

Сабин Леви



Полифония - строг стил

Практическо ръководство:
от кантус фирмус до мотет

In Sacris

Полифония - строг стил

Практическо ръководство:
от кантус фирмус до мотет



Полифония – строг стил
Практическо ръководство: от кантус фирмус до мотет

Сабин Леви

Автор, формат на примерите, предпечатна подготовка:
Проф. д-р Сабин Леви, DMA, FAGO
Редактор: Проф. Марияна Булева, д.н.
ISBN: 978-619-90821-8-8

© 2023 Сабин Леви
Всички права запазени



Counterpoint – Strict style
Practical Instruction: From Cantus Firmus to Motet

Sabin Levi

Author, music engraver, book and note example format:
Prof. Sabin Levi, DMA, FAGO
Editor: Professor Mariyana Buleva, Ph.D.
ISBN: 978-619-90821-8-8

© 2023 Sabin Levi
All rights reserved



Съдържание

Увод на музикалния редактор	11
Въведение. Цел и преподавателски подход	13
 Кантус фирмус	 17
 Двуглас	
Първи полифоничен вид	25
Втори вид	36
Трети вид	49
Четвърти вид	60
Пети вид	73
Две цветисти мелодии	85
 Триглас	
Първи вид	99
Втори вид	112
Трети вид	120
Четвърти вид	129
Пети вид	138
Три цветисти мелодии	143
Контрастен триглас	152
 Допълнителни опции	 163
 Четириглас	
Първи вид	167
Втори вид	171
Трети вид	175
Четвърти вид	179
Пети вид	185
Четири цветисти мелодии	189
Контрастен четириглас. Контрапункт в повече гласове	194
 Видове фактура и сложен контрапункт	 197
 Превратен контрапункт	
Въведение	207
Превратен контрапункт на октава	215

На децима	221
На дуодецима	225
Огледален	229
Комбиниран превратен контрапункт	232
 Имитация	 235
 Канон	
Въведение	239
 Канони по Танеев	
Двусегментен канон	249
Двусегментна канонична секвенция	257
Трисегментен канон	262
Трисегментна канонична секвенция	270
 Мотет	 277
 Библиография	 301
Приложение	303

Предговор на редактора

Новият учебник «Полифония – строг стил. Практическо ръководство: от кантус фирмус до мотет» дава завършеност на цикъла от пособия, които реализират мащабния духовен проект на Сабин Леви: да бъде предоставен на българските музиканти, студенти и ученици изобилен материал с подробно опитно ръководство за изучаване на полифоничното изкуство. След «Полифония – свободен стил...» авторът се отправя към корените на високата полифонична традиция. Това пътуване назад във времето всъщност е пътуване напред към знанието.

Разнообразието от полифонични видове, преподадени в двугласна, тригласна и четиригласна фактура (с информативни примери и на повече гласове), предоставя необятни технически възможности. Авторът подсказва тяхната практическа необхватност чрез изчислените вероятностни съчетания, които при четириглас достигат хиляди. За да се открие днес успешен път към усвояването на полифонични сръчности, се изисква уникално съчетание от качества: композиторски умения, изпълнителски и изследователски опит, познаване на фундаменталните теоретични трудове и на националната теоретична и методическа традиция, педагогическа фантазия и находчивост. Сабин Леви притежава всичко това: преводач на Фукс и Йепезен, познавач на Танеев и на българските полифонични постижения от времето на Асен Карастоянов до днес, преподавател по полифония и композитор, творческа фигура с нестандартно мислене и оригинално чувство за хумор.

И в този свой труд Сабин Леви остава верен на своя педагогически подход: диалогичен, провокативен, изненадващ, активиращ творческия потенциал и когнитивните процеси до предела на възможното. Тази колкото модерна, толкова и трудно постижима интерактивна образователна среда се „управлява“ от автора на учебника в „реално време“, като открива видимост към самия творчески дух, който моделира музикалната материя. Естествено и тук се съблюдават правилата на стила, но не като дидактична принуда, а като дисциплина на музикалното мислене и като средство за художественост. Затова правилата са „твърди“ и „по-облекчени“. Първите трасират маршрута, а вторите дават възможност той да се изминава всеки път индивидуално, а не механично, лично преживяно, а не подражателно.

Като творец Сабин Леви никога не забравя генетичната връзка на изкуството и играта. Напомня я и в този свой учебник, но не само със споменаване на историческите факти, а и като начин на творене и преподаване. Създаващият музика не се бои от грешките, а съзнателно се сблъсква с тях и елегантно „укротява“ тяхната опърничавост.

Един подобен текст е сериозно предизвикателство за редактора. Моето предимство е натрупаният скромнен опит в това приключение да бъде първият

читател, първият „ученик“, който сякаш в условията на педагогически експеримент прекосява и апробира, приема и отхвърля, смайва се от изскачащите съвършено неочаквани изненади – палиндромы, пъзели, размествания в пространството, преобръщания на нотния текст. Накрая се научава да бъде част от играта и да не я прекъсва, а само да я направи максимално понятна. За да осъществи мост между предходния и новия учебник, между свободния и строгия стил, ще си позволя да цитирам последните думи от стария предговор, които тук намират ново пълно потвърждение: „Мисля, че дори за най-опитните теоретици и музикални творци би имало дълбок смисъл да разгърнат страниците на тази книга и да повървят заедно с автора по коловозите на петолинията и редовете. Едно творческо приключение, което дарява знание, развихря фантазията и подклажда вдъхновението.“

Пожелавам на добър час на всички, които ще поемат към строгия полифоничен стил с този учебник!

Марияна Булева

Въведение – цел и преподавателски подход

Целта на този учебник е да развие определени слухови и практически умения. Тези умения са много важни – те стоят в основата на тоналната музика.

Полифонията като термин може да се обясни по няколко начина.

Първата дефиниция се отнася до фактурата – когато се касае за наличие на повече от една линеарна музикална идея.

Втората дефиниция касае система от правила, които регулират и обясняват движението на хоризонталните линии в музиката и взаимоотношенията между тези линии по вертикал.

Третата дефиниция засяга директно или индиректно различни полифонични техники – тя е близко свързана с композицията.

Традиционният подход на преподаване в общи линии е следният: преподават се два различни исторически стила. Първият е основан на ренесансовата музика (16^{ти}) и в света на музикалната теория се нарича „строг стил“. Той е два вида – «реален» и «учебен» или «синтетичен».

Вторият е основан на бароквата музика (17^{ти} – 18^{ти} век) и той се различава значително от ренесансовия.

Тук се преподава първият стил, който е и първи по ред в учебната практика. Той се нарича условно строг, защото при него има стриктен прагматичен контрол върху дисонансите в музиката. Свободният (бароков) стил не се преподава в този учебник.

Строгийт стил, също по стара преподавателска традиция, се преподава в три поредни части.

Първата част съдържа така наречените Фуксови полифонични видове, които са развити много ясно от австрийския композитор и теоретик Йохан Йозеф Фукс (ок. 1660 – 1741). Тези упражнения започват с така наречения Фуксов кантус фирмус, последван от упражнения в два, три, четири и понякога повече гласа. Тези синтетични практически упражнения са в основата на полифоничния курс от векове.

Следва разделът за превратен контрапункт, технически и композиционни практики, които не са изцяло синтетични – те са дефинирани в Средновековието и в известен смисъл се използват и до днес.

Последният раздел се занимава основно с ренесансов канон.

След тези три раздела аз прибавям още един, който се занимава накратко с писане на ренесансов мотет. Ако читателят е овладял техническия материал в този учебник, за него или за нея вече не би представлявало проблем да композира в полифоничен ренесансов стил.

Но Фуксовият полифоничен стил и този на «живия» Ренесанс се различават. Фуксовият подход е по-строг. След като той е овладян, следват известни облекчения, които правят реалния ренесансов стил възможен и дори лесен за писане.

Както всяка наука, посветена на изкуството, полифонията е динамична, многостранна материя. Различните композитори, преподаватели и теоретици имат различни възгледи. Тези възгледи често се различават и дори противоречат един на друг. Това представлява известно предизвикателство за учителя, както и за ученика – ние имаме донякъде субективна позиция относно стотиците детайли, аксиоми и постулати, от които се състои полифонията. Опитвайки се да се ориентираме в тази материя, ние използваме два основни критерия за преподаване и упражнение:

- развиване на техническа дисциплина на работа. Тренирайки своя слух, ние се учим какво е възможно и какво не, какъв е най-простият и най-директен подход за разрешаване на музикалния проблем;

- развиване на стилови умения. Какво е по-подходящо за стила на определената епоха или дори за определения композитор.

Тези два критерия често не са в пълно съгласие един с друг. Понякога преподавателският подход залита повече към дисциплина, а понякога повече към стил. Двата критерия се намират в сложни взаимоотношения, любов-война. Имайки пред вид необходимостта да се развият и двете, преподавателя се оказва в ситуация при която той или тя трябва да балансира между двата критерия, по възможност максимално справедливо и обосновано. Това е нелека задача. И това обяснява факта че всеки учебник по полифония, без значение от кой автор и от коя епоха, представлява донякъде субективно, лично творческо и техническо решение на своя автор.

Същото важи и за тази книга. Използвайки трудовете на Фукс, Йепезен, Керубини, Здравко Манолов, Димитър Христов, както и други, аз представям моята лична преподавателска концепция. Тоест аз използвам и идеи на други автори, но тяхната интерпретация е лично моя. С цел да не подведа читателя, че полифоничните правила са «изрязани в камък», на моменти представям позицията на един или друг авторитет по определен въпрос, което е потенциален обект за дискусия. Но моята лична позиция е дефинирана ясно, което обяснява и решението ми понякога да представям техническите правила като «твърди» и «по-свободни».

Това засяга също така и по-специфичния фокус на този учебник – той е преди всичко практическо ръководство и в по-малка степен музикологично, дескриптивно или историческо помагало.

С цел да изучаваме полифония ние трябва да сме развили своя музикален слух. Аз считам солфежа и музикалното изпълнение за неделима част от

образователния процес. За всички нас е от изключителна важност да чуваме какво е написано на листа, тоест нашият подход в изучаването на тази материя трябва да бъде слухов, не графичен. Ако се опитаме да изучаваме алгебра без да владеем аритметика, или класическа живопис без познание на перспектива, ще открием, че се касае за приблизително същото.

Освен развит вътрешен музикален слух е важно да имаме и определени познания, отнасящи се до теорията на музикалните елементи. Това особено се отнася до познанието и владенето на минимум виолинов и басов ключ (по възможност и други), интервали, техните видове и обращения, както на някои музикални явления – остинато, секвенция.

Препоръчвам полифонията да се изучава с учител, който да проверява в реално време до каква техническа степен са овладени упражненията. Също така считам за много важно всички упражнения да се свирят или пеят. Този компонент на обучение е от особена важност, ако имаме за цел да развием практически умения.

В тази книга има някои откъси от друг мой учебник – Полифония, Свободен стил.

Тук съм длъжен да въведа и една малка уговорка. Всички възможни технически варианти, отнасящи се към различните полифонични раздели, са хиляди¹. Една част от тях се използват сравнително често, други – не; трети съществуват като теоретични възможности, за които почти няма прецеденти в музиката. Ако се бях опитал да представя всичките, би се получил материал от много хиляди страници и не ми е известно да има автор, който да е помислял дори да предприеме тази задача. Тази книга има за цел да преподаде само най-важните принципи, най-необходимите музикални теоретични инструменти и нейният фокус е подчертано практически.

Бих искал да благодаря на моята музикална редакторка проф. д-р Марияна Булева, д.н., както и на доцент д-р Петя Кърклисийска.

Сабин Леви
София, Август 2023 г.

¹ Всички Фуксови правила са около сто. Опциите за контрастен Фуксов многоглас са следните: 36 за двуглас, 216 за триглас, 1296 за четириглас. Всички заедно: 1548. Превратен контрапункт: 4 за двуглас, 6 за триглас, 24 за четириглас. При комбиниран превратен контрапункт – няколкостотин. Всички възможни опции и варианти за писане и приложение на канон, включително канон в свободен стил, според мен наброяват около пет-шест хиляди. Много малка част от тях са реално използвани, но съществуват.

Кантус фирмус

Това е мелодия в един глас, която служи за основа на традиционния преподавателски подход. Усвоява се чрез синтетични упражнения, които се пишат в модален контекст, тоест, в «старите ладове» – йонийски, дорийски и т.н. Фукс полага началото на подхода, чрез който тези синтетични упражнения да се използват по точен и ясен начин.

Правила за писане на кантус фирмус

Твърди правила¹

I. Пишат се само цели ноти без тактови черти (засега), с две финални линии в края. Не е нужно изписването на размер.

II. Упражнението не бива да съдържа по-малко от седем тона/ноти.

III. Не се повтарят ноти (една до друга).

IV. Може да се пише на всеки ключ и от всяка нота, освен от *си*.² Ако пишем за хипотетична сопранова теситура, за предпочитане е най-ниският тон да бъде *фа* или *ми* на малка октава, а най-високият да е *ла* или *си* на втора октава.

V. Първата нота е първата степен на лада – същото важи и за последната. Например ако упражнението е започнало от *ре*, то трябва да завърши на *ре*, но последната нота може да бъде на октава под или над първата нота. По-голям интервал между първата нота и последната (две или три октави) се избягва.

VI. Не се използват диези или бемоли. Тук подходите между различните преподаватели рязко се различават. Има случаи на използване на *фа* диез и *си* бемол в някои специални случаи, както и използване на фикти³. Понякога се използва арматура (тонален подход). По-опростеният метод е показан тук.

¹ Правилата се различават при различните източници. Например броят на нотите по Карастоянов е 9-15. Има тактови черти. Той също препоръчва нечетен брой ноти. Разлики има също и в учебника на Манолов и Христов. В този учебник аз използвам моя лична интерпретация на правилата.

² От *си* би значело, че упражнението е написано в локрийски лад; понеже това би могло да включва интервал тритонус между първа и пета степен (*си-фа* или *фа-си*), локрийски упражнения обикновено не се използват.

³ Тези феномени се използват понякога – това е обяснено по-нататък. Артин Потурлян в своята преподавателска практика използваше употребата на *фа* диез и *си* бемол.

VII. Предпоследният тон е седма или втора степен на лада. Тоест, ако упражнението започва от *ре*, неговият предпоследен тон трябва да бъде или *ми* (втора степен), или *до* (седма степен).

VIII. Забранени скокове между два съседни тона:

1.

Нагоре

Тритонус (*фа-си* или *си-фа*)

Голяма секста

Септима

Всякакъв интервал над

октава

Надолу

Тритонус (*фа-си* или *си-фа*)

Секста (всякаква)

Септима

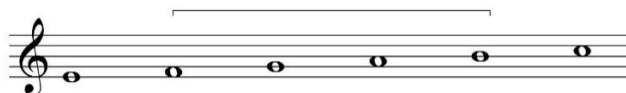
Всякакъв интервал над

октава

IX. Забранени са два последователни скока в една посока. Всеки ход, по-голям от секунда, се счита за скок. Тоест, ход *до-ми-сол* в посока нагоре би представлявал грешка. Грешка би бил и ход *до-ми-сол* в посока надолу – също и защото е забранен скок на секста надолу (VI).

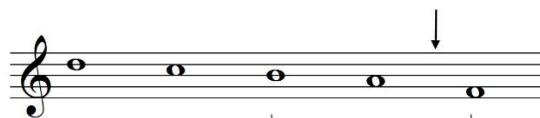
X. Тритонусна «пролука». Този феномен понякога се избягва в някои учебници, без да се обясни. Неговото третиране варира между различните източници. Ако са разположени на една права (в една и съща посока) между *фа* и *си* или обратното, не може да има липсващи ноти:

2.

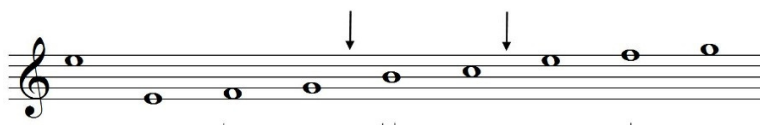


В този пример нотите *фа* и *си* са разположени на една права във възходяща линия. Между тях има *сол* и *ла*, тоест тук проблеми няма. Но ако една или две ноти липсват, както например тук, се получават грешки:

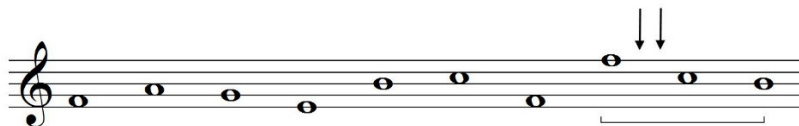
3.



Тук липсва *сол*



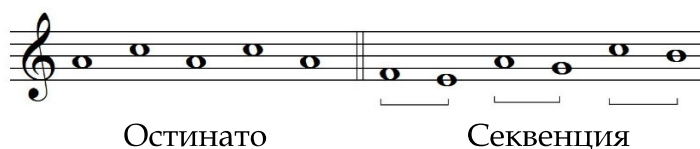
Липсва *ла* между *фа* и *си*, а после липсва *ре* между *си* и *фа*



Тук има *фа* и *си*, но те не са на една права, освен накрая. Там липсват *ми* и *ре*

XI. Не са позволени остинати и секвенции:

4.



Скок в една посока последван от скок в друга е позволен. Това е така нареченият възвратен скок, който се счита за стилизиран и подходящ в повечето случаи.

Допълнителни правила

Те не са задължителни. Някои се препоръчват, други – не особено. Препоръчителните правила са подчертани

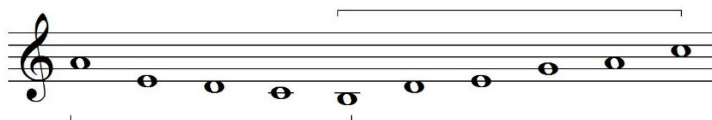
1. Кантус фирмусът трябва да има един най-висок и един най-нисък тон.
2. **Препоръчително е упражнението да постигне плавна мелодия със следната линейна характеристика: да няма нито твърде много скокове, нито твърде много постъпенни ходове.**
3. След един-два постъпенни хода в една посока не може да се скочи в същата посока. Обратното също важи – след скок не можем да продължим повече от един-два постъпенни хода в същата посока.
4. Красив прием е да се скочи в една посока, а после да се придвижим постъпенно в обратната посока – скок и запълване.
5. Интересно явление е така наречената двойна каденца в края на упражнението. При такива случаи, след като сме достигнали последния тон (финалис), можем да прибавим още няколко ноти след него:



6. Препоръчва се възвратен скок, но не е задължителен.

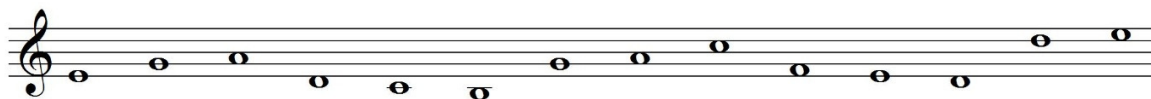
7. Дисонантни отсечки. Когато наблюдаваме контура на упражнението, можем да открием интервалите, които се получават между най-високия и най-ниския тон в право движение – тоест, без промяна в посоката на движение:

6.



Тук интервалът между *ла* (първия тон) и *си*, постигнат в право движение, е септима. После от същия тон, *си*, се придвижваме в една посока, в право движение, до последния тон, *до*. Този интервал е нона. Такива интервали са забранени. Ето още един пример:

7.



Първата отсечка е между *ми* – първия тон, и *ла*. *Ла* е временният най-висок тон. От *ла* движението се променя – тръгваме надолу. Най-ниският тон е *си* – край на низходящата отсечка. После движението се променя отново към възходящо и най-високият тон е *до*. От същия тон движението отново става низходящо и така нататък.

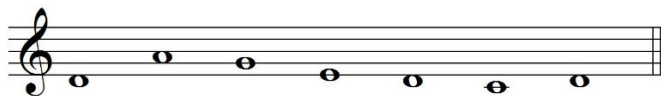
Всички отсечки трябва да се проверяват. Забранените интервали на отсечките са следните:

- A. Тритонус
- B. Септима
- C. Нона
- D. Тритонус през октава
- E. Септима през октава

8. По-големи сумарни интервали в право движение не се допускат.

Ето един пример за анализ:

8.



Това упражнение се подчинява на всички правила, включително и незадължителните:

Твърди правила

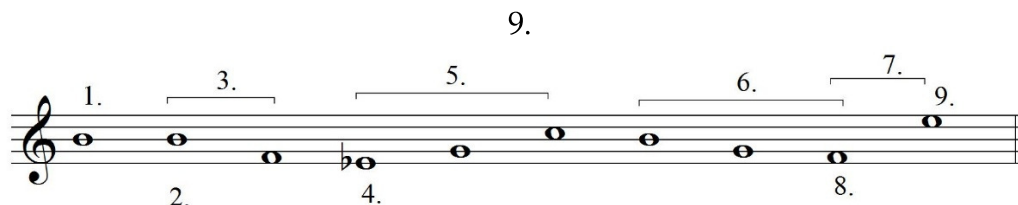
- I. Няма тактови черти и размер, има две линии накрая
- II. Съдържа седем тона
- III. Няма повторени тонове (един до друг)
- IV. Не започва от *си*
- V. Започва и завършва на *ре*
- VI. Няма диези и бемоли
- VII. Предпоследният тон е седма степен на лада
- VIII. Няма забранени интервалови скокове
- IX. Няма последователни скокове в една посока
- X. Няма тритонусни пролуки
- XI. Липсват остинати и секвенции

Допълнителни правила

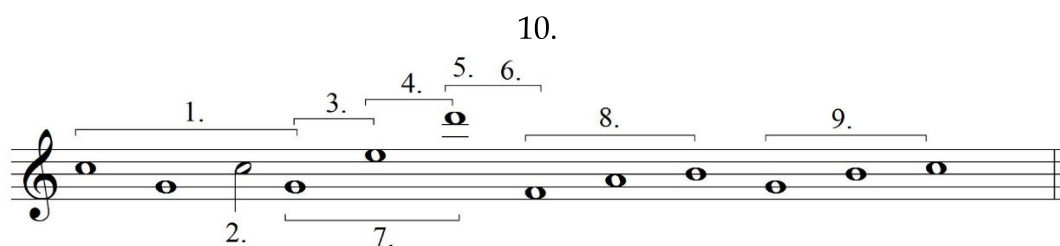
1. Има най-висок тон (*ла*, втора нота) и най-нисък (*до*, *шеста* нота)
2. Има два скока и четири постъпенни хода, плавно е. Упражнението наподобява мелодия (може лесно да се пее) и няма прекалено голям певчески диапазон
3. След скока *ре-ла* се движим в обратната посока, макар че не се движим изцяло постъпенно – има скок и запълване
4. Има един скок след постъпенно движение и два постъпенни хода след скок в същата посока
5. В това упражнение няма възвратен скок - не е задължителен
6. Няма двойна каденца – не е задължителна
7. Липсват дисонантни отсечки
8. Максималната отсечка в право движение е секста

Така типичният учебен кантус фирмус придобива характеристика на несиметрична, своеобразна мелодия.

