следните жанрове:

Органова триосоната + сложна фуга с разделна експозиция (Фуга 1).

Огледална фуга + старинна двуделна форма (Фуга 2).

Хорална фугета + сложна фуга + огледална фуга (Фуга 3).

Хорална фантазия + сложна фуга + втора част на клавирно трио (Фуга 4).<sup>11</sup>

Упражнявам се също така в стилизация – опитвам се да «имитирам» стила на триосоната, хорална прелюдия, огледална фуга на XVIII век, също стиловете на Равел (отчасти), Регер, Хиндемит. Упражненията по полифония, хармония и

---

<sup>9</sup> *Herzlich tut mich verlangen* – мелодия от светски произход, преработена от Нанс Лео Хаслер. Бах я е обичал много (в *Mameys nasion* тя фигурира два пъти с два различни текста), също в кантата *Komm, du süße Todesstunde* BWV 161, както и в едноименната органива хорална прелюдия BWV 727.

<sup>10</sup> В приложението има моя хорална прелюдия по тема на руската песен *Хей, ты степь широкая*, която е направена с огледален канон (Пример 5) – но нейният стил не се вписва в стиловете, споменати в тази книга.

<sup>11</sup> Това ме навежда на мисълта за възможностите за игра с мотивите и отделните ноти. Отново голяма неизследвана територия, която има много общи черти и роднинство с традиционната полифония. Ако знам принципа, на който са възникнали думите “spork” (“spoon”+“fork”) или «гащочорапник», мога ли да ги приложа в музиката и как? Аз вече обясних как мога да използвам по интересен начин фразите «още нещо», «бял хляб», «закопан на показ», «Кирил е лирик» (всичките палиндромии).

композиция би трябвало да се комбинират до максимум в класната стая – така бихме могли да се обучаваме в технически, както и не само технически умения. Пишейки тези пиеси, аз бях в състояние до някаква степен да усетя как се прави и едното, и другото – но също и как едното произтича от другото и как между двете има техническа, логическа, стилова взаимовръзка. В крайна сметка вече съм в състояние да пиша полифонични жанрове (или такива, които имат полифонични елементи) в стил, който донякъде мога да нарека свой – като например пиесата за оркестър и хоралната прелюдия с огледален канон, споменати по-горе.

Какво би последвало? Да се упражняват, изучават, преподават полифоничните постижения и на други майстори, от по-скорошни времена – Шостакович, Щедрин, Месиен. Откривам в интернет множество сложни фуги и куодлибети, написани от млади композитори или преподаватели по полифония; някои от тях са много сложни и често са придружавани от анализи. Явно, че интересът към тази форма, жанр, концепция не намалява – и въпреки своята относителна сложност продължава да занимава ума и ухото. Както според мен и би трябвало да бъде.





# Приложение

## Пример 1 – откъс от авторски ричеркар

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of six systems of music. The score is written in a 4/4 time signature and features a treble and bass clef. The first system (measures 1-4) is labeled "тема" (theme) and shows a melodic line in the treble clef and a supporting bass line. The second system (measures 5-8) continues the theme. The third system (measures 9-12) shows further development. The fourth system (measures 13-16) concludes a phrase. The fifth system (measures 17-22) introduces a new phrase labeled "нова, контрастираща тема" (new, contrasting theme). The sixth system (measures 23-26) continues this new theme. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 2 - хорална прелюдия с контрастна мелодия - мелодията е представена до т. 9 в дясната ръка, след което се появява кантус фирмуса в лявата, звучащ едновременно с контрастната мелодия - от т. 10.