Примери с грешки – само по твърдите правила:

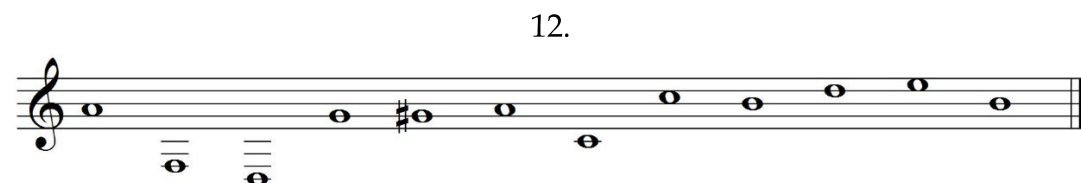
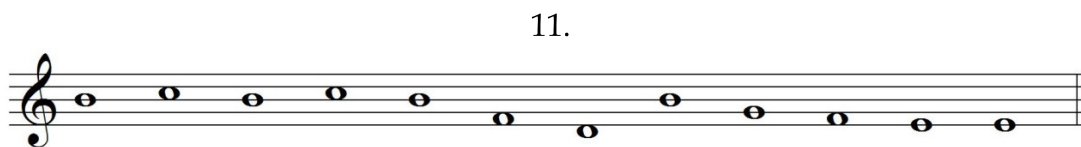


- 1) Започва от *си*
- 2) Повторен тон
- 3) Низходящ скок на тритонус
- 4) Бемол пред тона *ми*
- 5) Два скока в една посока
- 6) Тритонусна пролука (липсва *ла*)
- 7) Скок на септима
- 8) Предпоследният тон не е втора или седма степен на лада (ако се счита, че първият тон на упражнението е първият тон на лада)
9. Последният тон не е същият като първия

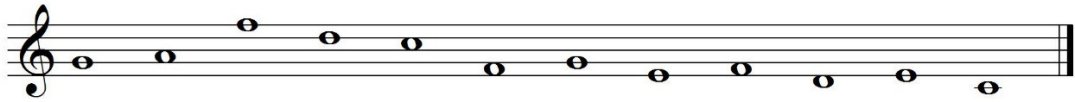


- 1) Остинато
- 2) Използвана е половина нота
- 3) Скок на голяма секста нагоре
- 4) Скок на септима
- 5) Прекалено висок тон за сопранова теситура
- 6) Низходящ скок над октава
- 7) Два скока в една посока
- 8) Тритонусна пролука – липсва *сол*
9. Секвенция. Два идентични сегмента – *фа-ла-си*, после *сол-си-до*

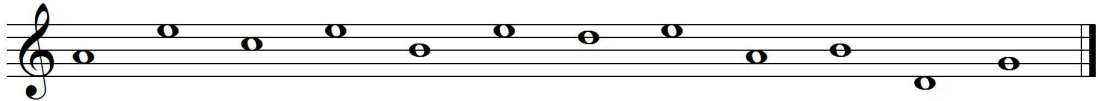
Следват няколко примера, които могат да се анализират от читателя.



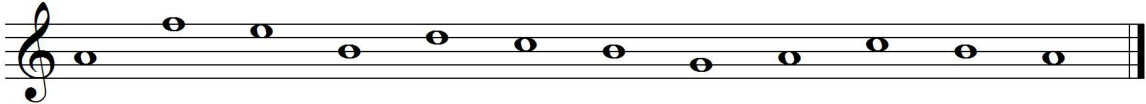
13.



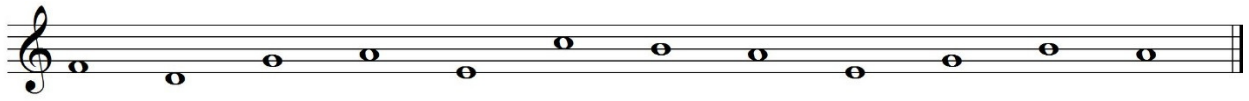
14.



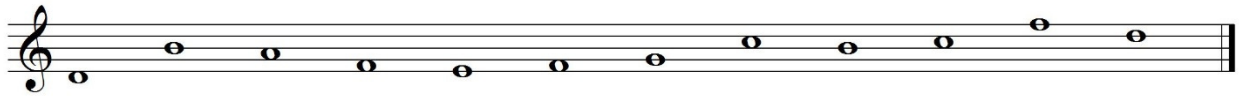
15.



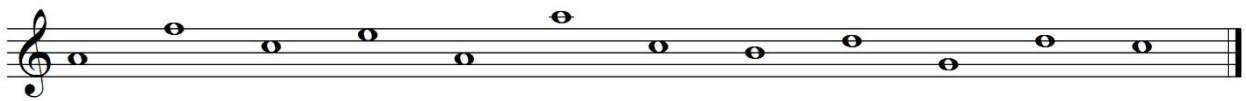
16.



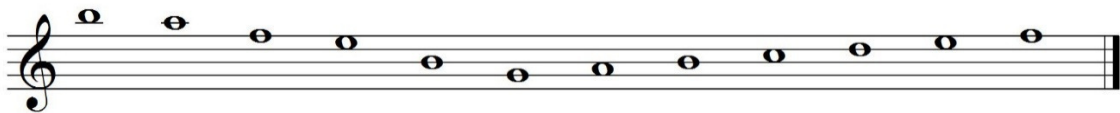
17.



18.



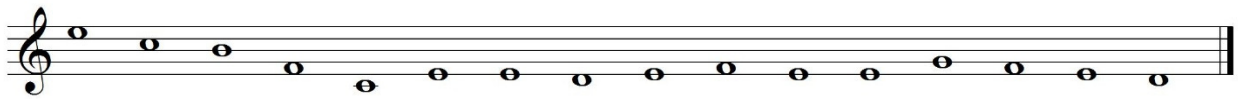
19.



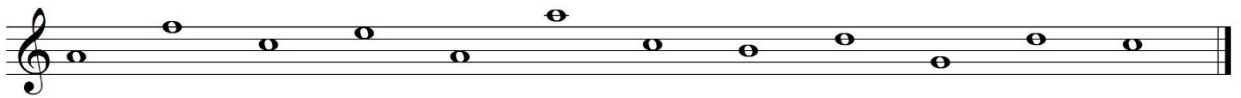
20.



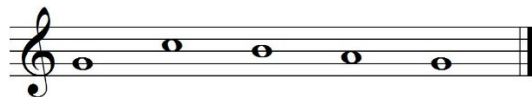
21.



22.



23.



24

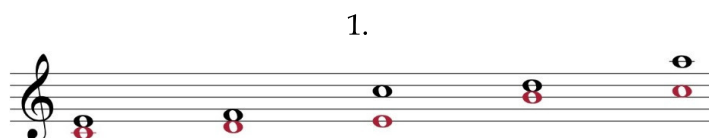
Първи полифоничен вид – Нота срещу нота

Прибавяме втори глас, който да контрапунктира кантус фирмуса. Срещу една нота от кантус фирмуса ще има една нота контрапункт.

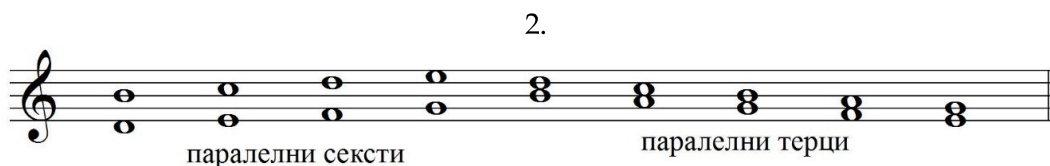
Всички правила за кантус фирмуса остават в сила с изключение на едно: тук в контрапункта се допуска повторен тон – това е в противоречие с правило III.

Три вида полифонично движение

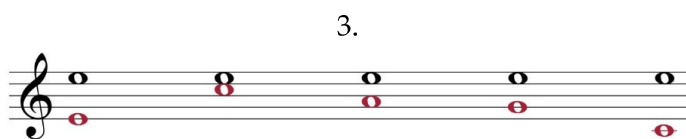
Когато двата гласа се движат в една посока, движението се нарича право:



Вариант на правото движение – паралелно. При него има еднакви интервали по вертикал:

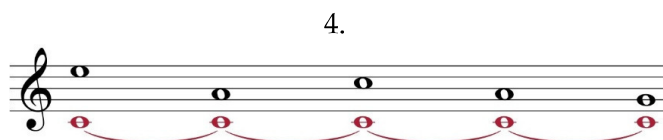


Когато единият глас не се движи, тогава движението е странично.

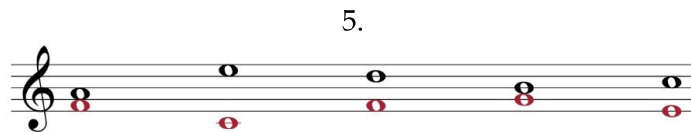


В този пример неподвижният глас е отгоре.

А тук неподвижният глас е отдолу:



Когато гласовете се движат във взаимно обратна посока, движението се нарича противоположно:



В полифонията се счита, че противоположното движение е най-удобно. То дава най-добри резултати и при него е най-лесно да се избегнат грешки.

Твърди правила

I. Всички твърди правила за кантус фирмуса остават в сила.

I. Контрапунктиращият глас може да бъде под или над кантус фирмуса. Но кръстосването на гласовете е позволено – от втория до пред-предпоследния тон. Това значи, че първият тон на контрапункта трябва да бъде в правилната позиция и същото важи за предпоследния и последния¹.

II. Максималното разстояние между двата гласа не бива да надвишава две октави (при Христов – квинта през октава).

III. Когато контрапунктиращият глас е отгоре, първият тон може да бъде само първата, третата или петата степен на лада. Ако първият тон на кантус фирмуса е *ре*, тогава контрапунктът може да бъде само *ре*, *фа*, или *ла*. Ако контрапунктиращият глас е отдолу, той може да започне само от първата степен на лада².

IV. Последният тон на контрапункта може да бъде само първа степен на лада (същото важи за кантус фирмуса) – цяла нота.

V. Позволен е един повторен тон в контрапункта, тоест две еднакви ноти една до друга (при Христов – две повторения, три ноти). Такъв ход трябва да се използва пестеливо и внимателно.

VI. Ако предпоследният тон на кантус фирмуса е втора степен, предпоследният контрапунктиращ тон трябва да е седма степен и обратното.

VII. Забранени интервали по вертикал – дисонанси³:

A. Секунда

B. Кварта

¹ Фукс и Йепезен не спазват това правило. Това е феномен, който се наблюдава в живата музика. Но е логично да се отработи някаква степен на дисциплина и допълнително техническо умение – затова аз считам, че предпоследният и последният тон трябва да бъдат в в същата позиция, както и първият. При реален композиторски проект това правило може да се игнорира.

² Понеже контрапунктиращият глас така се оказва басов, от друг тон не можем да започнем, за да се избегне лъжливо впечатление за начало в неправилен лад. Също така, ако по-ниският глас започне на пета степен, ще се получи забранен интервал вертикал – кварта.

³ Понякога се случва да объркаме интерваловите правила, когато засягат хоризонтала или вертикала: скокът на секста надолу е забранен, както и скокът на голяма секста нагоре. Но по вертикал и малката, и голямата секста са позволени.

С. Тритонус

D. Септима

Всеки един от тези интервали е забранен също така и през октава.

VIII. Прима по вертикал се допуска само на първата и последната нота на кантус фирмуса.

IX. Правила за третиране на свършени интервали по вертикал:

А. Прима – в този интервал не може да се влезе или излезе в право движение⁴

В. Квинта - не може да се влезе в право движение

С. Октава – не може да се влезе в право движение

Същото правило важи за квинта през октава или две октави.

X. Не се счита за добър вкус да има повече от три паралелни терци или сексти между гласовете.

XI. Забранено е двата гласа да скочат едновременно в една посока – т.е. в право движение.

XII. Забранени са паралелни прими, квинти и октави.

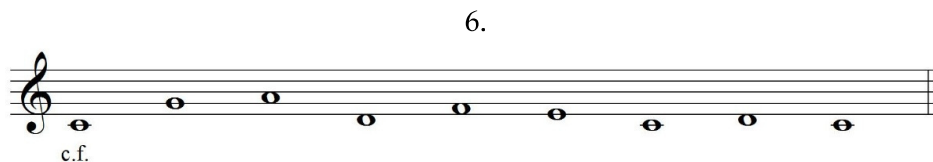
По-облекчени правила

1. Желателно е контрапунктиращият глас да бъде плавен.

2. Не е лоша идея също така той да има свой най-висок и най-нисък тон.

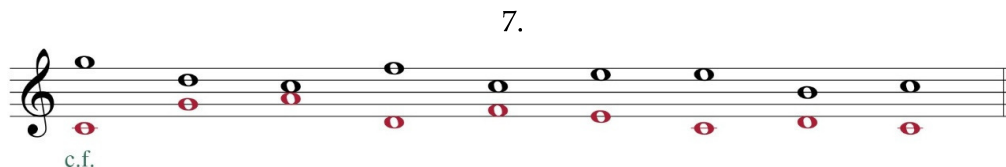
Понякога се обръща внимание на контраста между кантус фирмуса и контрапункта – ако двете линии са с високи и ниски тонове на различни места, с различен контур, това се счита за добро постижение – съзнателен контраст между гласовете.

3. Интересно и важно правило е да изследваме какви са възможностите за контрапунктиране на зададения кантус фирмус в постепенно право движение. Понякога това е възможно – понякога не. За пример давам следния c.f. («кантус фирмус» - това обозначение се пише с цел да можем да го различим от контрапункта, който понякога се означава с «с.р.»):

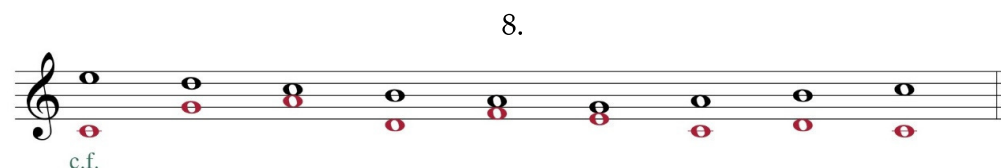


⁴ Прима, квинта и октава, в които сме влезли в право движение, се наричат «скрити» интервали.

Аз мога да напиша следния контрапункт в горен глас. Този контрапункт се подчинява на всички твърди правила⁵:



Но е възможно и следното, по-плавно решение:



Така аз демонстрирам, че този кантус фирмус се поддава на много по-плавен контрапункт. Този пример е важен. Ако сме способни да избегнем скоковете, значи сме развили по-добро, по-съвършено умение да контрапунктираме. Избягването на скоковете, по-плавното и по-логично движение и икономията на средствата са най-важните принципи на полифонията.

След като сме написали едно упражнение, ние трябва да го проверим. За предпочитане е да се провери първо вертикалът – кои са интервалите между гласовете. После се проверява хоризонталът на контрапунктиращия глас. Така демонстрираме, че сме се погрижили за всеки аспект на упражнението – задължителна цел и задача в полифонията⁶.

Следва анализ на упражнение 7⁷.

Вертикал

- Горният контрапунктиращ глас започва на трета степен на лада (ми – правило III.)

⁵ Между първата и втората нота на този пример има антипаралелни квинти (батута) – тоест, квинти, които са допускани в резултат на противоположно движение на гласовете. Отново подходът на различните полифонии спрямо този феномен е различен. Някои го толерират, други – не. В моята интерпретация се счита за леко нежелано, но незабранено явление.

⁶ Също така е препоръчително всички полифонични упражнения да се пишат сравнително бързо. Например писането на кантус фирмус рядко отнема повече от 40-50 секунди и учащият се може да се опита да го реализира по часовник. После проверката се прави бавно и внимателно.

⁷ Анализира се само горният глас и вертикалът между гласовете. Считаме, че кантус фирмусът вече е проверен.

- От децима, тоест първия интервал по вертикал, преминавам в квинта (*сол-ре*) – това е квинта, постигната с противоположно движение на гласовете. Това ми е позволено – IX.

- Следващият интервал е терца – *ла-до*
- После интервалът е секста
- Отново терца (*фа-ла*)
- И отново терца
- Секста (*до-ла*)
- Отново секста. В кантус фирмуса има *ре* – втора степен. В контрапункта има *си* – седма степен – VI.
- Октава. И двата гласа са на първа степен на лада (IV.) В октавата съм влязъл посредством противоположно движение – IX.
- Липсват забранени интервали по вертикал – VII.
- Няма скокове на двата гласа в една посока – XI.

Допълнителни наблюдения

- Няма кръстосани гласове, не е задължително – I.
- Не е надхвърлена октава по вертикал между гласовете – II.
- Няма повторени тонове в контрапункта, не е задължително – V.
- Няма прима никъде в упражнението – VIII.
- Няма повече от три терци или сексти – също – X.

Хоризонтал

- Право постъпенно движение. Няма фалшиви суми – Допълнително правило 7 от главата за кантус фирмус.
- Контрапунктът е максимално плавен – 1.
- Той дори има един най-висок и най-нисък тон и те не съвпадат с най-високия и най-нисък тон на кантус фирмуса – 2.

Следват примери със следните забелязани грешки:

9.

Вертикал: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

Хоризонтал: 10. 11. 12. 13.

В този пример кантус фирмусът е в горния глас и затова обозначението c.f. е поставено отгоре.

Вертикал

1. Първият тон на контрапункта не е първа степен на лада, какъвто е първия тон на кантус фирмуса – IV.
2. Двата гласа скачат едновременно в една посока, (т.е. в право движение) от *до-ми* в *сол-си* – XI.
3. Забранен интервал – септима - VII.
4. Забранен интервал – секунда - VII.
5. Забранен интервал – кварта - VII.
6. Двата гласа скачат едновременно в една посока, т.е. в право движение – от *до-ла*, в *ла-ми* - - XI.
7. Същият интервал (*ла-ми*) е квинта, която е постигната в право движение – това е скрита квинта - IX.
8. Забранен интервал – септима - VII.
9. Предпоследният тон на контрапункта не е седмата степен на лада (т.е. не е *ре*). Трябва да бъде *ре* защото предпоследния тон на кантус фирмус е *фа* – втора степен - VI.

Хоризонтал (по правилата за кантус фирмус)

10. Два скока в една посока – *до-сол-ре* - IX.
 11. Низходящ скок на секста – *си-ре* - VIII.
 12. Възходящ скок на голяма секста – *до-ла* - VIII.
 13. Възходящ скок на голяма секста – *сол-ми* - VIII.
- Линията на контрапункта също така съдържа прекалено много скокове, прекалено е начупена.

Прекъснатата диагонална линия между *до-ми* и *сол-си* представя така наречената засада. Това се случва когато вторият тон в горния глас (*си*) е по-нисък от първия тон в долния глас – *до*⁸. Засадата е забранена, но само в двуглас.

⁸ Засада има също и между четвъртия и петия тон на упражнението.

10.

9.

8.

10.

Хоризонтал:

c.f.

Вертикал: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Тук кантус фирмусът е отдолу. Горният глас на моменти слиза под горния – понякога това е отбелязано със стрелка. Това е позволено, стига да не е на първата, предпоследната и последната нота.

Вертикал

1. Паралелни квинти – *до-сол*, после *си-фа*
2. Въпреки че интервала *си-фа* е квинта, той е също така и тритонус – забранен интервал по вертикал
3. Забранен интервал – кварта
4. Същото
5. Скрита октава. В този интервал сме влезли чрез право движение на гласовете
6. Прима, която не се намира на първия или последния тон
7. Предпоследният тон на контрапункта е под този на кантус фирмуса – *ре*

Хоризонтал

8. Скок на тритонус надолу – *фа-си*
9. Два скока надолу
10. Два скока нагоре

11.

Вертикал: 1. 2. 3. 4? 5. 6. 7. 8. 9.

c.f.

Хоризонтал: 10. 11.

В този пример, където кантус фирмуса е отгоре, се опитвам да поставя фикта (*си* бемол), и по-долу я обяснявам.

Вертикал

1. Контрапунктът не започва от първа степен – контрапунктирацията глас е отдолу
2. Забранен интервал - кварта
3. Забранен интервал – нона (секунда през октава)
4. Тук има *си* бемол. С него се получава интервал чиста квинта. Без него се получава тритонус – умалена квинта – тоест грешка 5.⁹
5. Забранен интервал – тритонус

Именно добавеният *си* бемол представлява фикта. Още от Средновековието е съществувала практиката един тон да се алтерова, за да се избегне неприятно звучене по вертикал или хоризонтал. В този учебник аз показвам това явление и го обяснявам, но го използвам пестеливо и рядко.

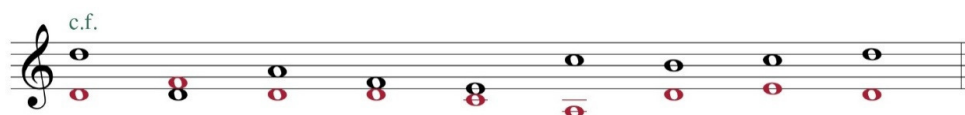
6. Двата гласа са скочили едновременно в право движение
7. Октавата е достигната в право движение – това е скрита октава
8. Понеже предпоследният тон на кантус фирмуса е седма степен, нотата на контрапункта трябва да бъде втора степен (*ми*), но не е
9. Паралелни октави – *до-до, ре-ре*

Хоризонтал

1. Секстов скок надолу – *фа-ла*
2. Два скока в една посока – *сол-до-ми*

По-долу помествам правилно решение на горния кантус фирмус

12.



⁹ Прибавянето на *си* бемол (фикта) се счита за по-маловажно от наличието на тритонус по вертикал.

Тук контрапунктът е в долния глас:

13.

1.

2.

3.

4. 5. 6. 7.

Грешки

1. Контрапунктът не е започнал от първа степен на лада
2. Паралелни октави между трети и четвърти тон – *фа-фа, сол-сол*
3. Кварта по вертикал
4. Скрита квинта – постигната е с низходящо движение в една посока
5. Секстов скок надолу – от предходния интервал, *си*
6. Скок на двата гласа в низходящо право движение и засада
7. Предпоследният тон на контрапункта не е седма степен на лада

Примери за анализ

14.

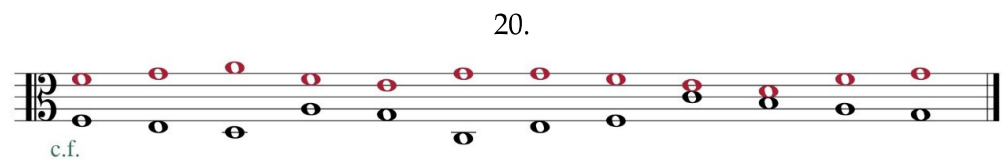
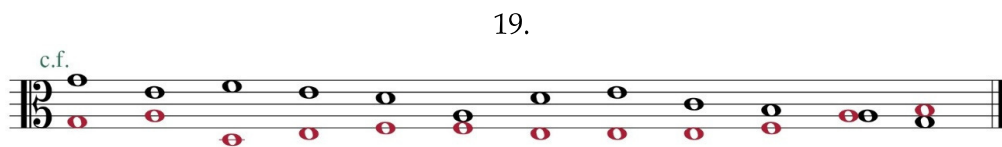
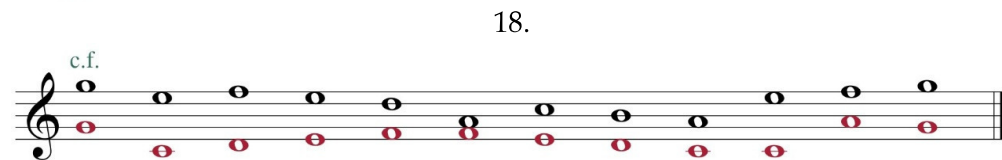
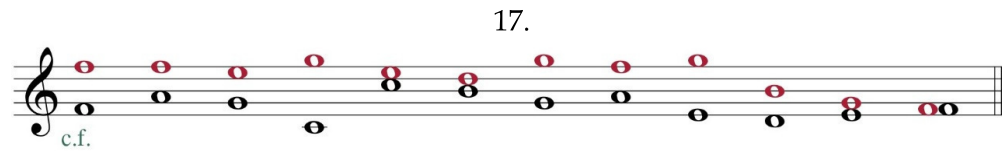
c.f.

15.

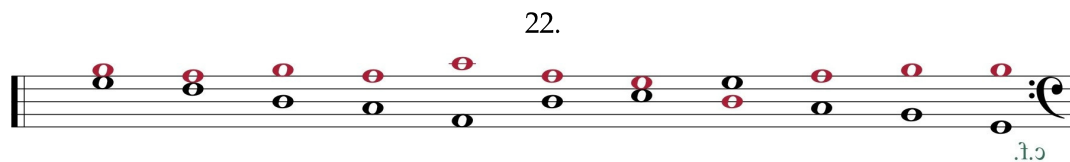
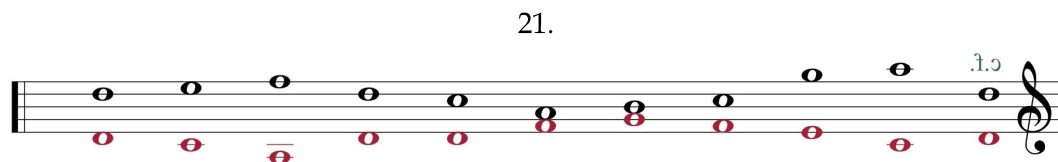
c.f.

16.

c.f.



Случвало ли ви се е да се опитвате да четете музикален текст от дясно наляво?
Правилни ли са упражненията?



За домашна работа препоръчвам да се използват вече проверени кантус фирмуси за контрапунктиране. Много добра практика е единият глас да се свири, а другия да се пее, естествено едновременно. Пеенето в дует също е много полезно.

Правилни с.ф. за решаване

23.



24.



25.



26.



Втори полифоничен вид Две ноти контрапункт срещу една кантус фирмус

Пишем две половини ноти контрапункт срещу една цяла в кантус фирмус. Тук отново е забранено използването на повторен тон в контрапункта. Въвеждаме размер, който е двувременен¹.

Видове дисонанси (вертикал)

1. Проходящ дисонанс

1.



Когато има минимум два гласа, може да възникне дисонанс между тях. Това се е получило между долния глас – *ре*, и горния глас – *сол* (кварта). Особено важно е, че горният глас се движи постъпенно, не стои на едно място, не променя посоката на движение и не скача. В резултат на това първият интервал по вертикал на силно време е консонанс (терца, *ре-фа*). После, в резултат на постъпенно движение нагоре, се е получил интервал кварта (*ре-сол*). Движението не се променя, продължава нагоре. В резултат на това отново се получава консонанс, квинта (*ре-ла*). Така се оформя следната ситуация:

- А. Дисонансът, квартата, се е оказал на слабо време
- В. Възникнал е по средата между двата консонанса
- С. Възникнал е в право постъпенно движение в една посока

Тези три условия са задължителни, за да можем да наречем този дисонанс проходящ.

¹ В този учебник избягвам използването на тривременен размер за упражнения, защото има изразено противоречие в преподавателските подходи, когато се касае до него. Двувременните размери илюстрират естественото положение на нещата по-ясно и по-лесно.

2. Страничен дисонанс

2.



Тук отново сме започнали с терца във вертикал между двата гласа – *ре-фа*. Отново горният глас се е придвижил постъпенно нагоре и е възникнал дисонанс, кварта, *ре-сол*. Но после горният глас променя своята посока на движение и тръгва надолу. Отново възниква консонанс *ре-фа*. Този страничен дисонанс се дефинира от следните задължителни условия:

- А. Възникнал е в резултат на постъпенно движение – няма скок
- Б. След неговото възникване е последвала промяна в посоката на движение
- В. След повторно постъпенно движение в обратната посока (не скок) е постигнат отново консонанс. Дисонансът се намира между два консонанса.

3. Скачащ дисонанс

3.



Първоначалните условия са същите. Но след като е постигнат дисонанс, горният глас скача. Това е условието да наречем този дисонанс скачащ.

Има едно важно учебно правило – не можем да скочим нито от, нито в дисонанс (двете изключения на това са обяснени по-нататък в учебника).

В ренесансовата музика се използват и трите дисонанса, но тяхната употреба се регулира от строги закони. В този учебник скачащият дисонанс е позволен само в два случая. Първият случай е като елемент на камбиата – това е обяснено в главата за трети полифоничен вид. Вторият случай е при раздробяване на дисонансен синкоп – обяснено е в главата за пети полифоничен вид.

Твърди правила

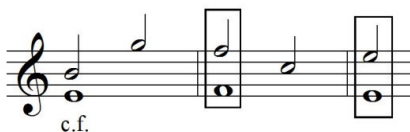
- I. Всички твърди правила за кантус фирмус остават в сила и се отнасят и до контрапункта (включително забрана на остинати и секвенции).
- II. Същото важи и за правилата за първи полифоничен вид с едно изключение:
- III. Не ни е позволено да повтаряме ноти една след друга.
- IV. Следващите правила се съобразяват и с метричното време във въведения двувременен размер:
- V. На първо време трябва винаги да има консонанс по вертикал.
- VI. В първия такт (само) можем да напишем половина пауза и да започнем от второ време
- VII. Прима по вертикал на слабо (второ) време е позволена.
- VIII. Двете половини ноти на предпоследния такт могат да бъдат заменени от една цяла нота.
- IX. В последния такт пишем цяла нота в контрапункта.
- X. Освен паралелните квинти и октави, които са забранени винаги, не можем да допуснем квинти и октави, които следват в последователни тактове на първо време (акцентни квинти и октави)

4.



Акцентни квинти

5.



Акцентни октави

По-свободни правила

1. Този вид упражнение има за цел да ни научи преди всичко да използваме проходящ дисонанс, така че постъпенното движение е за предпочитане.
2. Можем отново да се опитаме да контрапунктираме, използвайки право постъпенно движение, доколкото това е възможно (показано по-долу).

Стратегия на решаване

На следния кантус фирмус трябва да се напише контрапункт в горен глас:

6.

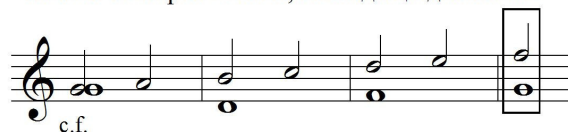


В първия такт мога да започна без пауза или с пауза. Помня също, че мога да започна от първа, трета или пета степен на лада. Постепенното движение е желателно.

Ето няколко варианта за започване. Първо изследвам вариантите без пауза в контрапункта.

7.

начало от първа степен, възходящо движение



Започвам на унисон – добре. *Ла* прави секунда с кантус фирмуса *сол*, това е дисонанс. Във втория такт се получава секста, консонанс, добре. Така тонът *ла* от първия такт се оказва проходящ дисонанс, това ми е позволено.

Основната причина *ла* да е проходящ дисонанс е, че контрапунктът се движи постепенно в една посока – това е добре.

Във втория такт вторият тон на контрапункта, *до*, прави дисонанс с *ре* в кантус фирмуса. Но движението продължава постепенно нагоре и в третия такт се получава отново секста по вертикал – *фа* в кантус фирмуса и *ре* в контрапункта. Отново добре. *До* прави проходящ дисонанс.

Втората нота на контрапункта в третия такт, *ми*, прави дисонанс, септима, с *фа* в кантус фирмуса. В четвъртия такт обаче имаме проблем – заграден е в правоъгълниче. На силно (първо време) се е получил интервал септима – дисонанс. Това е невъзможно.

Така тонът *ми* в третия такт вече не може да се нарече проходящ дисонанс – след като се придвижи още една степен в същата посока, той не прави консонанс с кантус фирмуса на първо време в четвъртия такт. Тоест тонът *ла* не може да се използва тук – дисонанса, който прави, не е легитимен и не е позволен.

На основа на моя анализ мога да заключа, че решението е правилно само до първо време на третия такт. Постепенното движение по-нагоре, в същата посока,

не е възможно. Имам два варианта – или да променя посоката на движение, или да скоча на консонанс на второ време на такта.

Важен извод е, че на второто време на такта може да има само две позволени опции:

А. или проходящ дисонанс (следващият тон на контрапункта трябва да прави консонанс с кантус фирмуса на първо време в следващия такт, движейки се в същата посока), или

В. втората нота (на второ, слабо време), трябва да прави консонанс с кантус фирмуса.

8.

начало от трета степен, възходящо движение



Започвам от *си*, трета степен, *до* е проходящ дисонанс.

Втори такт – октава по вертикал, постигната в противоположно движение на гласовете (не може в право, това би била скрита октава). Добре. *Ми* е проходящ дисонанс.

Трети такт – тук сме постигнали консонанс, октава. Но тази октава е скрита. Постигната с право движение на гласовете – и двата гласа са се придвижили нагоре. Тази октава ни е забранена.

В четвърти такт сме достигнали нона във вертикал. Това е грешка и така става неправилно и използването на тона *сол* в третия такт.

Следователно решението е правилно само до първото време на втория такт.

9.

начало от пета степен, възходящо движение



На същия принцип всичко е правилно до началото на четвърти такт. *Ми* в първи такт е проходящ дисонанс, същото важи за *сол* във втория такт. В четвъртия такт има дисонанс – кварта през октава на първо време. Освен това горният глас се качва прекалено високо. Това решение е правилно само до първото време на третия такт.

10.

начало от първа степен, низходящо движение



Имаме нона на първо време във втория такт. Тоест низходящото постъпенно решение от *сол* на втора октава е невъзможно.

11.

начало от пета степен, низходящо движение



На същия принцип решението е възможно само до втората нота на втори такт. В трети такт има секунда във вертикал.

12.

начало от трета степен, низходящо движение



Неразрешима ситуация още в началото.

13.

начало от първа степен, низходящо движение



Започвайки отново от *сол*, но на първа октава, откриваме, че това решение също е невъзможно.

Моят анализ показва, че правото движение в една посока има своите ограничения. То не може да продължи дълго време.

Тогава решавам да променя малко моята стратегия. След като съм предприел няколко постъпенни хода, променям посоката на движение. Използвайки за модел пример 7, тръгвам надолу от такт 3:

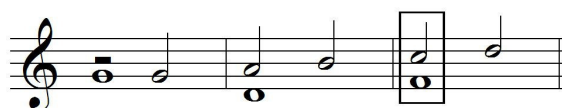
14.



Тук няма никакви грешки.

По същия начин мога да изследвам възможностите за разрешаване, като поставя половина пауза в първия такт. Втората нота продължава да се подчинява на твърдите правила. Показвам няколко примера.

15.



Скрита квинта в такт 3, акценти квинти в т. 2-3 (на първо време).

16.



Поредни дисонанси на силно време.

17.



Същото.

Тук не съм показал всички възможности. Вместо това мога да използвам другия фундаментално различен принцип – да скачам в консонанс и на първо, и на второ време²:

² И Фукс, и Йепезен не обръщат особено внимание на акцента върху постъпенно движение. Това движение е важно, но не е задължително.

18.



Няма грешки. Всяка нота на контрапункта прави консонанс с кантус фирмуса. Такова решение е напълно възможно, макар че е малко «скокливо».

Следва правилно решение, което се състои от скокове и постъпенни ходове:

19.



Анализ на вертикала

Първи такт – квинта, контрапунктът започва от пета степен.

Такт 2. – децима, последвана от октава в странично движение на слабо време.

Т. 3. – Квинта, постигната в противоположно движение, после терца в странично движение.

Т. 4. – Терца, последвана от проходящ дисонанс – кварта.

Т. 5. – Секста, после децима.

Т. 6. – Отново децима и после октава, постигната в странично движение на слабо време.

Т. 7. – Цяла нота в контрапункта, позволено е. Нотата е седма степен на лада, защото нотата на контрапункта е втора степен. Секста през октава.

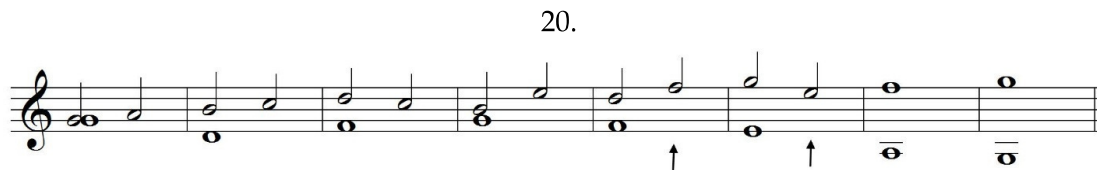
Т. 8. – Цяла нота и първа степен и в двата гласа (задължително).

Максимално голям позволен интервал между двата гласа – две октави.

Тук няма паралелни, скрити или акценти квинти и октави. Използван е един проходящ дисонанс в т. 4. Няма проблеми в хоризонтал.

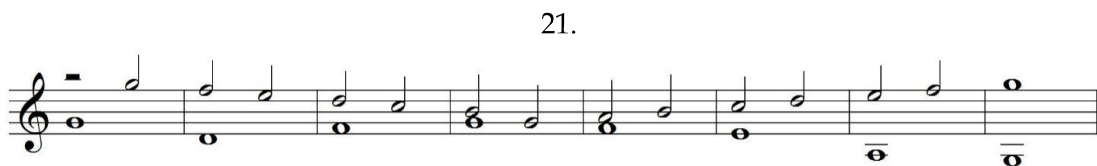
В това се заключава цялата стратегия на писане на този полифоничен вид, както и на всички останали: опитваме се да контрапунктираме максимално гладко, използвайки постъпенни ходове. Когато това се окаже невъзможно, предприемаме скокове, започвайки от най-малките.

По-долу е представено правилно решение, което се състои от повече постепенни ходове и по-малко скокове:

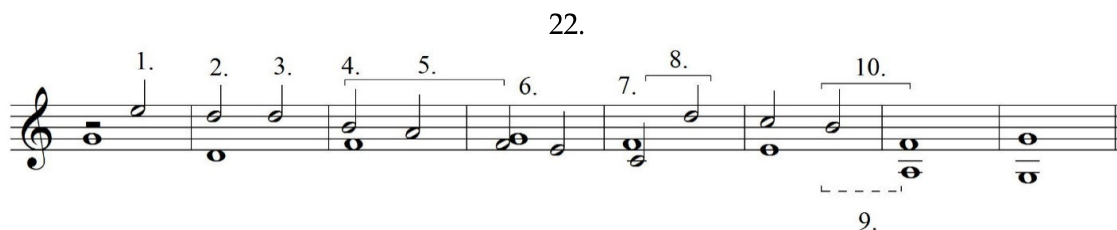


Със стрелки са отбелязани две поредни октави на слабо време. Ако това не се среща твърде често в упражнението, се счита за незначителен проблем.

Следва правилно решение, в което е използвано право постъпенно движение и само един скок (в т. 4):



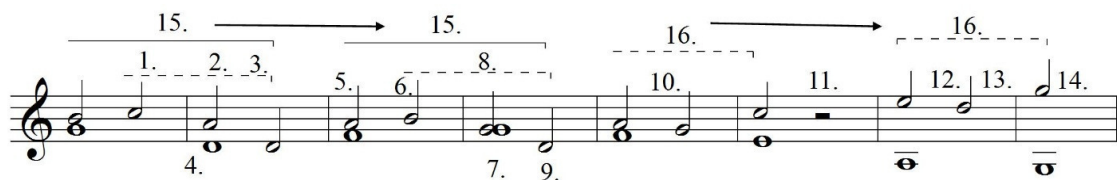
Сгрешени примери:



Грешки във вертикал и хоризонтал:

1. Контрапунктът започва от шеста степен на лада
2. Скрита октава
3. Повторен тон
4. Дисонанс (тритонус) на първо време
5. Тритонусна пролука в хоризонтал – *си-ла-фа*
6. Дисонанс (секунда) на силно време
7. Дисонанс (кварта) на силно време
8. Непозволен скок по хоризонтал – по-голям от октава (нона)
9. Двата гласа скачат едновременно в една посока
10. Скок на тритонус по хоризонтал

23.



Грешки

1. *До* прави дисонанс с кантус фирмуса (кварта). Този дисонанс не е проходящ, а е скачащ
2. Скрита квинта
3. Два скока в една посока (хоризонтал, контрапункт) – *до-ла-ре*
4. Двата гласа скачат едновременно в една посока, *до-ла* в контрапункт, *ре-ла* в кантус фирмус (между първи и втори такт)
5. Двата гласа скачат едновременно в една посока, *ре-ла* в контрапункт, *ре-фа* в кантус фирмус (между втори и трети такт)
6. *Си* прави дисонанс с кантус фирмуса (тритонус). Този дисонанс не е проходящ, а скачащ
7. Унисон на силно време – позволен е само на първия и последния такт. Унисон на слабо време е винаги позволен
8. Два скока в една посока (хоризонтал, контрапункт) – *си-сол-ре*
9. Забранен интервал по вертикал – кварта, между кантус фирмус и контрапункт. В този случай контрапунктът е скочил в дисонанс
10. *Сол* прави дисонанс с кантус фирмуса (секунда). Този дисонанс не е проходящ, а скачащ
11. Не са позволени паузи, освен една половина пауза в първия такт.
12. *Ре* прави дисонанс с кантус фирмуса (кварта през октава). Този дисонанс не е проходящ, а скачащ
13. Предпоследният тон на контрапункта не е седма степен (*фа*)
14. Последната нота не е цяла
15. Прогресираща секвенция между сегментите от т. 1-2 и т. 3-4:

24.



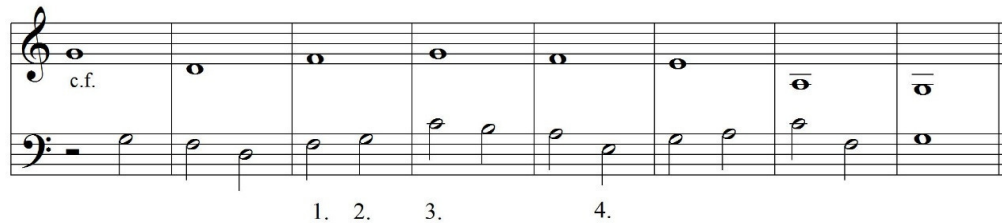
15. Непрогресираща (идентична) секвенция между сегментите от т. 5-6 и 7-8:

25.



Сега пиша контрапунктиращ глас под същия кантус фирмус.

26.



Грешки

1. Паралелни октави
2. Септима по вертикал – не е проходяща, скача
3. Скрита квинта
4. Скок на нона на второ време (ми)

Примери за анализ

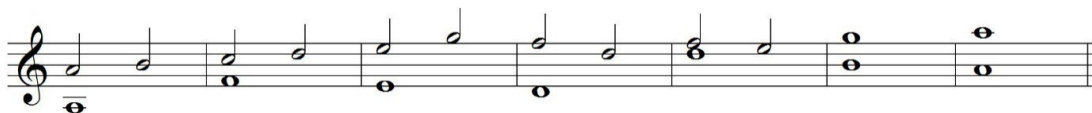
27.



28.



39.



30.



31.



32.



33.



34.



Правилни ли са упражненията?

35.



36.



37.



Правилни с.ф. за решаване:

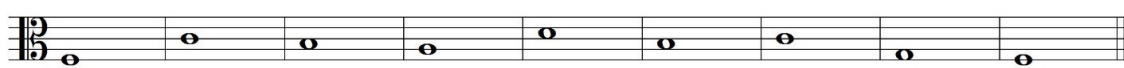
38.



39.



40.



41.



Трети полифоничен вид

Четири ноти контрапункт срещу една кантус фирмус

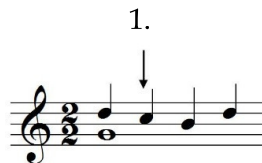
Всички правила дотук остават в сила (не са позволени повторени ноти).

Твърди правила

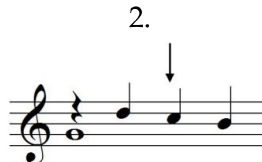
I. В първия такт в контрапункта можем да започнем с една четвъртина пауза, изборът е наш¹.

II. На първо време (на първата четвъртина) продължава да е задължително наличието на консонанс във вертикал.

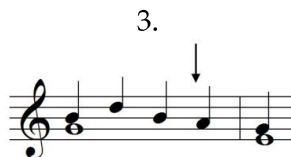
III. На втората, третата и четвъртата четвъртина може да има консонанс разбира се, но може да има и проходящ дисонанс:



Тук той е на втората четвъртина



Тук е на третата четвъртина, тоест на второ време².



На последната четвъртина в такта.

IV. Добра идея е да се използва камбиата – обяснена е по-долу. Тя включва в себе си една от двете позволени употреби на скачащ дисонанс.

V. Ако искаме, можем в предпоследния такт да използваме две четвъртини и половина нота, вместо четири четвъртини.

¹ Не ни е позволена никаква друга конфигурация от ноти и паузи. Няма паузи в други тактове.

² Съществува български термин за проходящ дисонанс на относително силно (второ) време – *твърд преход*. Авторът на този термин е Здравко Манолов.

Камбиата е група от пет ноти³ в контрапункта, която трябва да се подчинява на строги правила в хоризонтал и вертикал. Тя може да бъде «права» и «огледална». Може да се построи от всеки тон.

Правила за камбиата относно хоризонтала

Петте ноти трябва да са подредени интервалово по следния начин:

- A. Постепенен ход нагоре след първата нота
- B. Скок на терца нагоре след втората нота
- C. Постепенен ход надолу до третата нота
- D. Още един постепенен ход надолу до последната нота

Обратната (огледалната) камбиата има същите интервалови правила, но в обратна посока:

- A. Постепенен ход надолу след първата нота
- B. Скок на терца надолу след втората нота
- C. Постепенен ход нагоре до третата нота
- D. Още един постепенен ход нагоре до последната нота

Примери:

4. Права камбиата



5. Обратна камбиата



³ Важен принцип е да се научим да използваме цялата фигура. Но акцентът е преди всичко върху упражняването на скачащия дисонанс от втория тон – терца нагоре и надолу. Простата дефиниция на камбиата е, че преди скачащия тон и след него трябва да има консонанс по вертикал.

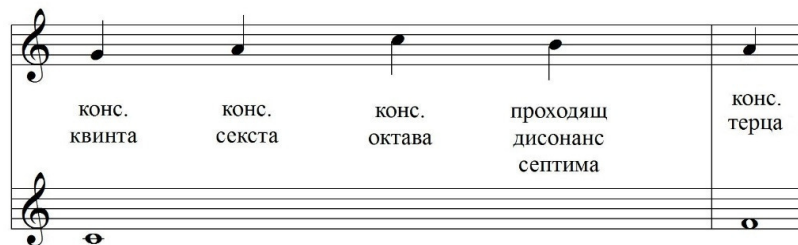
Правила относно вертикала – засягат и права, и огледална камбиата⁴

- A. Първата нота трябва да прави консонанс с кантус фирмуса
- B. Втората нота може⁵ да прави (скачащ) дисонанс с с.f.
- C. Третата нота задължително трябва да прави консонанс с с.f.
- D. Четвъртата нота може⁶ да прави проходящ дисонанс с с.f.
- E. Последната нота трябва да прави консонанс с с.f.

Или с други думи консонанс се изисква на първата, третата и петата нота.