## Choral Prelude "Kantelina" Хорален прелюд "Кантелина"

based on a folk song

по народна песен

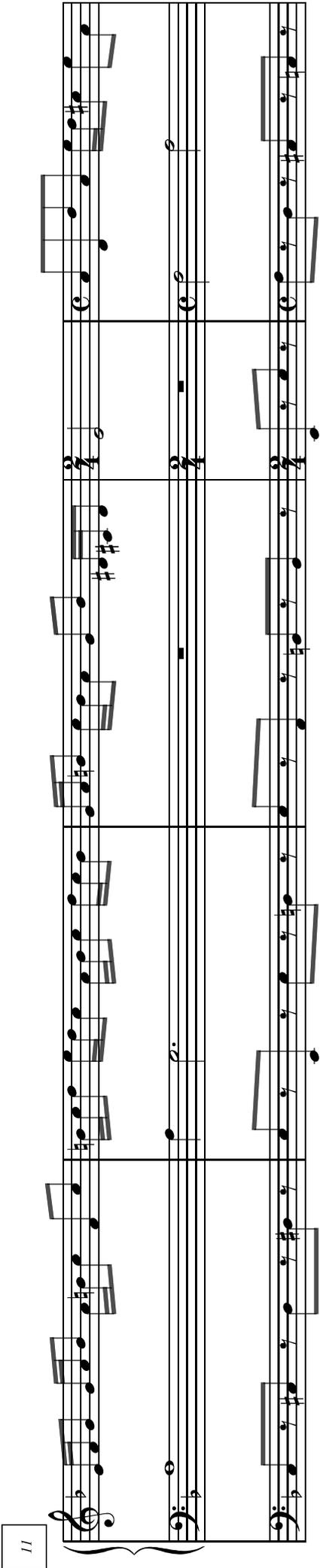
Sabin Levi  
Сабин Леви

Allegretto

sim.

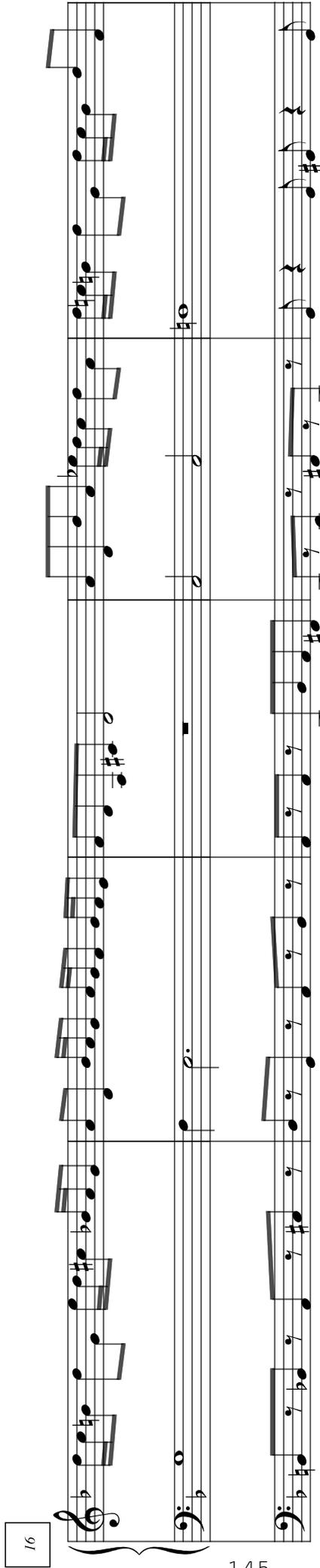
6

11



Musical score system 11, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two staves are in bass clef. The music features a complex melodic line in the upper voice and a supporting bass line. The system concludes with a double bar line.