Примери на правилно построени прави и обратни камбиати:

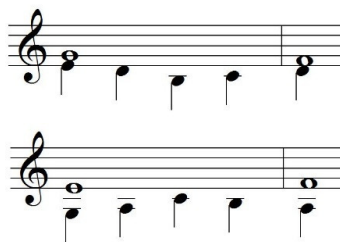
6. Права



7. Обратна



8.



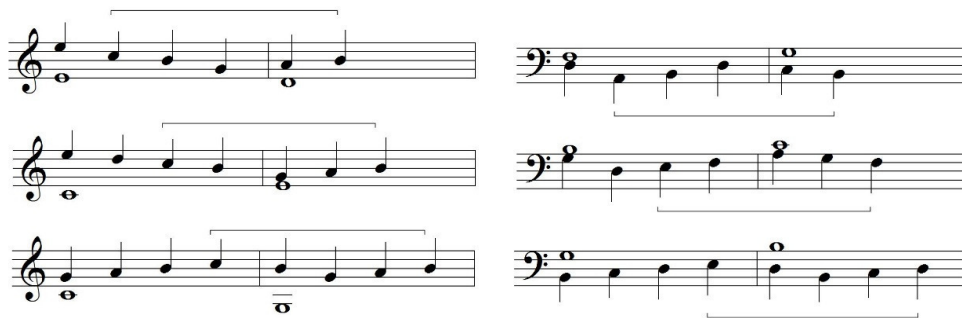
⁴ Когато камбиатата не започва от първата четвъртина в такта, правилата са леко модифицирани – за това виж по-долу.

⁵ Но ако прави консонанс, това е винаги позволено. Консонансът никога не е проблем.

⁶ Същото като бележка под линия 5.

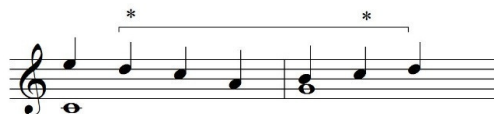
Камбиатата може да започне от всеки тон, но на първата четвъртина на всеки такт трябва да има консонанс⁷:

9.



В някои случаи първият и последният тон на камбиатата може да се интерпретират и като проходящи дисонанси:

10.



Ако всички правила за проходящ дисонанс са спазени, тази камбиата е правилна.

Няколко неправилни примери на камбиати:

11.

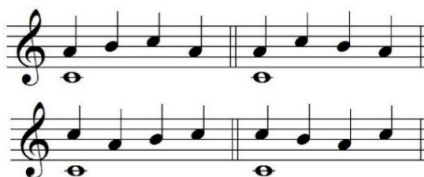


⁷ Позицията на различните източници по този въпрос малко варира. Според някои, ако няма скок от дисонанс от втората нота, няма камбиата. Но аз не се придържам към това гледище.

Техники за печелене на време

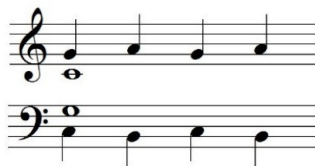
Тук показвам една мелодична фигура на «завъртане». Тя дава възможност да контрапунктираме един цял такт, като завършим със същата нота, с която сме започнали:

12. Фигура на завъртане в нейните четири варианта



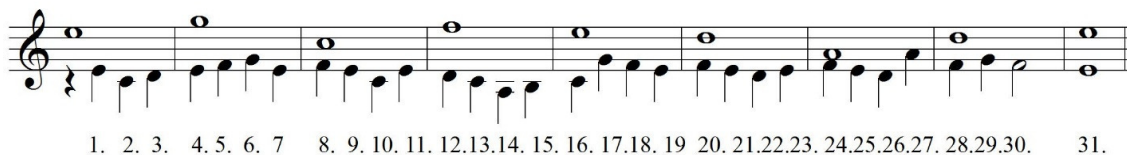
В диатоничния звукоред има само един случай, при който до консонанс по вертикал може да се намира още един консонанс във вертикал – квинта и секста. Това може да се използва в рамките на един такт – при по-продължителна употреба се получава остинато:

13.



Следва едно правилно решение на задача с кратък анализ:

14.



Вертикал

Нота 1: долен глас, започва от първа степен

Нота 2 – скок в децима, странично движение

3 – проходящ дисонанс (нона)

4 – децима в право движение (такт 2 – завъртане)

5 – проходящ дисонанс – наона

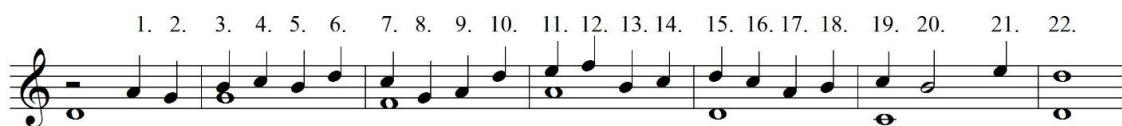
6 – октава, постигната в странично движение

- 7 - децима в странично движение
- 8 - квинта в противоположно движение
- 9 - секста в странично движение
- 10 - скок на октава в странично движение
- 11 - скок на секста в странично движение
- 12 - децима в противоположно движение и начало на камбиата
- 13 - дисонанс - кварта (част от камбиата), скок от дисонанс
- 14 - секста, странично движение
- 15 - проходящ дисонанс - тритонус
- 16 - последна нота на камбиата, децима в противоположно движение
- 17 - скок на секста в странично движение
- 18 - проходящ дисонанс - септима
- 19 - октава в странично движение
- 20 - секста в противоположно движение
- 21 - проходящ дисонанс - септима
- 22 - октава в странично движение
- 23 - проходящ дисонанс - септима
- 24 - терца в противоположно движение
- 25 - проходящ дисонанс - кварта
- 26 - квинта в странично движение
- 27 - скок на унисон на слабо време, странично движение
- 28 - изход от унисон в противоположно движение⁸, скок на секста
- 29 - квинта в странично движение
- 30 - секста в странично движение, едновременно поява на 2^{ра} и 7^{ма} степен
- 31 - финал в първа степен

Първият такт започва с четвъртина пауза. Последният такт използва две четвъртини и половина. Гласовете не се кръстосват, въпреки че това е позволено. Проблеми в хоризонтал няма.

Неправилни примери:

15.



⁸ Както споменах, употребата на противоположно движение в гласовете е позволена и дори препоръчителна.

Вертикал

- Такт 1 започва с половина пауза и две четвъртини – това е забранено
Нота 1 - добре
Нота 2 - скачащ дисонанс
Нота 3 – терцата е постигната със скок на двата гласа в право движение
Нота 4 - страничен дисонанс – забранен е
Ноти 6-7 – паралелни квинти
Нота 8 – скок на дисонанс - секунда
Ноти 9-10 – няма проблеми
11 – добре
12 – няма проблем
13 – скок в секунда
14 – добре
15 – добре, начало на камбиата
16-18 – добре
19 – акцентни октави – има октава на нота 15
20 – непозволен синкоп, скачащ дисонанс (септима)
21 – добре
22 – трета поредна (акцентна) октава

Хоризонтал

Нота 12-13 – низходящ скок на тритонус

16.



1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29.

Вертикал

- Ноти 1-3 – добре
Н. 4 – скачащ дисонанс – кварта
Н. 5-8 – добре
9-12 – добър вертикал
12-13 – скок на двата гласа нагоре
14 – страничен дисонанс
15-16 – добре

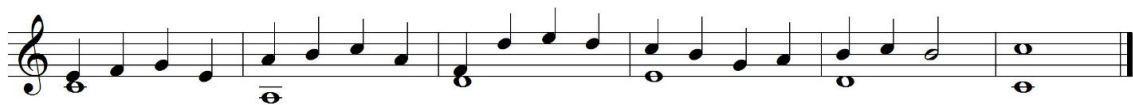
16-17 – паралелни квинти
 17-18 – добре
 19 – скок от секунда
 20 – добре
 21 – скрита квинта
 21-24 – добре
 25 – септима на първо време

Хоризонтал

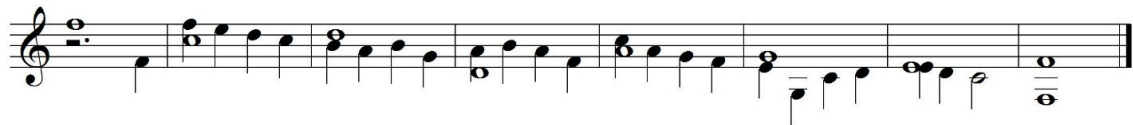
5-6 – скок на секста надолу (неозначен – забелязахте ли го?)
 9 – повторена нота
 12-13 – скок на септима
 18-20 – тритонусна пролука – липсват *ре* и *до*
 25-28 – тритонусна пролука – липсва *ми*

Примери за анализ

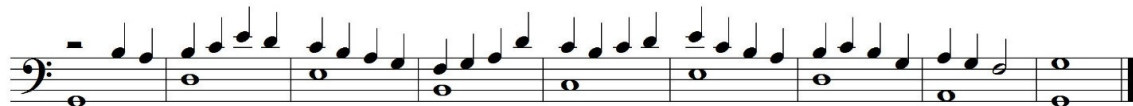
17.



18.



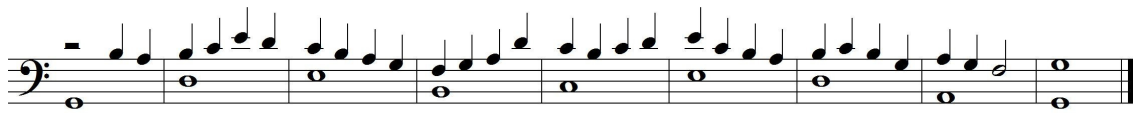
19.



20.



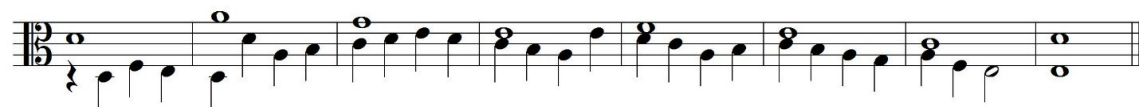
21.



22.



23.

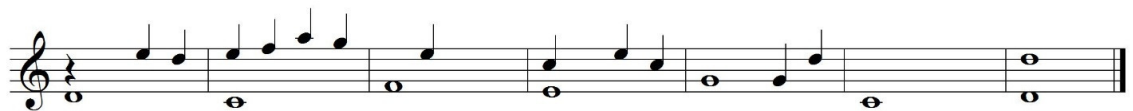


24.



Тук представям няколко упражнения в стил «судоку». Изглежда че понякога не си спомням нота от кантус фирмуса, понякога от контрапункта, а на моменти паметта ми изневерява напълно.

25.



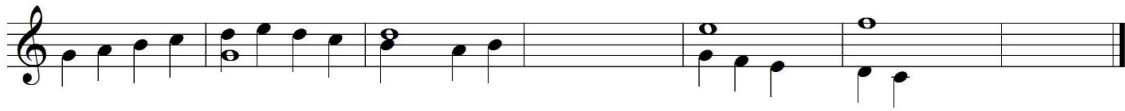
26.



27.



28.



29.



30.

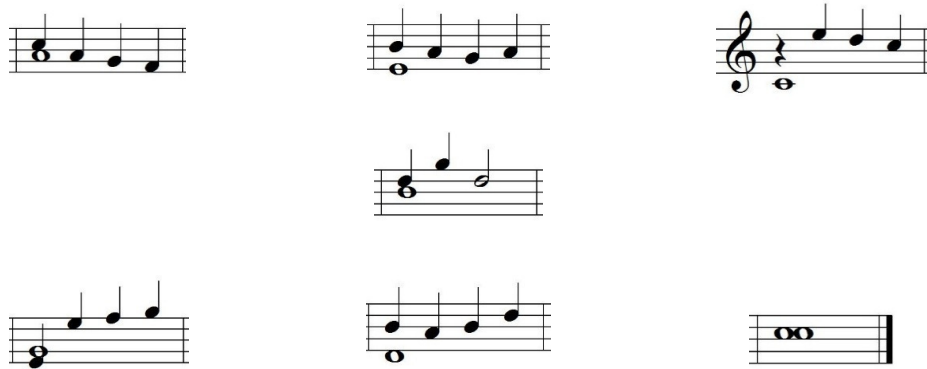


31.



А тук седемте такта на примера са представени в разбъркан вид:

32.



Тук давам разрешение на пример 30:

33.



Правилни с.ф. за решаване:

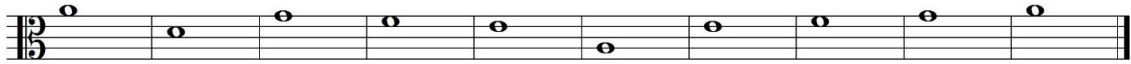
34.



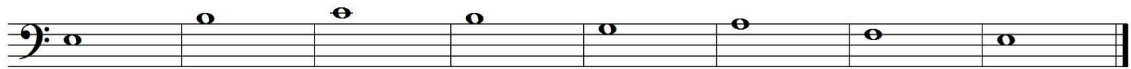
35.



36.



37.



Четвърти полифоничен вид Синкопирана поредица

Тази техника се състои от половини в контрапункта, които са залеговани през тактовата черта. Но първо трябва да се запознаем с понятието дисонантен синкоп.

Ако анализираме следния пример:

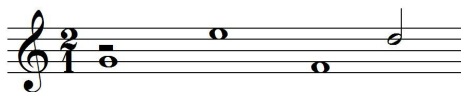
1.



виждаме че във вертикал на първо време във втория такт има дисонанс, септима, който е отведен постъпенно надолу в консонанс – нотата *ре*. Консонанс е имало и на второ време на първия такт, където е *ми*. *Ми* прави секста със *сол* в кантус фирмуса.

Същият пример може да се нотира и така:

2.



и тогава става ясно защо това явление се нарича дисонантен синкоп. Има синкоп в горния глас. Полученият дисонанс се нарича задържан.

Четвъртия полифоничен вид има за цел да преподаде тази техника.

Твърди правила

I. Започваме в размер 2/2 и в контрапункта на първия такт има половина пауза на първо време. После на второ време трябва да има първа, трета или пета степен на лада, ако контрапунктът е в горния глас. Ако е в долния глас, все така може да се използва само първа степен на лада.

II. На второ време, във втората половина на такта, тонът винаги трябва да прави консонанс с *s.f.* във всеки такт.

III. Този тон се залегова през тактовата черта, така че същата нота се получава на първо време на следващия такт. При това възможните опции по вертикал са следните:

А. Може да има дисонанс с с.ф. В такъв случай тонът се отвежда задължително надолу и постъпенно. Така на второ време на такта се получава консонанс по вертикал.

В. Може да има консонанс с с.ф. В такъв случай имаме известна свобода на действие – на втората половина в такта можем да напишем всякакъв тон, стига той да прави консонанс с с.ф.

IV. Всички останали правила за хоризонтал и вертикал остават в действие. Не са позволени повторени ноти, освен залегованите.

V. Пишейки тези упражнения, откриваме, че не винаги има решение (показано по-долу). В такъв случай на две места в упражнението ни е позволено да не пишем легатура между тактовете и на следващото време на такта да поставим различна нота. Тя обаче задължително трябва да прави консонанс с с.ф., защото не е залегована. Силно се препоръчва синкопираната верига да не прекъсва в два поредни такта.

VI. Забранени са следните две конфигурации, които не звучат добре:

А. Така наречената фалшива секунда:

3.



Тук във втория такт секундата се е разрешила в унисон.

В. Фалшива септима:

4.



Септимата във втория такт се разрешава в октава.

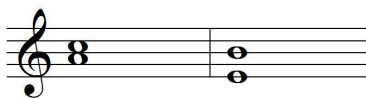
V. Ако анализираме следния пример:

5.



можем да открием, че той всъщност се явява вариант на това:

6.



където горния глас е закъснял малко да премине от *до* в *си* във втория такт. Пример 6. представлява грешка – във втория такт има скрита квинта. На тази логика много източници (но не всичките¹) препоръчват да не се използва и пример 5. – това е «завоалирана», «забавена» скрита квинта. По същия начин не се използва скрита октава

7.



защото представлява вариант на това:

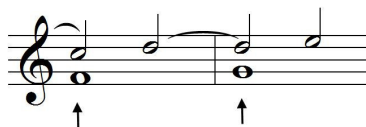
8.



VI. В предпоследния такт, ако искаме, можем да напишем цяла нота.

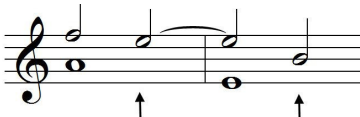
VII. Наличието на забранените квинти и октави се проверява само на вторите времена на тактовете. В този случай няма проблем:

9.



защото квинтите са на първо време на всеки такт. Тук обаче има грешка:

10.



защото на всяко второ време има квинта.

¹ Това е едното от общо две правила, което понякога може да се интерпретира и като «по-свободно».

Второ по-свободно правило

Препоръчително е двата гласа да не скачат в една посока. Но това явление се използва в живата музика, затова към него можем да се отнасяме малко по-либерално.

Стратегия на писане

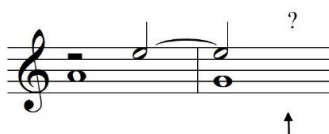
Започвам да пиша контрапункт отгоре:

11.



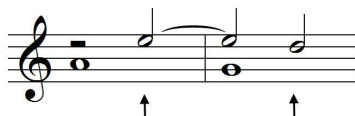
Избрал съм си пета степен на лада – *ми*. След залеговане се получава това:

12.



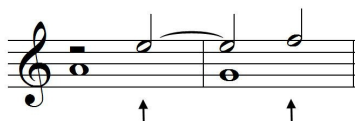
На първо време във втория такт се е получила секста по вертикал, консонанс. Не съм длъжен да слеза постéпенно надолу на второто време. В действителност, ако предприема този ход, ще налетя на проблем:

13.

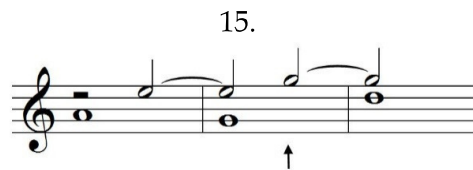


Паралелни квинти на всяко второ време. Не мога да се кача постéпенно нагоре, защото на второ време на такта ще се получи септима, дисонанс:

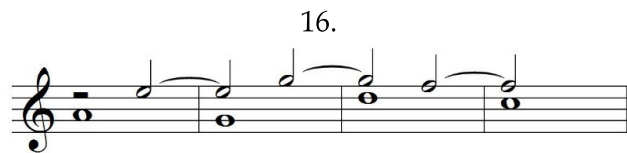
14.



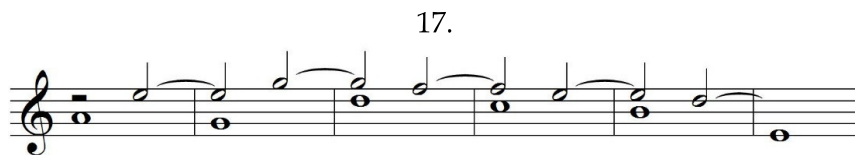
На същия принцип не мога да напиша и *до* – ще прави кварта със *сол*. Така излиза, че отхвърлям нота по нота: не мога да напиша *фа*, *ми* (би било повторен тон), *ре*, *до*. Но мога да скоча нагоре на *сол* – така се получава октава по вертикал:



Тук вече съм залеговал *sol* в горния глас и на първо време в третия такт се е получил дисонанс, кварта. Отвеждам го постепенно надолу:

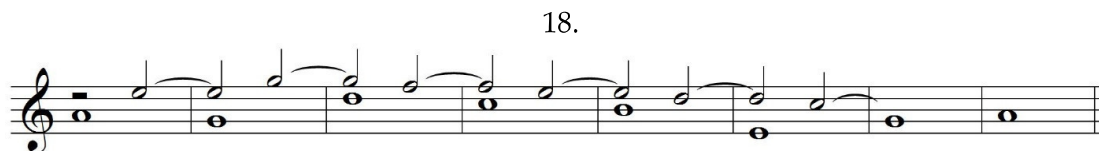


и попадам в същата ситуация и в четвърти такт. Отново отвеждам надолу:



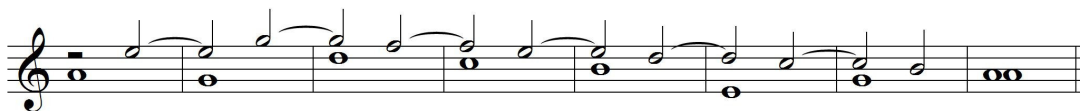
Така са се получили три поредни постѣпенни хода в тактове 3, 4 и 5 – това е добре. Такъв тип низходяща верига е благозвучен и дори препоръчителен за тази ситуация. Подобна верига може да бъде много дълга, без да представлява грешка.

В действителност на мен ми изглежда, че веригата продължава. В такт 6 нямам друг изход, освен да напиша *ре* (защото е залеговано от предишния такт) и да отведа този тон надолу в *до*:



Решението в предпоследния такт е очевидно – то се налага от само себе си:

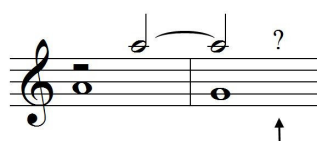
19.



Така в предпоследния такт се е получило елегантно противостояние на седма и втора степен на лада, което води до унисон в първа степен. Упражнението е завършено.

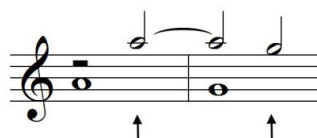
А какво ще се случи, ако реша да използвам първа степен на лада в моя контрапункт:

20.



Ако има дисонанс на първо време, той трябва да се отведе задължително една степен надолу. Но така биха се получили паралелни октави:

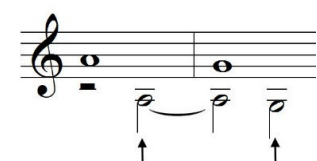
21.



Няма решение. Но както показвах, мога да започна от пета степен на лада; има решение и от трета степен. Следователно не считам за необходимо да прекъсвам легатурата в този случай. От първа степен няма решение.

Сега ще се опитам да реша задачата, пишейки контрапункт в долния глас. Получава се същият проблем, защото сега не мога да започна от никоя друга степен освен от първа:

22.



Така нямам друг избор, освен да използвам клаузата, която ми е дадена от правило V: не залегова *ла* и на следващия такт пиша различна нота, която прави консонанс с *c.f.*:

23.



На второ време на втория такт също пиша нота, която да консонира с кантус фирмуса.

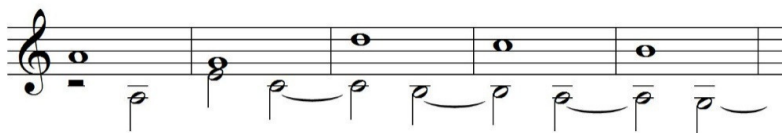
От същата нота на първа октава тоест от първата степен (*ла*) не бих могъл да започна, защото следващият неминуем ход би бил фалшива секунда и поява на паралелни унисони:

24.



Връщайки се на пример 23., когато залегова *до*, се оказвам в началото на низходяща синкопирана верига, както и когато контрапунктирах отгоре. Това е точно решението, което ми трябва:

25.



За последните няколко такта мога да използвам малко предварително планиране. Реализирайки упражнението отдясно на ляво, от края към началото, поставям задължителния тон в края на контрапункта, на последния такт:

26.

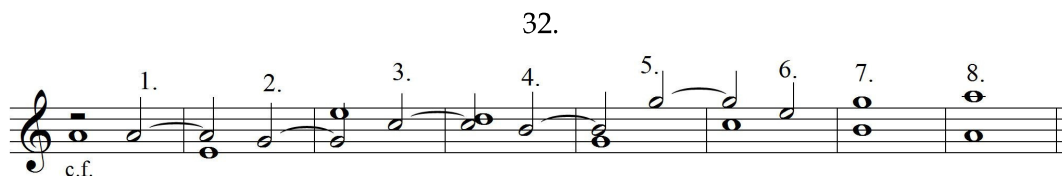


Подозирам обаче, че така няма да има решение. Предпоследният тон на контрапункта трябва да бъде *си*, втората степен на лада, защото предпоследният тон на контрапункта е *сол*, седма степен. Ако в предпоследния такт напиша *си* на малка октава, ще се окаже, че оттам трябва да скоча на септима по хоризонтал с цел да достигна до последния тон *ла*:

[illegible]

67

Прилагам още един правилен пример с анализ:



След половина пауза (задължителна), контрапунктът започва от първа степен с унисон на слабо време.

Във втория такт на първо време квартата се отвежда постъпенно надолу в консонанс – нота 2.

Трети такт – започвам с консонанс на първо време. Скок в друг консонанс на нота 3.

Такт 4 – секунда на първо време, отведена надолу в терца – нота 4. В такт 3 и 4 гласовете са кръстосани – добре и нормално.

Т. 5 – Скок на консонанс, нота 5, защото имаше консонанс на първо време.

Т. 6 – Същото. Зная, че ми трябва *сол* в т. 7, затова го подготвям с нота 6, *ми*. Тя не може да се залегова, защото в т. 7 ще трябва да се отведе надолу в *ре*. Така бих пропуснал да имам *сол* на второ време, а *сол* е задължителна нота.

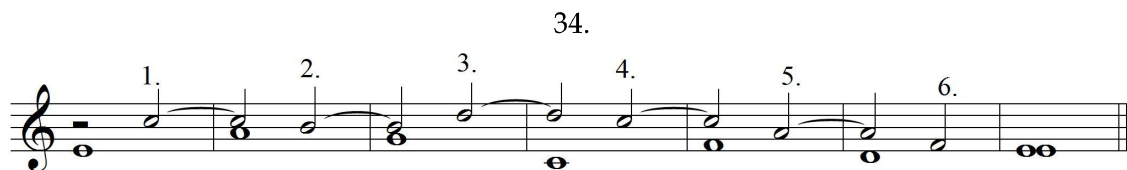
Т. 7 – Позволена ми е цяла нота. Втора степен в кантус фирмуса и седма в контрапункта.

Т. 8 – Цяла нота и първа степен и в двата гласа.



В такт 1, 2, 5 и 7 има консонанс по вертикал на първо време и в резултат на това – скок на консонанс на второ време. В т. 3, 4 и 6 има задържан дисонанс, който се отвежда надолу. В т. 5-6 не съм спазил правило V. – *ре* на второ време в т. 6 прави скрита квинта с *ла*.

Тук не се е оказало необходимо да пиша цяла нота в предпоследния такт.



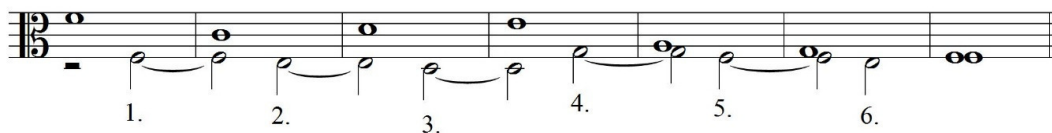
Вертикал

- Такт 1 – Нота 1 (*до*) не е първа, трета или пета степен на лада
Т. 2 – На второ време има дисонанс (*ла-си*). Това не е възможно. Не е имало необходимост *до* да се отведе надолу
Т. 3 – Изглежда наред
Т. 4 – Скрита октава на второ време. Отново не съм спазил правило V. Тази октава се чува по-отчетливо от скритата квинта в т. 6 на пример 33.
Т. 5-6 – Няма проблеми по вертикал. Квинтите на първо време в тези два такта не са от значение
Т. 7 – Наред

Хоризонтал

Два поредни скока в една посока в контрапункта в т. 5-6.

35.



Тук проблеми по хоризонтал няма. Грешките по вертикал са само две. В т. 3 имаме класическа фалшива септима, както е показана в пример 4. В т. 4 дисонансът не е отведен постъпенно надолу; вместо това сме скочили от *ре* на *сол*.

Примери за анализ

36.



37.



Musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The melody is written on a single staff in bass clef, featuring a series of eighth and quarter notes with a final double bar line.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the staff, aligned with the notes: 'The' under the first note, 'Rose' under the second, 'Tree' under the third, and 'The' under the fourth. The system ends with a double bar line.

[illegible]

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a single five-line staff. It begins with a treble clef and a common time signature (C). The melody consists of a series of eighth and quarter notes, starting on a middle C and moving upwards. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the staff, aligned with the notes. The system ends with a double bar line.

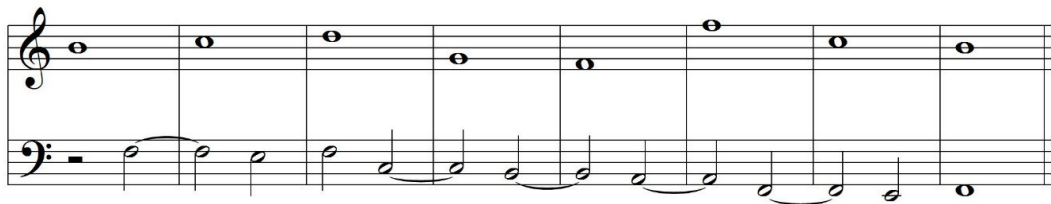
[illegible]

43.



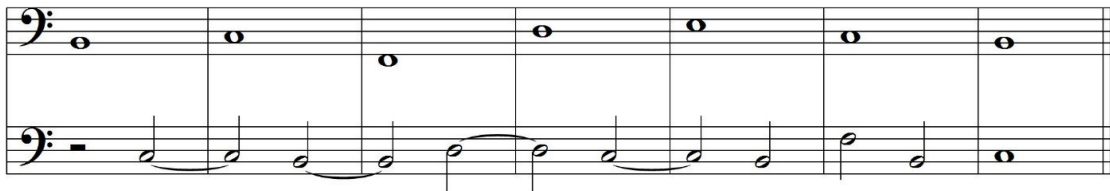
70

44.

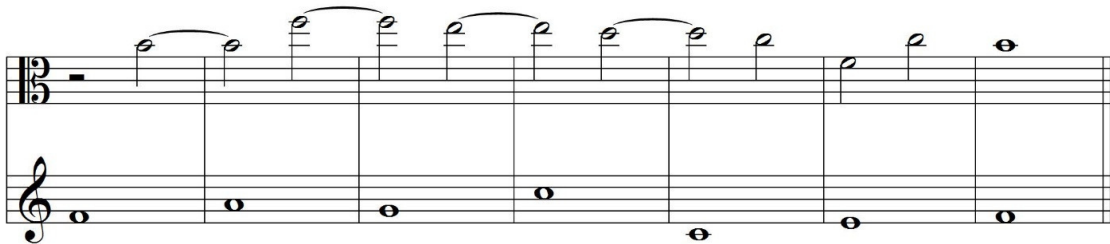


Още два подобни примера:

45.



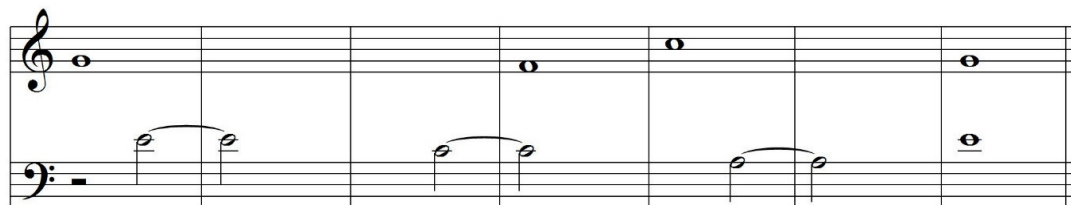
46.



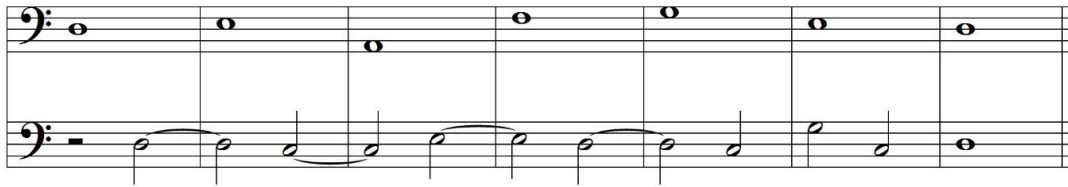
47. Тук няма нужда от транспозиция, но има липсващи ноти:



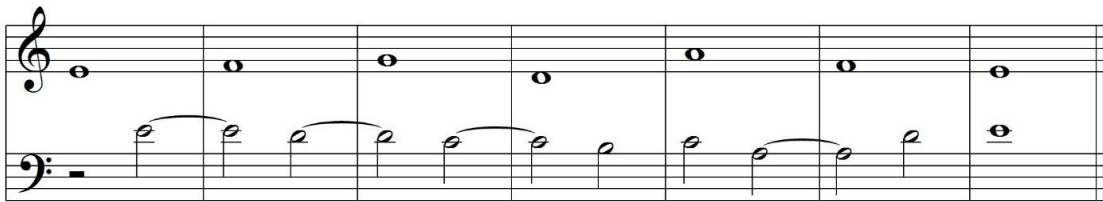
48. А тук трябва да се погълнят липсващите ноти и също така един или два от гласовете трябва да се транспонират:



49. Решение на пример 45. (не е единственото възможно):



50. Решение на пример 48. (също):

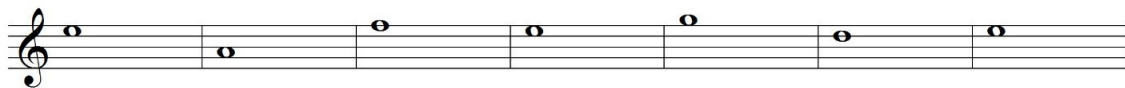


Правилни с.ф. за решаване:

51.



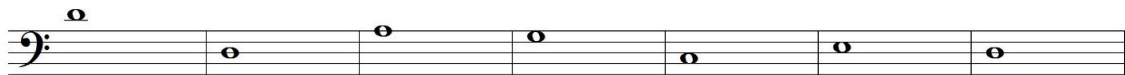
52.



53.



54.



Пети полифоничен вид Контрапункт в цветиста мелодия

Този контрапункт използва нови ритмични и мелодични комбинации с отчасти ренесансова естетика, подчинявайки се на строги правила. Един подход за обяснение на този вид е, че в него се използват елементи от другите видове, както и нови елементи, включително осмини, точкувани ноти.

Като подготовка е необходимо да демонстрираме един нов принцип, който се отнася до четвърти полифоничен вид:

Раздробяване на дисонантен синкоп

Както показахме в предишната глава, дисонантният синкоп се състои от следните три елемента:

1.



Елемент 1 – Консонанс по вертикал на второ време в такт 1. Нотата на контрапункта се залегова през тактовата черта – нота 1.

Елемент 2 – Дисонанс на първо време във втория такт. Този дисонанс се нарича задържан. Нота 2.

Елемент 3 – Отвеждане на дисонанса постепенно надолу в консонанс. Това се получава на Нота 3.

Раздробяването на дисонантния синкоп се отнася до нота 2. Ноти 1 и 3 не се променят. Това включва четири варианта или четири формули:

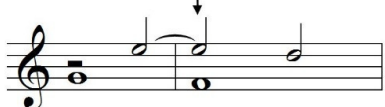
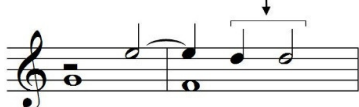
Първа формула

2.

| Модел | Първа формула |
|-------|---------------|
| | |

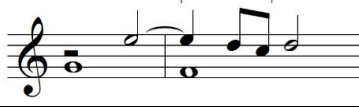
Нота 2, задържаният дисонанс, е раздробена на две идентични четвъртини. Това е първият от двата начина да се използва повторен тон.

2.

| Модел | Втора формула |
|---|--|
|  |  |

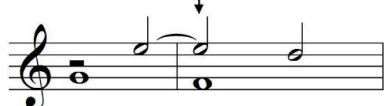
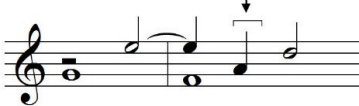
Тук раздробяването също е на нота 2. Но сега втората четвъртина е същата като нота 3. Така нота 3 се е появила малко по-рано. Това се нарича предявяване. Тази формула ще се използва много в бъдеще с изключително красиви резултати. Това е вторият начин за употреба на повторен тон.

3.

| Модел | Трета формула |
|---|--|
|  |  |

Втората четвъртина на втора формула (*re*) е допълнително раздробена, на две осмини, които следват низходяща постъпенна линия – след което отново достигаме до нота 3. Тази низходяща постъпенна линия е задължителна.

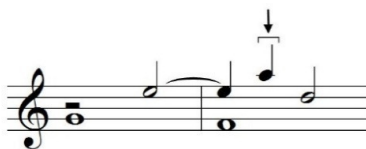
4.

| Модел | Четвърта формула |
|---|--|
|  |  |

Втората четвъртина отново е модифицирана. Тя скача от задържания дисонанс (нота 2) в консонанс с кантус фирмуса. Това е втората и последна възможност за скок от дисонанс (първата възможност представлява камбиата). Скокът в консонанс е характерната черта на тази формула, след което отново достигаме до нота 3.

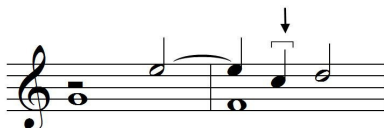
Ако всички правила за хоризонтал и вертикал са спазени, скокът може да бъде и нагоре – до всеки интервал, който ще направи консонанс с с.f.:

5.



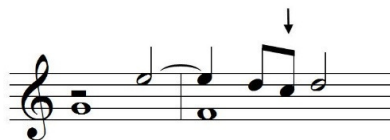
Или:

6.



Още няколко думи за третата формула. Както е показана тук отново:

7.



на втората осмина има консонанс с кантус фирмуса, *фа*. Но на същата осмина може да има и страничен дисонанс:

8.



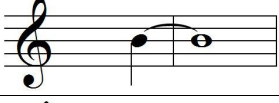
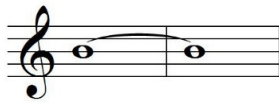
Различните учебници имат различна позиция относно това дали е позволено там да има страничен дисонанс, или не. В живата музика се среща, така че аз го считам за позволен.

Твърди правила

Всички правила остават в сила с изключение на повторения тон, който е позволен във формулите 1 и 2.

I. Сега са позволени някои нови нотни стойности, точкувани четвъртини и половини, осмини. Но са забранени следните ритмични комбинации:

9.

| | |
|--|---|
| А. Две осмини на първо време |  |
| В. Четири осмини навсякъде в такта |  |
| С. Четвъртина и точкувана половина – така нареченият Ломбардски ритъм ¹ |  |
| Д. Осмина и точкувана четвъртина – също Ломбардски ритъм ¹ .
Навсякъде в такта |  |
| Е. Синкоп |  |
| Ф. Синкоп – навсякъде в такта |  |
| Г. Залеговане на осмина или от осмина.
Навсякъде в такта или през тактова черта |  |
| Н. Залеговане на по-малка нота към по-голяма ¹ |  |
| И. Същото ¹ |  |
| Ј. Същото ¹ |  |
| К. Залеговане на цяла нота с цяла нота ² |  |

Тук всички твърди правила са синтетични, за упражнение. Не се спазват в живата музика. Но за целите на учебника трябва да се спазват.

¹ Обратната комбинация е позволена

² Позволено е залеговане на четвъртина с четвъртина и половина с половина

II. Правила относно осмините

10.

| | |
|--|--|
| <p>A. Не може да има скок след група от две осмини</p> | 
 |
| <p>B. Когато двете осмини са в група, те трябва да са в постепенно движение</p> | 
 |
| <p>C. Три осмини може да има, ако първата е част от предходна група – от точкувана четвъртина и осмина, последвана от още две осмини</p> | 
<p>или</p>  |

III. Силно се препоръчва избягването на идентична ритмика в два последователни такта. Избягват се симетрични и квадратни конструкции³:

³ Под квадратна конструкция разбирам такава, при която ритмиката на втория такт е същата като на първия, на четвъртия - същата като на третия и те следват първия и втория (1-1, 2-2):



Друг възможен вариант е ритмиката на третия такт да е идентична с първия, а на четвъртия да е идентична с втория (1-2, 1-2).

11.



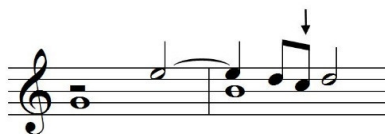
IV. Пауза (само четвъртина или половина) може да има само в първия такт, съобразно с правилата за трети или четвърти полифоничен вид.

По-свободни правила и препоръки

1. Добре е контрапунктиращата мелодия да започне по-плавно, по-спокойно. После може малко да се ускори. Към края може отново да се забави като нотни стойности.

2. Както казахме, на моменти можем да използваме формула 3. и в нейния модифициран вариант – когато се получава страничен дисонанс на втората осмина с кантус фирмуса⁴:

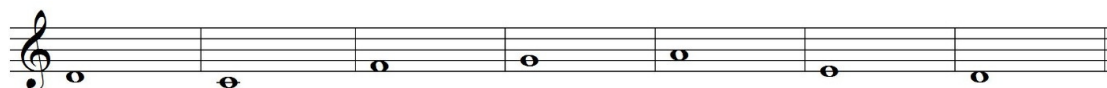
12.



3. Препоръчително е цяла нота като контрапункт (първи контрапунктичен вид) да се използва много внимателно и пестеливо. Най-добре е да я пишем в самото начало на упражнението и може би – в предпоследния такт. Ако вече сме постигнали някакво движение, не е хубаво то внезапно да «замръзне», особено ако сме по средата на задачата.

Примерно решение

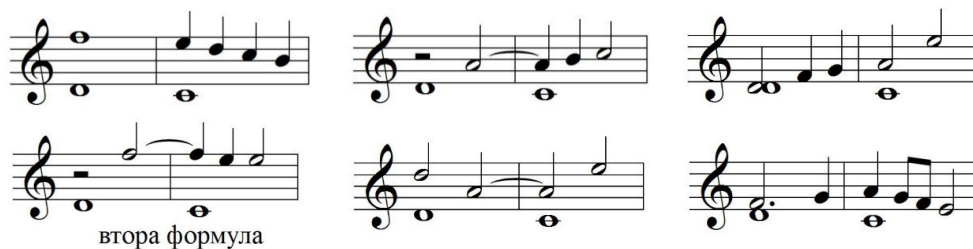
13. Ето зададеният кантус фирмус:



Има много решения – над сто. Показвам няколко варианта за първите два такта:

⁴ Употребата на този тип дисонанс все още е забранена във всички други случаи.

14.



втора формула

Избирам си варианта с формулата и продължавам нататък.

15.



В третия такт съм използвал трети полифоничен вид. Понеже в него и в следващия има четвъртинова пулсация, прибавих точка към *re* в третия такт за повече ритмично разнообразие; в четвъртия такт и в началото на петия съм поставил камбиата.

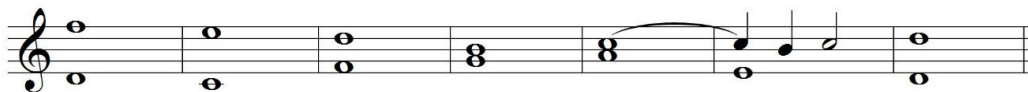
16.



В петия такт има две осмини – вертикалът е използван на абсолютно същия принцип и във втори, и в трети полифоничен вид (*re* е проходящ дисонанс). После се връщам обратно на *do* – последната четвъртина в т. 5. *Do* ще ми трябва и в предпоследния такт. Използвам факта, че мога да сляза една степен надолу и все така да имам консонанс с кантус фирмуса *mi*. В края на такта отново имам *do*, което е седмата степен срещу втора в *c.f.*

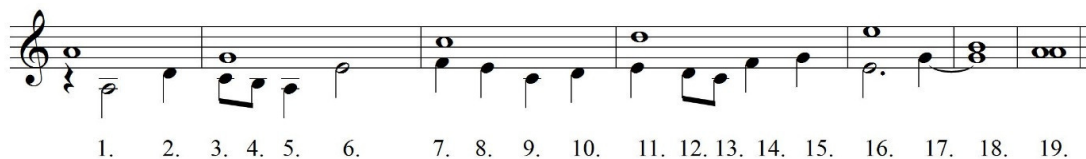
Като експеримент тази задача може да се реши аналогично, но с по-малко ритмично движение, не толкова плавно. Такова схематично решение може би демонстрира по-добре консонансовия вертикал на пример 16.:

17.



Следват две неправилни решения с впечатляващ брой грешки:

18.



Вертикал

Паралелни квинти, нота 2-3.

Скок от дисонанс, нота 5.

Скрита квинта, нота 7.

Нота 10. не прави проходящ дисонанс и така се получават паралелни септими на нота 10. и 11.

Дисонанс на първо време (незадържан), нота 11.

Скок от дисонанс, нота 13.

Хоризонтал

След четвъртина пауза следва половина нота и прекъснат синкоп в ноти 1. и 2.

Две четвъртини на първо време, ноти 3.-4.

Неправилно построена камбиата: последната ѝ нота – 11., прави дисонанс на първо време с кантус фирмуса.

Нота 17. е залегована за по-голяма – нота 18.

19.



Вертикал

Нота 15. – скок в кварта с с.f.

Унисон на първо време, нота 16.

Паралелни унисони, ноти 20.-21.

Нота 22. – страничен дисонанс

Нота 26. – фалшива секунда

Хоризонтал

Осмини след половина пауза (не може изобщо да се започне с осмини), такт 1, ноти 1. - 4.

Четири осмини една след друга, ноти 1. - 4.

Осмина на първо време, нота 5.

Ломбардски ритъм, ноти 5.-6.

Синкоп, нота 5. - 7.

Скок след група от две осмини, нота 9.

Синкоп, ноти 11. - 13.

Две осмини в група, които не са постъпенни, ноти 14. - 15.

Повторена нота - 16.

Верижен синкоп, ноти 16. - 20.

Упражнения за анализ

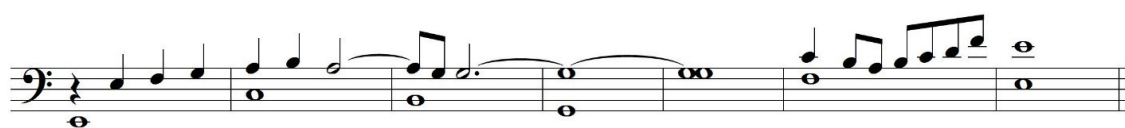
20.



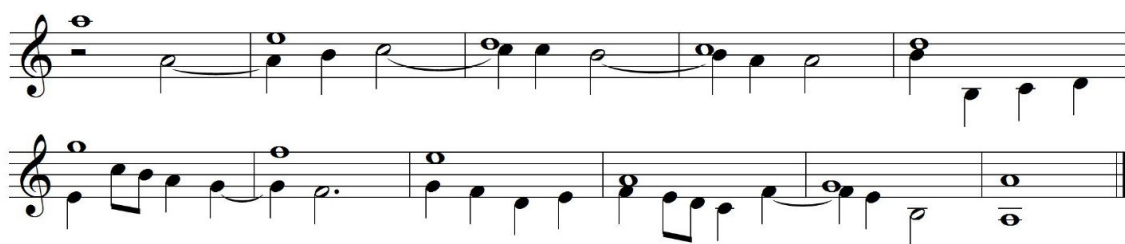
21.