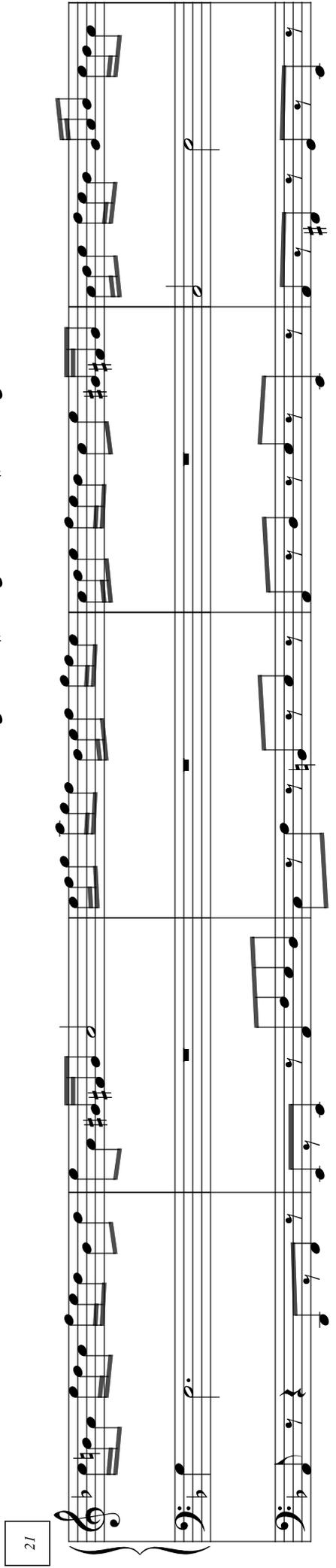
16



Musical score system 16, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two staves are in bass clef. The music continues with similar melodic and harmonic textures. The system concludes with a double bar line.

145

21



Musical score system 21, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, and the bottom two staves are in bass clef. The music continues with similar melodic and harmonic textures. The system concludes with a double bar line.

### Пример 3 - втора част от авторска цигулкова соната

*♩ = 100*

*all chords arpeggiato*

6

11

146

16

Musical score system 1, measures 16-19. The system consists of three staves. The top staff is a single treble clef containing a single note. The middle and bottom staves are a piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#).

20

Musical score system 2, measures 20-23. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The middle and bottom staves are a piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#).

24

Musical score system 3, measures 24-27. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The middle and bottom staves are a piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#).

28

Musical score system 4, measures 28-31. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The middle and bottom staves are a piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#).

32

This system contains measures 32 through 35. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano part includes a steady eighth-note bass line and a more active treble part with chords and moving lines.

36

This system contains measures 36 through 39. The musical texture continues with the vocal line and piano accompaniment. The piano part shows some changes in chord voicings and melodic patterns in the treble, while the bass line remains consistent.

39

This system contains measures 39 through 42. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a more active treble part with eighth-note patterns and chords, maintaining the harmonic structure.

42

This system contains measures 42 through 45. The piano part has a more active treble part with eighth-note patterns and chords, while the bass line remains consistent. The system concludes with a final chord in the piano part.

46

Musical score for measures 46-49. The system consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is two sharps (F# and C#). The melody in the top staff features eighth and sixteenth notes with various accidentals. The piano accompaniment in the grand staff includes chords and moving lines in both hands.

50

Musical score for measures 50-53. The system consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is two sharps (F# and C#). The melody in the top staff continues with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features more complex chordal textures and rhythmic patterns.

54

Musical score for measures 54-56. The system consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is two sharps (F# and C#). The melody in the top staff shows a continuation of the melodic line. The piano accompaniment includes some rests and sustained chords.

57

Musical score for measures 57-60. The system consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is two sharps (F# and C#). The melody in the top staff concludes with a series of sixteenth notes. The piano accompaniment ends with a final chord in the bass staff.

Пример 4 – шестгласна шесторна fuga на Антон Рейха

45

*Adagio. \**

*A 6 Sujets et à 6 Parties.*

1) 2) 3) 4) 5) 6)

\* *On se grave' cette fugue, sur 6 parties en fin pour être en état de bien distinguer chaque partie d'avec les autres.*

The image shows a page of handwritten musical notation for a six-part fugue. The page is numbered '45' in the top right corner. The title is 'A 6 Sujets et à 6 Parties.' and the tempo is marked 'Adagio. \*'. The score consists of six staves, each with a different clef (soprano, alto, tenor, bass, and two lower bass clefs). The music is written in a single system with various musical notations including notes, rests, and ornaments. At the bottom of the page, there is a handwritten instruction: '\* On se grave' cette fugue, sur 6 parties en fin pour être en état de bien distinguer chaque partie d'avec les autres.'