22.

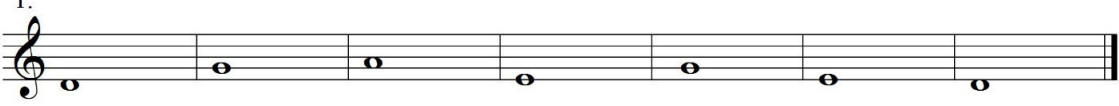
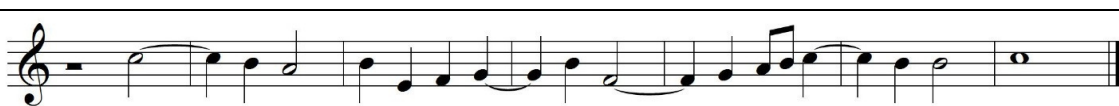
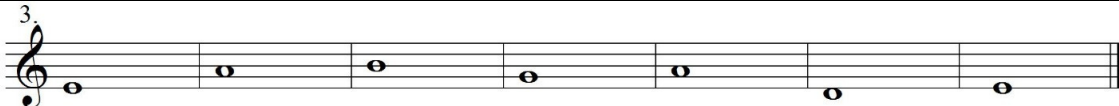
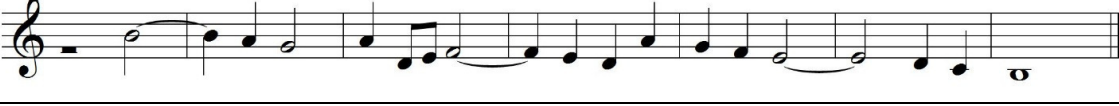


23.



24. Тук има четири кантус фирмуса с четири контрапункта. Но контрапунктите изглеждат разбъркани, не подхождат на кантус фирмуса, под който се намират.

Не е ясно дали са горен или долен глас. Освен това, за съжаление, са транспонирани. Можете ли да откриете кой контрапункт към кой кантус фирмус принадлежи и в каква транспозиция?

| | |
|----|--|
| 1. |  |
| |  |
| 2. |  |
| |  |
| 3. |  |
| |  |
| 4. |  |
| |  |

25. Тук в контрапункта всяка нота *ла* на втора октава представлява погрешна нота. Коя е правилната?



Задачи с липсващи ноти⁵:

26.



27.



28.



29. Упражнението е написано на стар френски
ключ (виолинов ключ на първа линия):



Решение на пример 25:

30.



Решение на пример 27:

31.

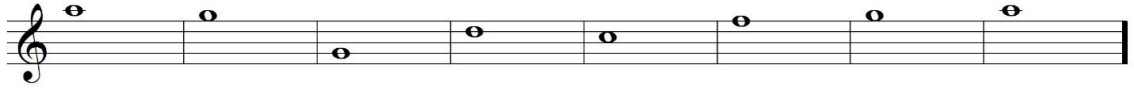


Относно пример 24. аз съм доста сигурен, че първият кантус фирмус ще
подхожда някак на втория контрапункт.

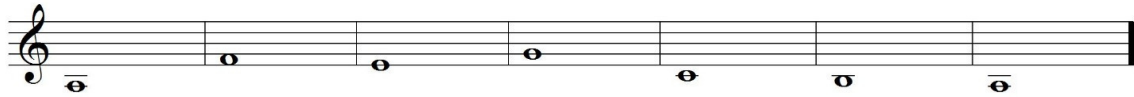
⁵ Има повече от едно решение.

Правилни с.ф. за решаване:

32.



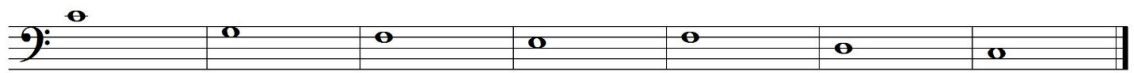
33.



34.



35.



Две цветисти мелодии

Използвайки една цветиста мелодия като предварително зададена, прибавяме към нея още една като контрапункт.

Има три нови твърди правила – както и облекчение и трансформация на някои други.

Твърди правила

I. Не можем да пишем легатура срещу легатура – такава която протича едновременно в два гласа.

II. На можем да пишем две осмини ноти (и по принцип осмини) срещу други две¹.

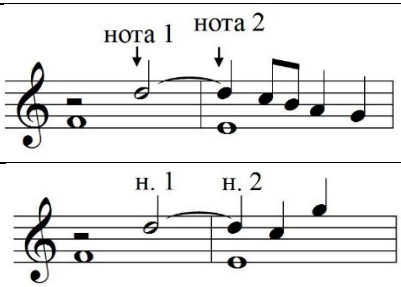
III. Също така не е добре да пишем еднаква ритмика едновременно в двата гласа².

Трансформация на правилата за дисонантен синкоп

Четири формули за раздробяване на дисонантен синкоп все още могат да се използват разбира се, но сега, в контрапункта, те могат да се модифицират допълнително. Това засяга няколко аспекта, започвайки от техния модел:

1. Ако задържания дисонанс е разрешен постъпенно надолу, можем да не достигаме обратно до нота 3 като половина:

1.

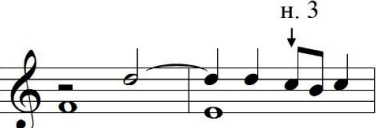
| Модел | Реализация |
|---|--|
|  |  |

¹ също така не се препоръчва да има пауза срещу пауза в първия такт. По принцип, ако има пауза в единия глас, в другия е по-добре да няма. Това не е стилова препоръка; по-скоро синтетична, «техническа».

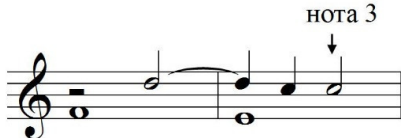
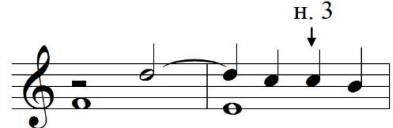
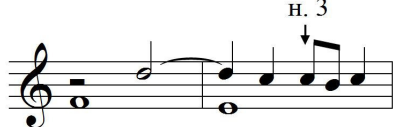
² Може само за кратко време. Приемливо е да има четвъртини и в двата гласа за около един такт; по-малко приемливо половини, още по-малко – цели ноти, или идентични ритмични групи.

2. При формулите може да има скъсяване на дължината на нота 3:

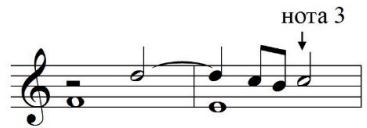
2.

| Формула | Реализация |
|--|--|
|  <p>Първа формула</p> |  |
| |  |
| |  |

3.

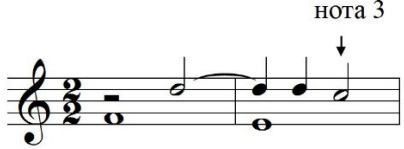
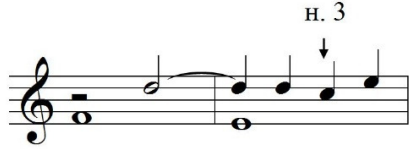
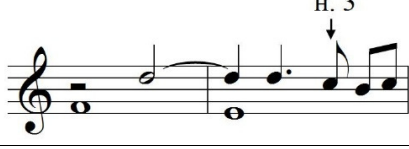
| Формула | Реализация |
|--|--|
|  <p>Втора формула</p> |  |
| |  |

4.

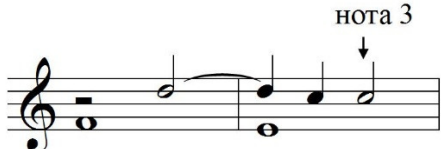
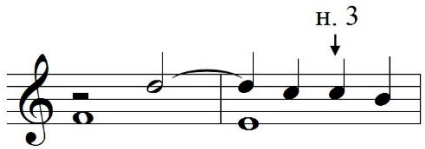
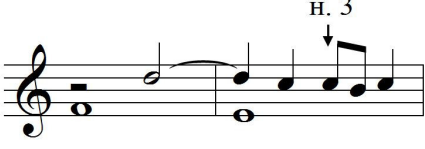
| Формула | Реализация |
|--|--|
|  <p>Трета формула</p> |  |

2. При формулите, може да има скъсяване на дължината на нота 3:

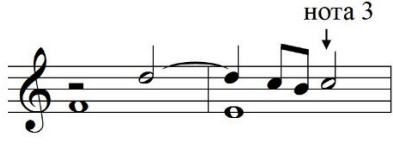
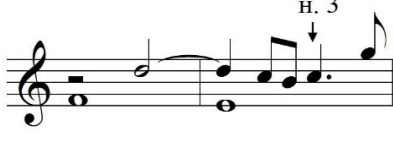
2.

| Формула | Реализация |
|--|--|
|  <p>Първа формула</p> |  |
| |  |
| |  |

3.

| Формула | Реализация |
|--|--|
|  <p>Втора формула</p> |  |
| |  |

4.

| Формула | Реализация |
|--|--|
|  <p>Трета формула</p> |  |

5.

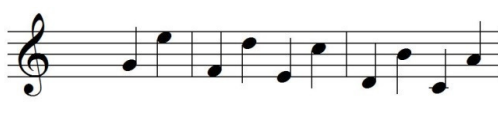
| Модел и име | Реализация |
|---|--|
|  <p>Четвърти модел</p> |  |

Следват още две препоръки, преди да преминем към писане:

1. Общо движение и комплементарен ритъм.

Препоръчително е решението да не е статично, да има повече или по-малко постоянно движение, което да се поддържа главно в четвъртини. Това обаче не се отнася до двата гласа едновременно; ако единият глас се движи главно в четвъртини, другият може да бъде по-малко подвижен. За тази цел се преподава принципът на комплементарен ритъм, при който може да има половини в двата гласа с хоризонтално изместване от една четвъртина:

6.

| Първоначална конструкция | Ефект на резултантен ритъм |
|---|--|
|  |  |

Тази техника не влиза в противоречие със забраната за използване на синкоп в контрапункта. Такъв верижен синкоп може да се използва и от учителя (който задава първата мелодия), и от ученика, който пише втората мелодия. Причината за това е, че такъв музикален текст в действителност представлява фактура в четвърти полифоничен вид с двойно по-малки нотни стойности:

7.

| Първоначална конструкция | Същата конструкция с двойно по-дълги нотни стойности |
|---|--|
|  |  |

Като директен резултат от това двата гласа могат да си «разделят работата». Ако единият глас се движи (главно) в четвъртини, другият за известно време може да «почива»:

8.



2. В някои случаи задържаният дисонанс може да се разреши дори и ако двата гласа се движат едновременно и противоположно:

9.



Това е възможно, защото е спазено условието задържаният синкоп да се разреши надолу постепенно в единия глас.

Стратегия на писане

10.



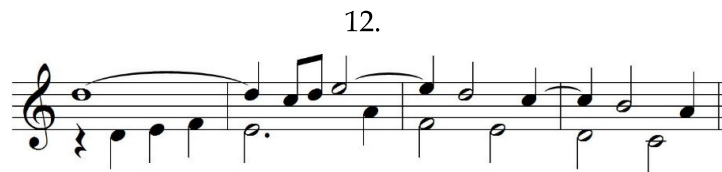
Следвайки препоръката в бележка под линия 1, започвам от първо време. Също така понеже има четвъртинова пулсация в първия такт, ще подхожда малко «мързеливо», пишейки там цяла нота. Във втория такт ще използвам модифицирано раздробяване на дисонантен синкоп.

11.



В такт 2 разрешавам задържания синкоп надолу; втората нота *ре* в горния глас така се явява проходящ дисонанс между *до* и *ми*. Последната нота планирам

също да залегова: половините ноти в долния глас в тактове 3 и 4 ми подсказват, че там може да има верижен синкоп:



Тук съм се натъкнал на едно малко сложно място – какво да направя между тактове 4 и 5?



В петия такт – който в този пример се явява втори от ляво надясно – изпитвам затруднение какъв тон да напиша.

Не мога да повторя тона *ла* от предишния такт. Мога да го залегова с четвъртина, но по-нататък ще имам проблем отново.

Не мога да напиша *си* – ще прави тритонус с *фа* в долния глас.

Не мога да напиша *до* и изобщо всякакъв тон над него. Така двата гласа биха скочили в една посока.

Не мога да напиша *фа* – получава се унисон на първо време (в долния глас също има *фа*).

Не мога да напиша *ми* – ще направи секунда с *фа*.

Мога да напиша *ре* (но за колко време?) Решавам да бъде половина:



Така гласовете са скочили в противоположни посоки и са се кръстосали. Първата нота *сол* се явява проходящ дисонанс към *ре*. Следващата нота може да бъде *ми* – също половина. Унисонът, който се получава на последната четвъртина, не е проблем, защото е на слабо време:

15.



А понеже предпоследният такт се движи в четвъртини, считам, че мога да си позволя отново цяла нота и да завърша упражнението:

16.



Проблемното място, дискутирано по-горе, се е появило, защото в края на такт 4 в горния глас има *ла*. След тази нота се оказва, че има едно възможно правилно решение³, което показах. Но ако там нямаше *ла*, тогава аз бих могъл да използвам една малко по-различна стратегия:

17.



По този начин, спирайки дисонантовата верига малко по-рано, съм разрешил задачата, без да има нито един скок в горния глас и без кръстосване на гласовете⁴. Това показва играта на варианти и последствията в резултат на всеки ход – «какво би могло да се случи, ако...?» В това отношение логиката на строгия полифоничен стил има общи черти с логиката на някои игри – например на шахмат.

³ Има още едно възможно правилно решение – скок на октава надолу в горния глас.

⁴ Но това не може по никакъв начин да се счита за забранено или дори нежелано. Решението е просто различно.

Алтернативна стратегия

Свободен двуглас може да се пише и по друг начин. Можем да композираме двата гласа фактически едновременно. Едно полезно упражнение е да напишем имитация⁵ към тема, която е зададена първоначално в един глас:

18.

начален мотив -
тема

повторение на темата -
имитация в долния глас

Така долният глас пазира легитимно в първия такт. По нататък можем да напишем горния глас във втория такт, така че да подхожда на долния:

19.

повторение на темата -
имитация в долния глас

След което можем да продължим да пишем свободно двата гласа.

Друг подход е да има вече два написани такта като тема – обикновено дадени от учителя. Ученикът може да направи опит да създаде отговор (полифонична имитация) на темата от първия такт на горния глас:

20.

тема зададена от учителя

полифонична имитация
реализирана от ученика

⁵ Това е кратко въведение в имитационната полифония, което тук е засегнато съвсем бегло. То е по-подробно обяснено в главите за имитация и канон.

В този пример «ученикът» е написал темата от *ла* и долният глас във втория такт подхожда перфектно на горния. Но «друг ученик» би могъл да напише темата от друг тон, не от *ла*, и отново ще се получи верен резултат:

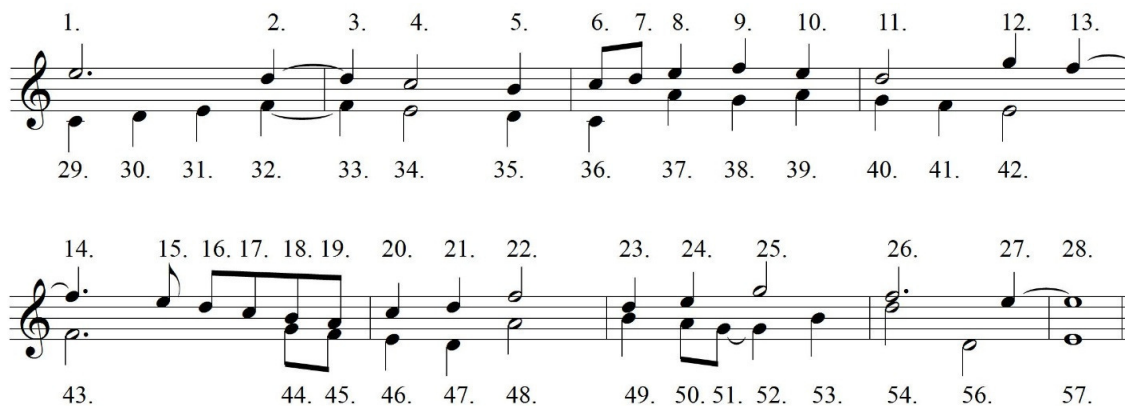
21.



Отново решението може да продължи свободно по-нататък.

Неправилни примери с анализи:

22. Зададената мелодия е отгоре



За наше удивление грешки са допуснали и «преподавателят», който е написал зададената мелодия, и «ученикът», който е прибавил контрапункта в долния глас.

Вертикал

Легатура едновременно в двата гласа – ноти 2.-32. и 3.-33.

Идентичен ритъм в двата гласа в ноти 3.-4.-5. и 33.-34.-35.

Скрита квинта – ноти 8.-37.

Страничен дисонанс (септима) – ноти 9.-38.
 Паралелни квинти между 10.-39. и 11.-40.
 Дисонанс (нона) в ноти 13.-42. Той не се разрешава правилно в следващия такт
 Осмини едновременно в двата гласа – ноти 18.-19. и 44.-45.
 Идентичен ритъм в двата гласа в ноти 20.-21.-22. и 46.-47.-48.
 Скок на двата гласа в една посока – от ноти 21.-47. към 22.-48.
 Непозволени дисонанс и предявяване (нона) във вертикала от ноти 27.-56⁶.
 В резултат липсва втора степен в предпоследния тон на зададената мелодия
 (в контрапункта има седма степен)

Хоризонтал

Контрапунктът не започва от първа степен на лада – нота 29.
 По-малка нота залегована за по-голяма – ноти 13.-14.
 Четири последователни осмини – ноти 16.-17.-18.-19.
 Секвенция – ноти 20-21-22 и после 23.-24.-25.
 По-малка нота залегована за по-голяма – ноти 27.-28.
 Възходящ скок на голяма секста – ноти 36.-37.
 Залегована нота от осмина – от нота 51. И в резултат на това:
 Синкоп – ноти 51.-52. (обща трайност точкувана четвъртина)
 са заградени от осмина отзад и четвъртина отпред
 Два скока в една посока – ноти 52.-53.-54.

23. Зададеният глас е отдолу



Вертикал

Дисонансът, който нота 3. прави с нота 20. е отведен нагоре вместо надолу
 Неразрешен дисонанс – ноти 5. и 21.
 Скок на двата гласа в една посока – ноти 5.-21. и 6.-22.
 Страничен дисонанс, нота 7.

⁶ И изобщо премълчавам факта, че нота 27. е залегована с по-голяма – нота 28.

Нота 11. – тя отива надолу в дисонанс. Понеже нота 6 не е дисонанс, това не е необходимо. Така се получава обратна на желаната ситуация –

дисонанс се отвежда в дисонанс

Нота 12. - още един дисонанс с нота 25.

Отново нота 12. – от нея сме скочили. Тук грешката е двойна. Първо сме скочили от дисонанс и, второ, скочили сме след група от две осмини

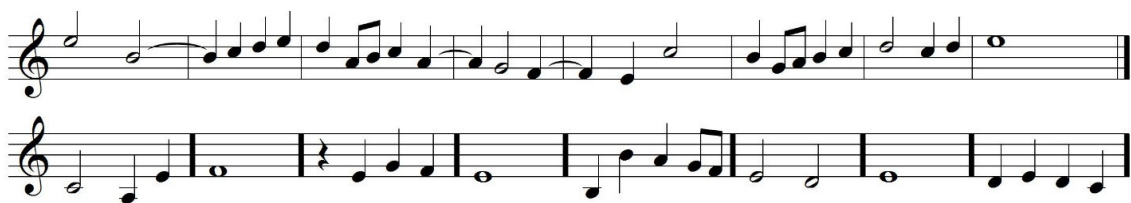
Отново скок от дисонанс на нота 29. Тази нота не може да се промени, защото е зададена, което означава, че грешката е в контрапункта, а не в кантус фирмуса

Хоризонтал

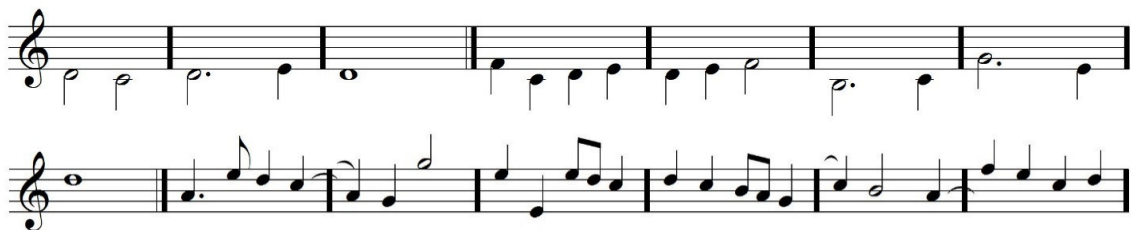
Не можем да започем с две четвъртини след половина пауза в контрапункта
Скок на тритонус – ноти 15-16.

Упражнения

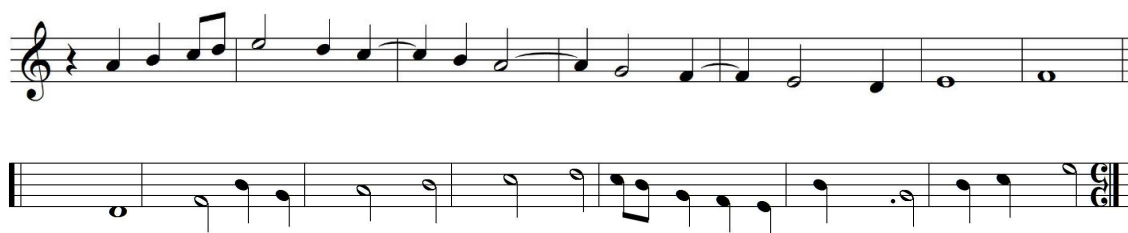
24. В този пример контрапунктът е представен в разбъркан ред.
Каква е правилната подредба?



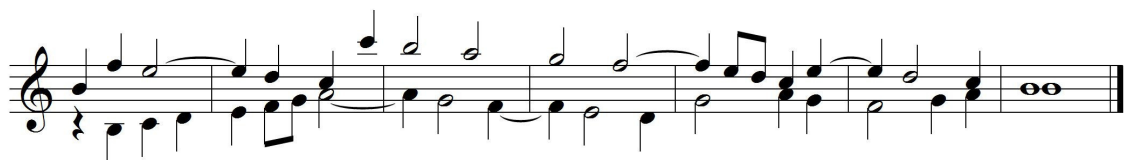
25. Тук по някаква причина са разбъркани и зададената мелодия,
и контрапунктиращата



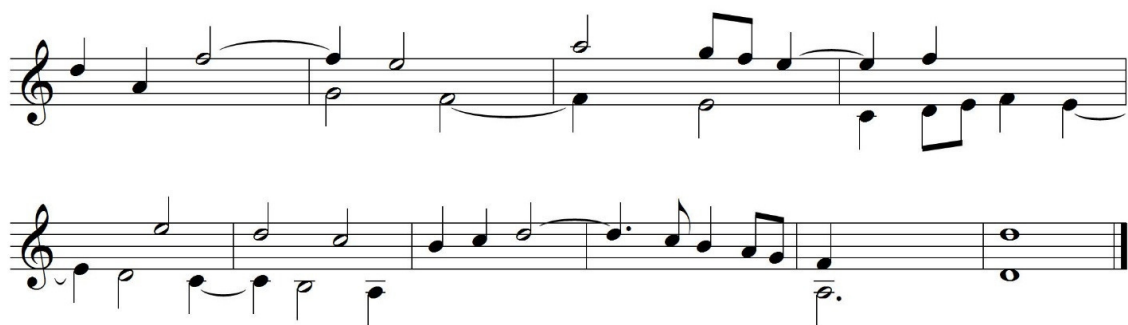
26. Контрапунктът е написан наобратно. Ще подхожда ли на дадената мелодия?



27. За това упражнение съм сигурен, че е правилно. Нотите трябва да останат съвсем същите, без да се променят техните места на петолинието. Но подозирам че трябва да се напише друг ключ...

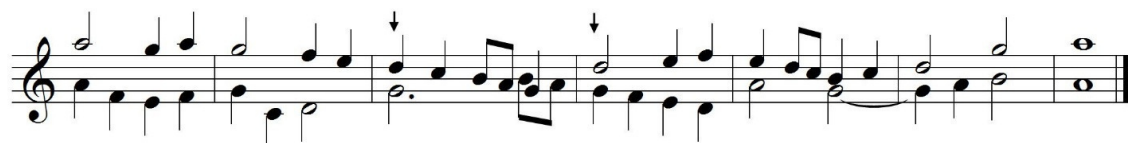


28. Задача с липсващи тонове



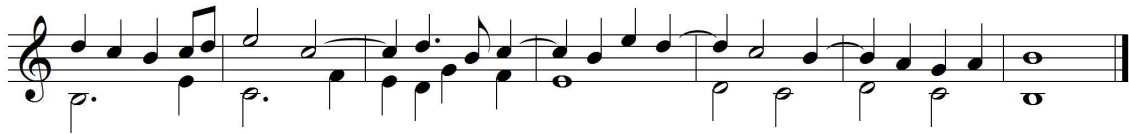
За анализ

23.

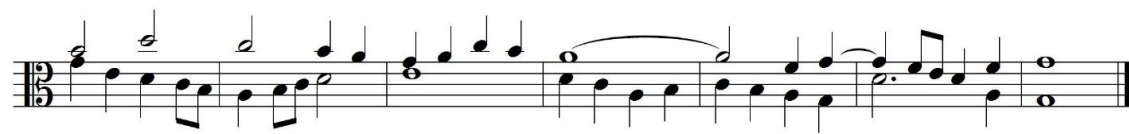


Показаните квинти на първо време в т. 3-4 не се считат за погрешни акцентни квинти, защото са идентични, т.е. неподвижни. Все пак не се обзалагам, че упражнението е правилно.

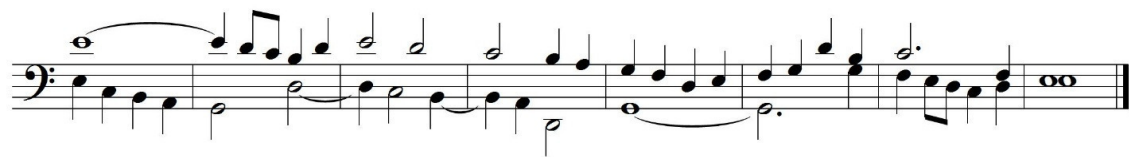
24.



25.



26.



27. Решение на пример 25.



28. Решение на пример 31.

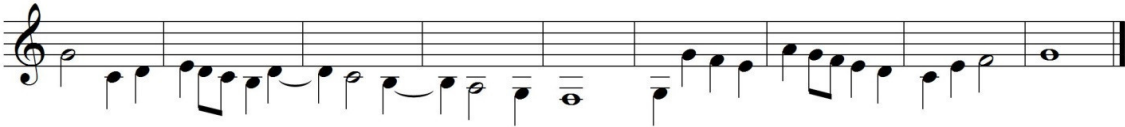


Зададени мелодии за решаване

29.



30.



31.



32.



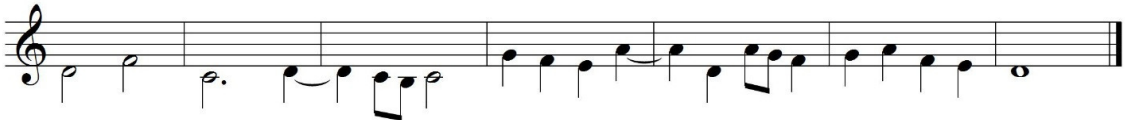
33.



34.



35.



36.



Първи полифоничен вид

В раздела за триглас практиката е да се пишат два контрапункта към зададен кантус фирмус. Единият контрапункт винаги е в цели ноти. Така заедно с кантус фирмуса се получават два гласа в цели ноти. Третият глас (втори контрапункт) е последователно в първи вид, после във втори, в трети и т. н. Излиза, че в тази глава и трите гласа ще бъдат в цели ноти – първи полифоничен вид.

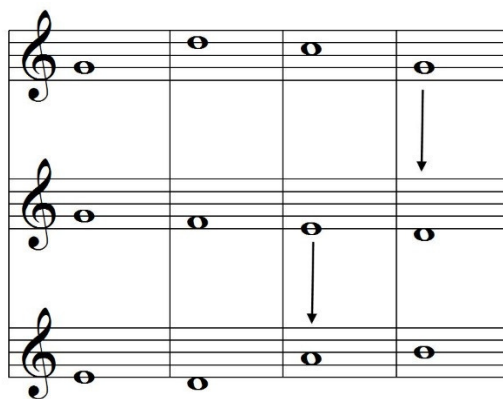
Разбира се, възможно е да се използват и други комбинации. Върху зададения кантус фирмус може да се напишат един контрапункт във втори, а за третия глас – контрапункт, написан например в трети вид. Това се нарича контрастен триглас. За него има отделна глава, където той е преподаден и обяснен.

Твърди правила

I. Забранена е кварта по вертикал с най-ниския глас¹ – може да го наречем много условно тенор. Средният или дори горният глас могат да се кръстосат с най-долния и така временно те да станат най-долен глас. Тогава това правило важи и за тях.

II. Позволена е кварта между всички гласове, стига да не засяга най-долния (по принцип или в момента):

1.



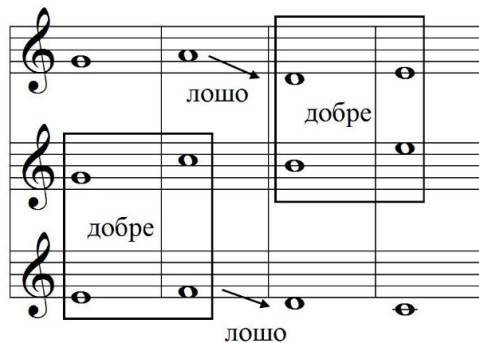
Това е грешка.

III. Позволени са скрити квинти, октави и унисони, стига да не са в крайни гласове, тоест между най-ниския и най-високия глас²:

¹ Но проходящата кварта е позволена.

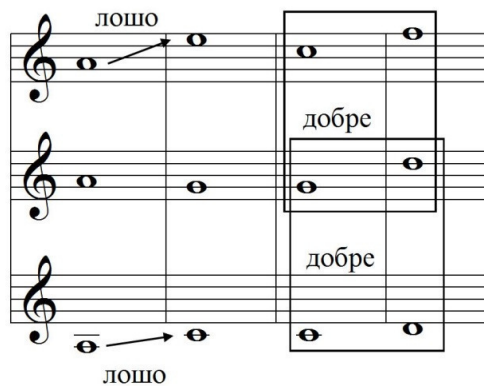
² Има връзка между правило III. и правило VIII. – виж по-долу.

2.



IV. Също така е позволено два гласа да скочат в една посока, стига да не са крайни³ (скрита октава между среден и долен глас в третия такт):

3.



V. Както и в двуглас (първи вид) тук може да има два еднакви тона един до друг и в двата контрапункта.

VI. Разрешени са унисони по вертикал във всеки такт. Това е ново правило. Но то трябва да се използва внимателно – само ако няма друг вариант за решение. Показано е в пример 3.

VII. Ако контрапунктът е в най-долния глас, той трябва да започне от първа степен. Средният и горният глас не са длъжни да правят това – те могат да започнат от трета или пета степен – но също така и от първа, ако това подхожда на логиката на решението.

VIII. Едно важно нововъведение е, че сега в предпоследния такт може да се използва пета степен на лада, ако е в контрапункта, а не в с. f.

³ Два скока в една посока в един глас – по хоризонтал – си остават забранени.

Ако кантус фирмусът използва седма степен, тогава един от контрапунктите трябва да използва втора срещу него. Третият глас така не би могъл да използва нито седма, нито втора – биха се получили паралелни октави или унисони:

4.

Има едно нееднозначно преподадено изключение на правило III. Понякога е забранено да има скрита октава или квинта в последния такт, в каденцата, като директно следствие на правило III.:

5.

Някои преподаватели – например Йепезен – го допускат в своите примери, без да го обяснят. Среща се в живата музика. Понякога да се избегне е лесно, понякога – не толкова. Но ако се използва от Палестрина, тогава можем да го използваме и ние.

IX. Понякога може последният тон на контрапункта да не е първа степен. Може да бъде трета, по-рядко пета. Но трета и пета степен – заедно с първа в кантус фирмуса – могат да дадат един красив завършек (показано е в пример 6). Наличието на пета степен без трета не е желателно.

6.

| | |
|-------------|-----------|
| III. степен | V. степен |
| | |

Писане

Ако с. f. не е в най-долния глас, препоръчвам този глас да е следващият който да се напише. В примера по-долу това вече е направено:

7.

Първият тон на контрапункта е започнал от първа степен, унисон с с. f.

Вторият тон е повторен, кръстосване с с. f.

Третият тон е скочил надолу; с. f. е скочил нагоре, в противоположно движение.

С изключение на тактове 1-2 съм изпозвал противоположното движение навсякъде. Само в началото има странично движение, защото контрапунктът е на един и същ тон. Противоположното движение е препоръка, не е задължително.

В т. 6-7 също има противоположни скокове - от квинта в октава по вертикал.

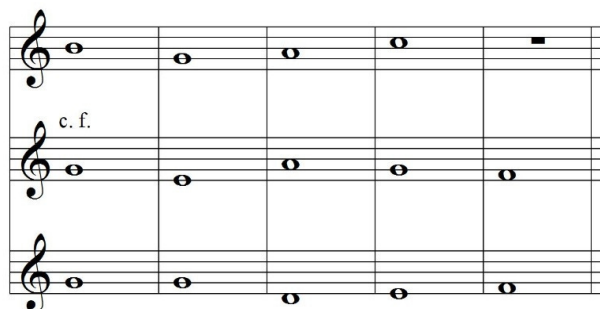
Предпоследният тон на контрапункта е заел седма степен срещу втора в с. f.

Започвам да пиша най-горния глас.

Всеки тон трябва да се изчислява така, че да прави консонанс с тоновете на останалите два гласа, като се спазват всички правила за първи полифоничен вид, заедно с правилата за триглас, показани по-горе.

По-долу са показани първите четири тона на втория контрапункт.

8.



В най-горния глас съм започнал с трета степен на лада. Това прави терца и с най-долния, и с c.f.

Във втория такт съм отишъл в позиция на терца с c.f. и унисон с най-долния глас. Така c.f. и гласът най-отгоре са скочили в една посока, което е добре – не са крайни гласове.

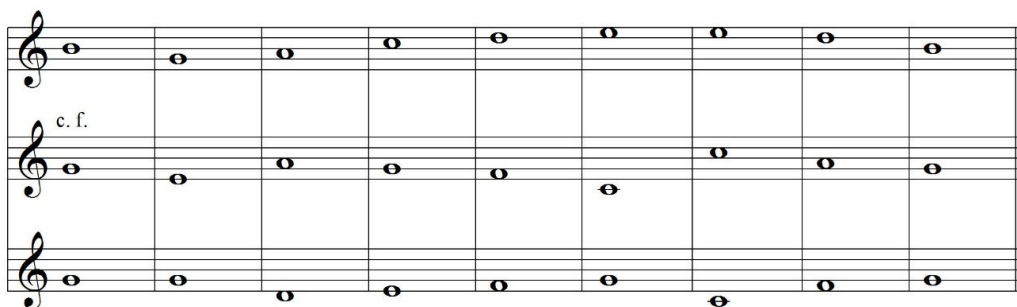
Третият тон на най-горния глас е влязъл в унисон с c.f., а квинтата с най-долния глас е постигната противоположно.

Четвъртият тон прави кварта с c.f. (позволена е) и секста с най-долния – добре.

Никой глас не е скочил от или в дисонанс (квартата не се брои).

Трябва да спазвам също всички правила за хоризонтала. Няма дисонантни скокове или тритонусни пролуки, нито два скока в една посока.

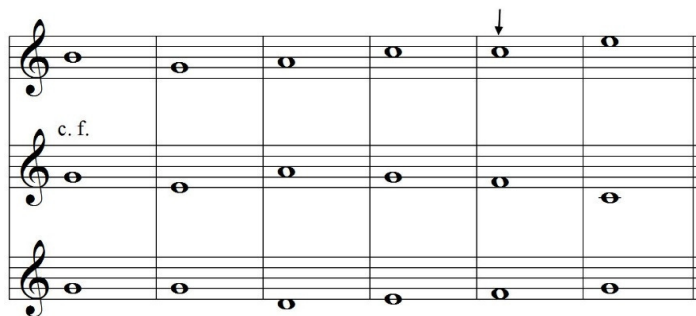
9. Решение докрай



В т. 5 отново има кварта във вътрешни гласове.
 В т. 6 с.f. временно е най-долният глас – няма кварта над него.
 Последният тон на най-горния глас е трета степен на лада.

Защо не бих могъл да напиша *до* вместо *ре* в т. 5:

10.



Така би се оказало, че има два скока в една посока в най-горния глас – тактове 3-4-5-6. Това, че има един и същ тон в т. 4 и 5 не променя този факт. Ако гласът не се движи, тогава двата тона се броят за един.

Мога ли да напиша *сол* в последния такт на най-горния глас. Мога – и не би имало грешка. Но ако напиша *си*, не би имало скок – тук съм използвал факта, че ми е позволено да напиша *си*, за да има по-плавно движение.

Писането на такова упражнение не би трябвало да представлява някакъв особен проблем. Но има едно важно процедурно правило – след като съм написал всичко, задължително ще проверя вертикала между всички двойки гласове – 1-2, 2-3, 1-3. После ще проверя хоризонтала на двата контрапункта, като приема, че с.f. е бил правилен. Едва тогава считам моята работа за свършена.

Неправилни решения

11.

| 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | 7. | 8. |
|----------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| 1. c. f. | | | | | | | |
| 9. | 10. | 11. | 12. | 13. | 14. | 15. | 16. |
| 17. | 18. | 19. | 20. | 21. | 22. | 23. | 24. |

Кантус фирмусът е правилен

Вертикал

Скок на двата гласа в една посока в крайни гласове – ноти 1.-2. и 17.-18.

Паралелни квинти – ноти 9.-10. и 17.-18.

Скрита квинта в крайни гласове – ноти 2.-3. и 18.-19.

Скок на двата гласа в една посока в крайни гласове – ноти 4.-5. и 20.-21.

Кварта с най-долния глас – между ноти 5. и 21.

Скрита квинта в каденцата (не е сериозно) – ноти 7.-8. и 23.-24.

Още един «среден» проблем – в последния такт има пета степен на лада в средния глас и няма трета степен никъде. Не се препоръчва.

Хоризонтал

Два скока в една посока – ноти 20.-21.-22.

12.

| 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | 7. |
|-------------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| 8.
c. f. | 9. | 10. | 11. | 12. | 13. | 14. |
| 15. | 16. | 17. | 18. | 19. | 20. | 21. |

Вертикал

Кварта с най-долния глас – между нота 2., която в момента е най-ниска, и нота 9.

Дисонанси и с .c.f., и с най-долния глас. Тритонус между ноти 3.-10. и секунда между ноти 3.-17.

Скоктът в една посока в двата гласа – между ноти 3.-4. и 17.-18. не се счита за грешка, защото най-долният глас временно се кръстосва със средния.

Скрита квинта между крайни гласове – ноти 5.-6. и 19.-20.

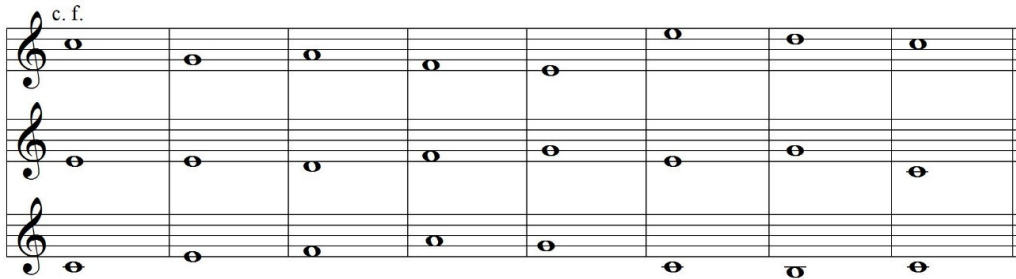
Няма никъде втора степен (*фа*) срещу седмата степен на *c.f.* – ноти 13⁴.
 Няма пета степен също в предпоследния такт⁵.
 Паралелни унисони – ноти 5.-6 и 12.-13.
 Последната нота на горния глас – нота 7. – не е нито първа, нито трета или
 пета степен на лада
 «Средна» грешка – в последния такт най-горният глас се намира под
 средния – нота 7 е под нота 14. Това е незначително.

Хоризонтал

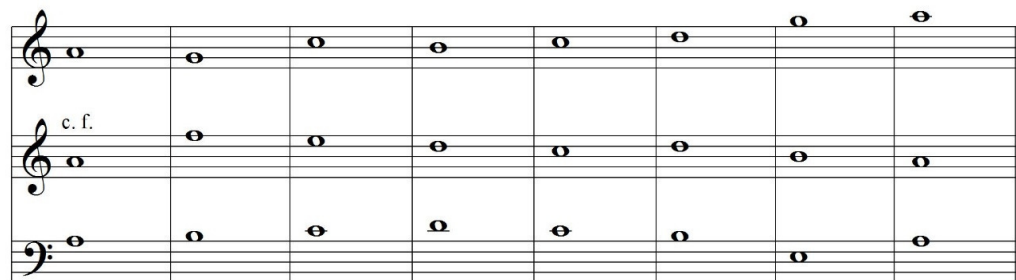
Секстов скок надолу – ноти 1.-2.
 Скок на тритонус – ноти 4.-5.
 Секстов скок надолу – ноти 16.-17.
 Нито един постъпен ход в контрапункта в най-долния глас. Това считам
 за неправилно, защото има много теоретични варианти в постъпенно
 движение; нямам необходимото умение да ги приложа.

Примери за анализ

13.



14.



⁴ Тактове 6-7 представляват терцова, плагална каденца. Тя е характерна за Средновековието (главно 13^{ти} - 14^{ти} век), но е вече «отживяла» в Ренесанса. Тоест тя е неподходяща за строг стил.

⁵ Във фригийски лад (който започва от *ми*) не би могло да се използва едновременно втора и пета степен в предпоследния такт, защото между тях има интервал тритонус – *фа* и *си*.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented on a four-staff system. The first two staves are for the vocal melody, and the last two are for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melody begins with a treble clef and a common time signature, followed by a bass clef with the instruction 'c. f.' (crescendo forte). The melody consists of a series of half notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, and A5. The piano accompaniment is in a simple harmonic style, with the left hand playing a steady bass line of half notes (G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2) and the right hand playing chords that support the melody. The piece concludes with a final chord in the right hand.

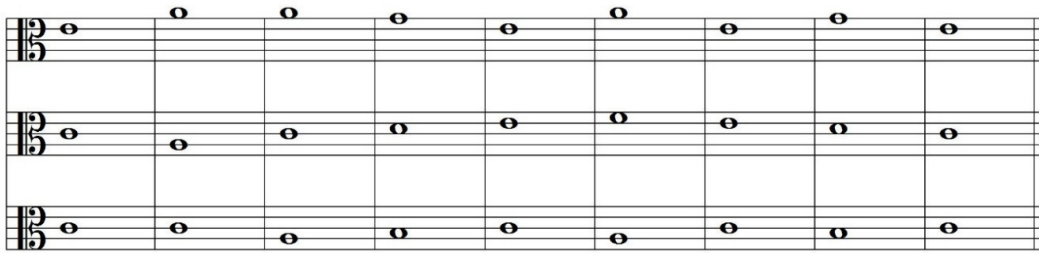
c. f. Ω

Three staves of music, each with a bass clef. The music is written in C major, 4/4 time. The Soprano part (top staff) has notes C4, G4, C5, E5, G5, C6, E6, G6, C7, E7. The Alto part (middle staff) has notes C4, E4, G4, B4, D5, F5, A5, C6, E6, G6. The Tenor part (bottom staff) has notes C3, G3, B2, D3, F3, A3, C4, E4, G4, B4.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of three staves. The first staff is the melody, starting on a middle C (C4) and moving up stepwise to a G4 (the eighth note), then down to a C4 (the final note). The second and third staves provide harmonic accompaniment. The second staff starts on a C4 (half note), moves up to a D4 (half note), then down to a C4 (half note), and finally to a B3 (half note). The third staff starts on a C3 (half note), moves up to a D3 (half note), then down to a C3 (half note), and finally to a B2 (half note). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for three parts: Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is simple and consists of a single line of music. The lyrics are written below the notes. The score is arranged in a system with three staves, each with a clef and a key signature. The Soprano staff uses a soprano clef, the Alto staff uses an alto clef, and the Tenor staff uses a tenor clef. The lyrics are written below the notes, with some words in parentheses indicating optional or alternative phrasing. The score is a single system, and the music is written in a simple, clear style.

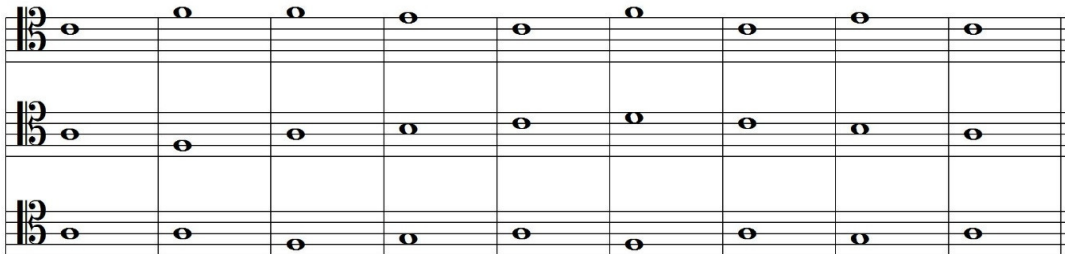
19.



20. Примерите 19. и 20. изглеждат някак подобни. Правилни ли са?