A page of handwritten musical notation on aged paper, featuring 11 staves. The notation is written in black ink and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and clefs. The music is organized into two systems of five staves each, with a single staff at the bottom. The notation is dense and complex, suggesting a multi-measure rest or a highly rhythmic passage. The paper shows signs of age, including some staining and a slightly uneven texture. A metal paperclip is visible at the bottom edge of the page.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is in a historical style, likely from the 17th or 18th century. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a single system across all ten staves. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals. There are several measures with complex rhythmic patterns, including some with multiple beams. The score concludes with a double bar line and a final cadence. The paper shows signs of age, with some staining and wear.

Пример 5 - организова  
хорална прелюдия с огледален  
канон в алт и тенор (лява ръка)

# Hey, Tu Step Shirokaya

Organ choral prelude based on a Russian folk song

canone in motu contrario

Musical score for the first system of the organ choral prelude. It features three staves: a treble clef staff on top, a bass clef staff in the middle, and a contrabass clef staff at the bottom. The top staff contains the vocal line for Sabin Levi, with a '4' marking above it. The middle and bottom staves contain the organ accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The system concludes with a double bar line.

Musical score for the second system of the organ choral prelude. It features three staves: a treble clef staff on top, a bass clef staff in the middle, and a contrabass clef staff at the bottom. The top staff contains the vocal line for Sabin Levi, with a '5' marking above it. The middle and bottom staves contain the organ accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Musical score for the third system of the organ choral prelude. It features three staves: a treble clef staff on top, a bass clef staff in the middle, and a contrabass clef staff at the bottom. The top staff contains the vocal line for Sabin Levi, with a '9' marking above it. The middle and bottom staves contain the organ accompaniment. The system concludes with a double bar line.



## Библиография

### Книги

**Булева**, Марияна (2015). Музикалната тектоника като хронотоп и повторение – теоретичен модел с приложимост в музикалната педагогика. Непубликувано.

**Градев**, Николай (2015). Хроматични форми на звуковисочинна симетрия в музиката на XIX век. София. В процес на публикация.

**Карастоянов**, Асен (2017). Контрапункт. Полифония (второ издание). Ред. Горица Найденова. София: In Sacris.

**Леви**, Сабин (2013). Полифонични аспекти в музиката на Артур Онегер. София: Добруджа Ентърпрайзес.

**Манолов**, Здравко, Димитър Христов (1992). Полифония. София: Музика.

**Найденова**, Боряна (2017). Християнската монодия – сравнителен и морфологичен анализ. Дисертация. Национална музикална академия «Проф. Панчо Владигеров», София. Непубликувана.

**Потурлян**, Артин (2004). Възвратен контрапункт. София: Музикално общество „Васил Стефанов“

**Фукс**, Йохан Йозеф (2017). Полифония: Строг стил с Йохан Йозеф Фукс. Прев. Сабин Леви. София: In Sacris.

**Cherubini**, Luigi (1835). Cours de contrepoint et de fugue. Paris: Schlesinger.  
Английски превод: A treatise on counterpoint & fugue (1854). Interpreters Mary Cowden Clarke and Josiah Pittman. Ed. Josiah Pittman. London: Novello, Ewer and Co.  
<https://www.worldcat.org/title/treatise-on-counterpoint-fugue/oclc/02011009>  
<https://archive.org/details/treatiseoncounte002279mbp> (посетен на 12.01.2019).

**Fux**, Johann Josef (1725). Gradus ad Parnassum. Wien: Johann Peter van Ghelen.

**Hindemith**, Paul (1937). Unterweisung im Tonsatz. Mainz: Schott (първо издание).  
Английски превод: The Craft of Musical Composition (1942). Book 1 – Theoretical Part. Transl. by Arthur Mendel. London: Schott & Co; New York: Associated Music Publishers.

**Jeppesen**, Knud (1992 [1930]). Counterpoint: The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century. Transl. by Glen Haydon. Mineola: Dover Publications.

**Mann**, Alfred (1958). *The Study of Fugue*. New Brunswick: Rutgers University Press.

**Marpurg**, Friedrich Wilhelm (1753). *Abhandlung von der Fuge: nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister*. Berlin: Haude und Spener.

**Mcintosh**, John Steward (1961). *An analysis of the first two sonatas for the organ by Paul Hindemith*. Master's Thesis. Eastman School of Music, University of Rochester. <http://hdl.handle.net/1802/3144> (посетен на 17.01.2019).

**Poe**, Edgar Allan (1846). *The Philosophy of Composition*. – In: *Graham's Magazine*, vol. 28, no. 4, April, p. 163 – 167. <http://xroads.virginia.edu/~HYPER/poe/composition.html> (последно посетен юли 2019).

**Waters**, Keith (2002). *Rhythmic and Contrapuntal Structures in the Music of Arthur Honegger*. Burlington: Ashgate Publishing Company.

**Young Morris**, Mellasenah (1979). *A style analysis of the Thirty-six fugues for piano, Opus 36, by Anton Reicha*. Dissertation. Peabody School of music. Baltimore: John Hopkins University.

#### Статии от енциклопедии и отпратки

**Villancico**. – In: *Grove Music Online*.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029375> (посетен на 10.03.2019)

**Ensalada**. - In: *Harvard Dictionary of Music*, 1969, p. 294.

[https://books.google.bg/books?id=TMdf1SioFk4C&pg=PA294&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.bg/books?id=TMdf1SioFk4C&pg=PA294&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) (посетен на 10.03.2019)

**Fricaseé**. In: *Grove Music Online*.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022748?rskey=wPGaUR&result=1> (посетен на 10.03. 2019)

**Quodlibet** – In: *The Norton/Grove Concise Encyclopedia of Music* (1988). Ed. Stanley Sadie and Alison Latham. New York: W. W. Norton, p. 608.

\*

**Fernando Botero**

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=38267>

<https://publicdelivery.org/fernando-botero-mona-lisa/>

**Francisco Peñalosa [Penyalosa]:** *Grove online:*

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021238> (посетен на 10.03.2019)

**Giuseppe Arcimboldo**

<https://www.giuseppe-arcimboldo.org> (посетен на 10.03.2019)

**Glenn Gould:** *Grove online:*

<https://www.youtube.com/watch?v=33mk-hgA1mI> (посетен на 15.03.2019).

**Luigi Cherubini**

Internet archive:

<https://archive.org/details/treatiseoncounte002279mbp>

WorldCat:

<https://www.worldcat.org/title/treatise-on-counterpoint-fugue/oclc/02011009>

Учебник по полифония онлайн:

[https://wiki.bondari.com/cherubini\\_counterpoint\\_and\\_fugue:title](https://wiki.bondari.com/cherubini_counterpoint_and_fugue:title)

## Ноти

**Пиеси** за орган от български композитори (2014). София: СБК.

**Bach**, Johann S. (1918). *Die Kunst der Fuge*. Leipzig: Edition Peters.

**Hindemith**, Paul, *Ludus Tonalis*. New York: Associated Music Publishers, 1943.

**Orgel**-Kompositionen in 4 Bde (1910). Ed. Gauss, Otto. Regensburg: Alfred Coppenrath's Verlag, Bd. 2, S. 152 – 153 (фугата на Зехтер).

**Reicha**, Antoine (1820). *Études op. 97 pour le piano-forté : dans le genre fugue*. Paris: Érard.