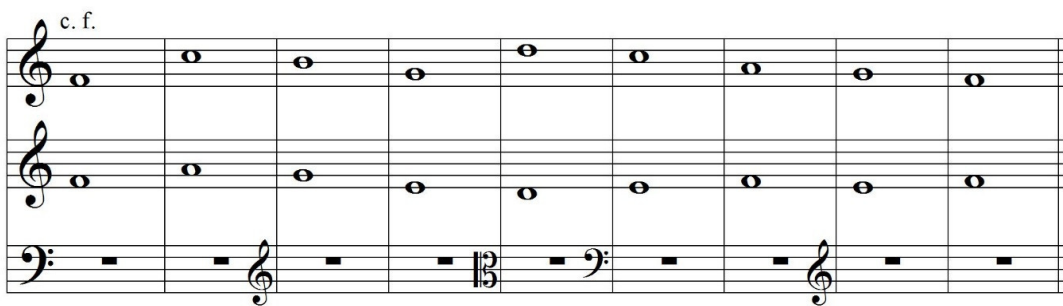


21.



Задачи

22.



23.

Exercise 23 is a three-staff musical exercise. The top staff uses a treble clef and contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5. The middle staff contains whole rests for all eight measures. The bottom staff uses a bass clef and contains a sequence of eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, and G2. The exercise concludes with a double bar line.

24.

Exercise 24 is a three-staff musical exercise. The top staff uses a treble clef and contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5. The middle staff uses an alto clef (C-clef on the third line) and contains a sequence of eighth notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, and G3. The bottom staff uses a bass clef and contains a sequence of eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, and G2. The exercise concludes with a double bar line.

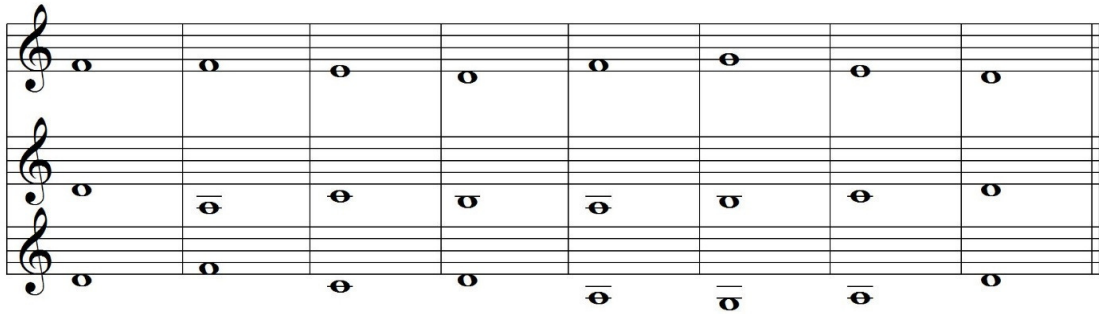
25.

Exercise 25 is a three-staff musical exercise. The top staff uses a bass clef and contains a sequence of eighth notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, and A3. Above the staff, there are additional notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, and A3. The middle staff uses a treble clef and contains a sequence of eighth notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, and A3. The bottom staff contains whole rests for all seven measures. The exercise concludes with a double bar line.

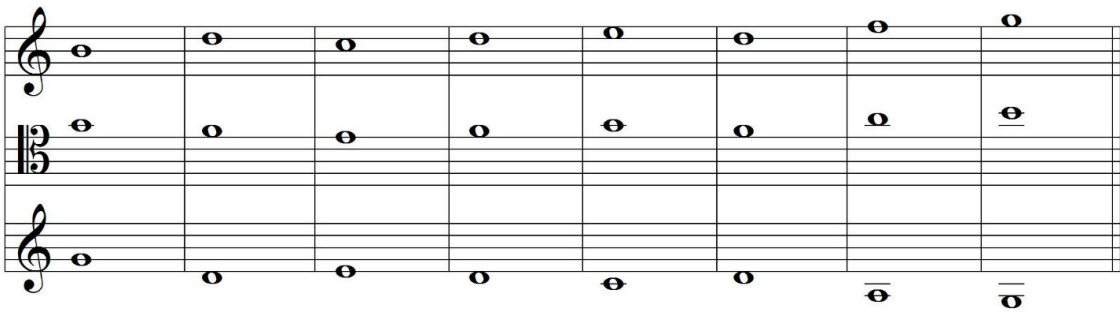
26. Може би така е по-лесно за четене? Или напротив – може би е по-трудно?
Вярно ли е упражнението?

The image shows a musical exercise on three staves. The top staff uses a treble clef and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5. The middle staff also uses a treble clef and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5. The bottom staff uses a bass clef and contains a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, and G4. The notes are placed on the lines of the staves, and the exercise is enclosed in a rectangular box.

27. Отговор на пример 23.



28. Отговор на пример 24.



Втори вид

Нови правила няма. Не може да се повтори тон в половиновата партия.

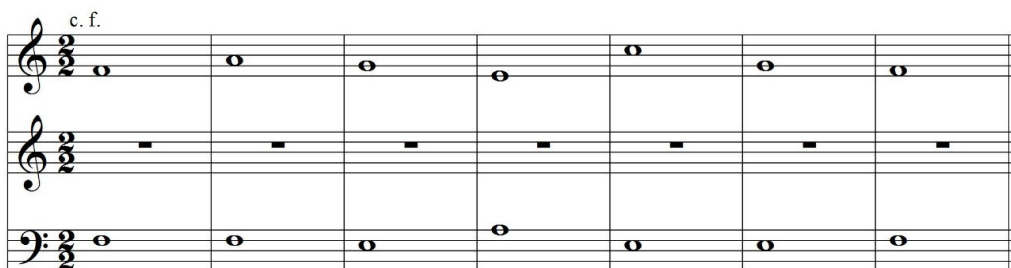
Примерно решение

Нарочно не поставям *c.f.* в най-долния глас. Първият контрапункт ще бъде най-долу, а вторият полифоничен вид – по средата.

Важна забележка: не мога да променям *c.f.*, но контрапунктите мога – включително и «пост фактум».

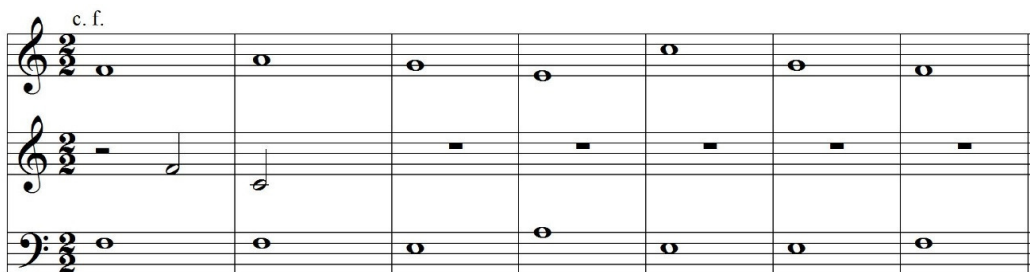
В примера по-долу вече съм написал най-долния глас¹ като контрапункт на *c.f.* Нямам представа дали контрапунктът в средния глас е възможен –ще се види.

1.



Ако започна с половина пауза и после *фа*, по-нататък не мога да напиша *ми* (дисонанс с долния глас) или *сол* (същото с горния глас). Може *ре* или *до*:

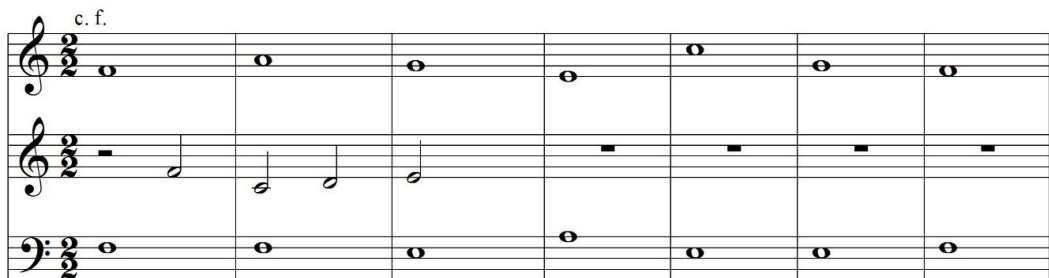
2.



Както споменах, може и *ре*. Пиша го след *до*. После логично прибавям *ми* – в третия такт то е в съгласие и с горния глас, и с долния:

¹ Той е доста статичен – умишлено не се движа излишно.

3.



Изглежда ми странно (но е истина), че задачата би могла да се реши така най-плавно:

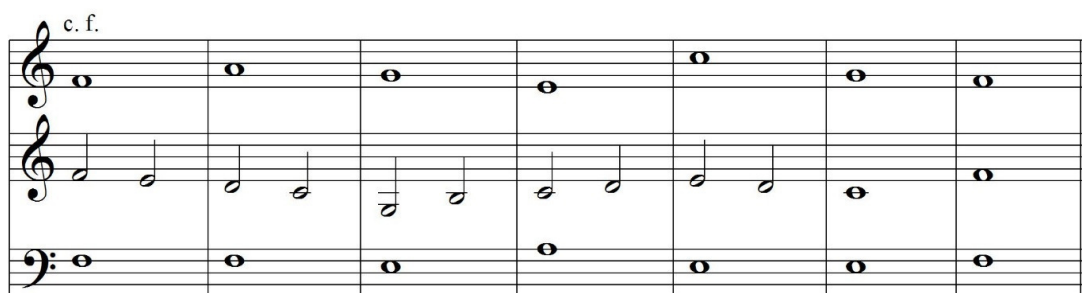
4.



За съжаление нарушавам правилото относно остинатите – средната линия е определено остинато. Тя също е и палиндром – четете се еднакво от ляво надясно и отдясно на ляво. Естествено, не планирах нищо подобно. Все едно, този вариант е полифонично правилен, но не е приемлив.

Ако няма половина пауза, но все пак започна отново от *фа*, първата половина на задачата би могла да се разнообрази така:

5.



Ето също варианти на решение от *до* и от *ла*:

6.



В предпоследния и последния такт има акцентни унисони между горния и средния глас. Акцентните унисони, квинти и октави са грешка, но в многоглас те понякога могат да се третират малко по-либерално.

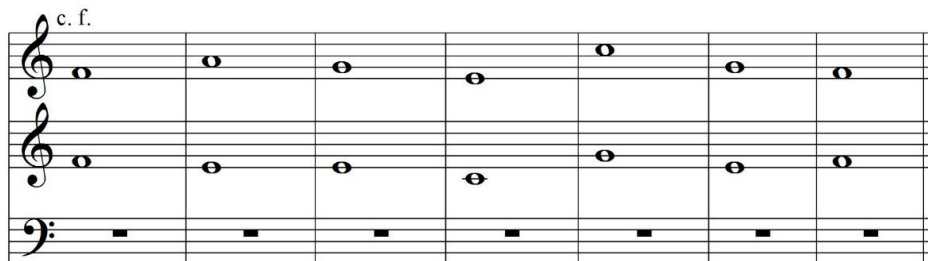
7.



Решение «от горе надолу»

Мога да се опитам да реша същата задача в променен порядък и на гласове, и на действия: ще напиша контрапункт в цели ноти в средния глас, а най-долния в половини ще напиша последен.

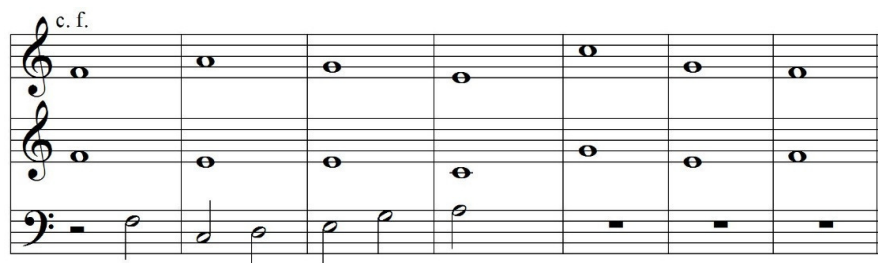
8.



Нарочно съм допуснал кварта между гласовете на две места за да видя какво ще стане.

Започвам «двойката» след половина пауза. След *фа* не мога да отида постъпено до първата нота на втория такт:

9.



Четвъртият такт се очертава като проблемен.

След *ла* не мога да напиша:

си нагоре (секунда със средния глас) – след него трябва да следва

до. Ще има скрита октава с горния глас. Не мога да се върна обратно на *ла* – тогава *си* би бил страничен дисонанс.

ла – не мога да повторя *ла*.

сол – прави кварта със средния глас и после не мога да отида на *фа*, защото ще прави дисонанс със средния глас в петия такт.

фа – ще скоча в дисонанс с горния глас, *ми*.

ми – мога да напиша *ми*, но след него няма решение. *Ре* не е възможно в петия такт, прави дисонанс и с двата гласа. Втори скок надолу не ми е позволен. Не мога да скоча от *ми* нагоре – най-горният глас също скача нагоре.

ре – ще прави дисонанс и с горния, и със средния глас.

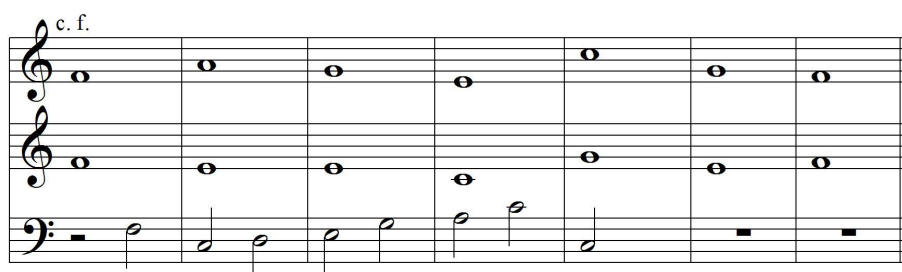
до – секстов скок надолу не ми е позволен.

си – забранен септимов скок и дисонанс със средния глас.

ла – същата ситуация като при *ми*. Може, но след това няма решение.

Решение все пак има – всъщност те са дори две. Ето първото:

10.



11. Второто:

Вместо да използвам тези два варианта, показвам друга стратегия. В петия такт, заменям *сол* в средния глас на *до* (другата опция би била *фа*):

12.

c. f.

A musical score for three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The top two staves contain whole notes, with the fifth measure of the second staff highlighted by a black box. The bottom staff contains a whole rest followed by eighth notes in the first four measures, and whole rests in the last three measures.

Така променям условието на задачата с непроменен c.f. и си улеснявам работата:

13.

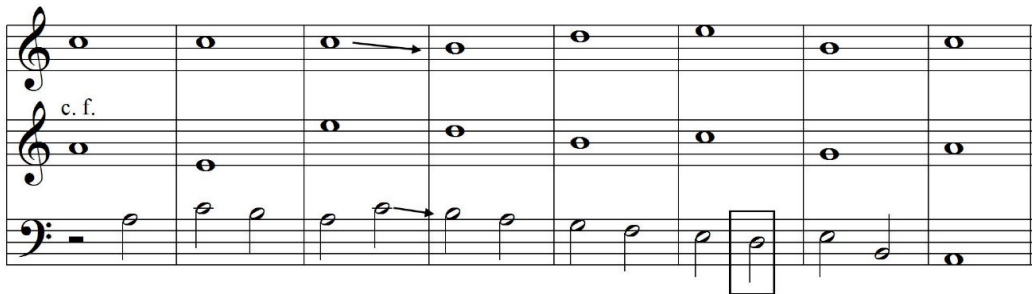
c. f.

A musical score for three staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom staff is a bass clef. The top two staves contain whole notes, with the fifth measure of the second staff enclosed in a box. The bottom staff contains eighth notes.

Има антипаралелни квинти между крайни гласове в т. 4-5-6. Това не е сериозно. Фактът, че понякога има кварта между горен и среден глас, практически не променя нищо.

Неправилни решения

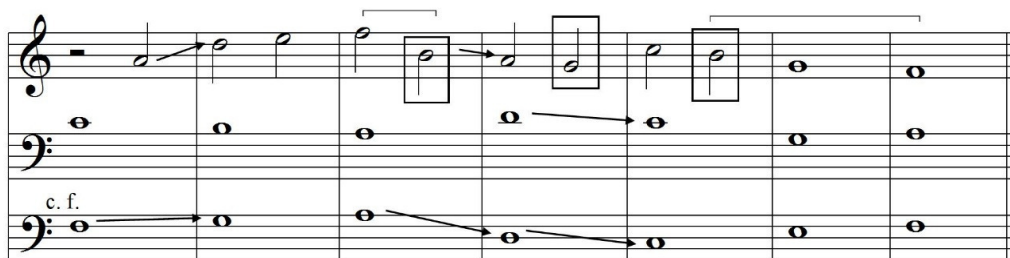
13.



14.



15.



Стрелките показват скрити, паралелни или акцентни интервали, както и непозволените интервали по хоризонтал. Правоъгълничетата показват тонове, които дисонират неправилно (не са проходящи дисонанси). Отсечките указват неправилни интервали, два скока в една посока или тритонусни отсечки по хоризонтал.

Упражнения

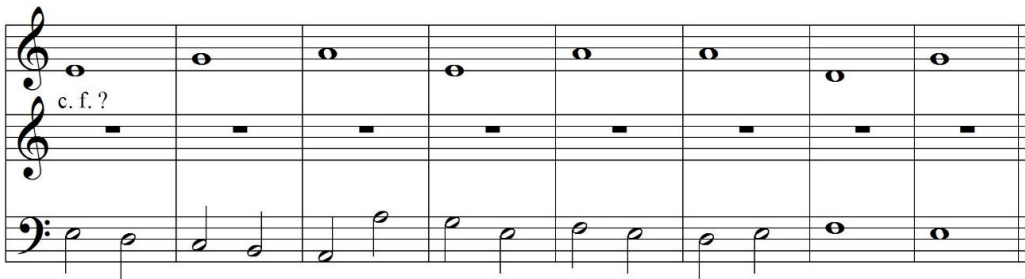
16.

c. f.



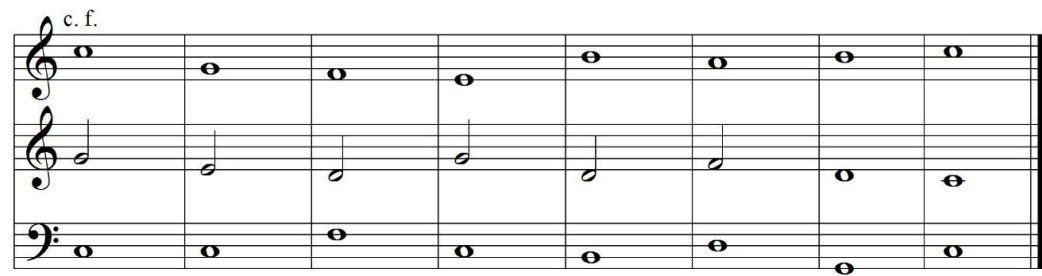
17.

c. f. ?

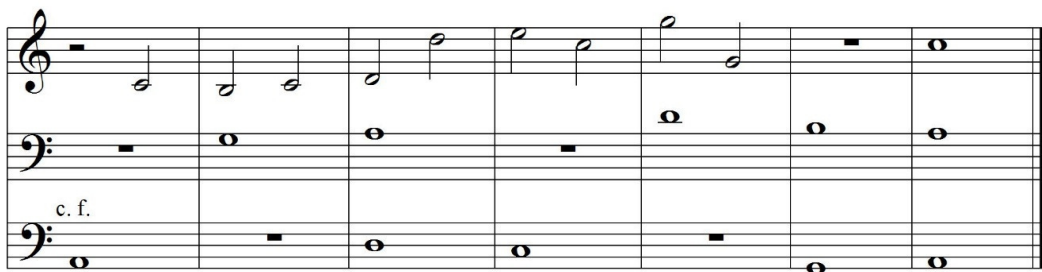


18.

c. f.

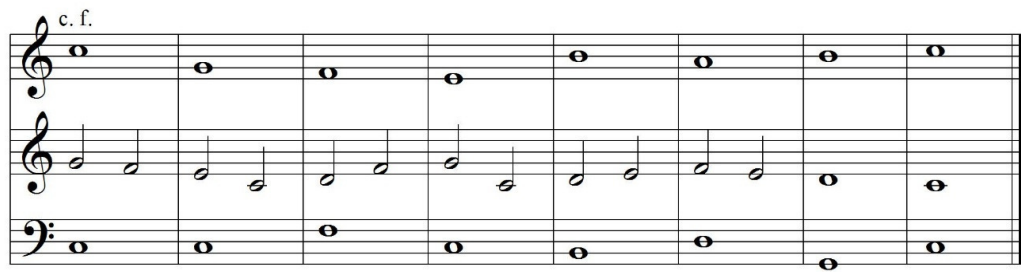


19.



c. f.

20. Решение на пример 18



Трети вид

Много е впечатляващо, ако сме в състояние да вмъкнем камбиата в триглас:

1.



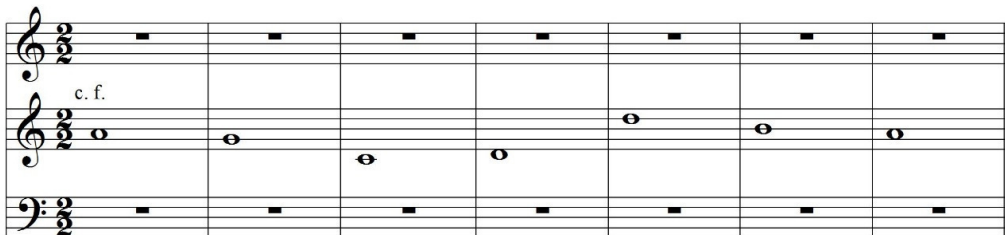
Примерно решение

Принципните стратегии на решение като цяло са следните:

1. След кантус фирмуса пиша контрапункт в цели ноти.
 1. А. В най-долния глас, ако с. f. вече не е там
 1. В. В друг гласНакрая пиша партията в четвъртини.
2. След с. f. пиша четвъртини.
 2. А. В най-долния глас
 2. В. В друг гласНакрая дописвам контрапункта в цели ноти.
3. Вертикален подход: пиша упражнението такт по такт по вертикал.

Вече показах донякъде как се правят първите два начина. Сега ще се опитам да демонстрирам третия подход.

2.



Ако съм си набелязал най-долния глас за трети вид (принципно по-трудно), в първия такт мога да поставя в най-горния глас *до*. Имайки предвид, че след него може да следва *си*, се опитвам да конструирам ход в четвъртини отдолу. Има няколко варианта – не са показани всички възможни:

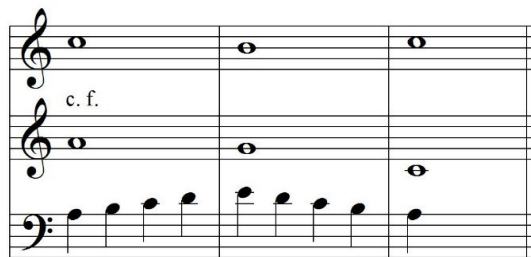
3.

Избирайки си първия вариант, продължавам нататък. Отново ще прибавя тон в най-горния глас и по него ще изчисля четвъртиновата партия.

4.

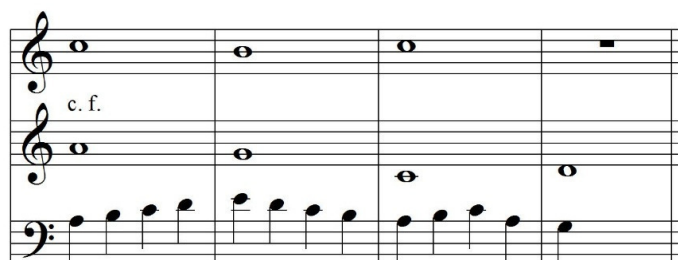
Моята стратегия е следната – при условие, че не мога да променя *c.f.*, избирам постъпенен ход най-горе, който може да се контрапунктира с постъпенна линия най-долу, тоест стремя се да се движа възможно най-плавно.

5.



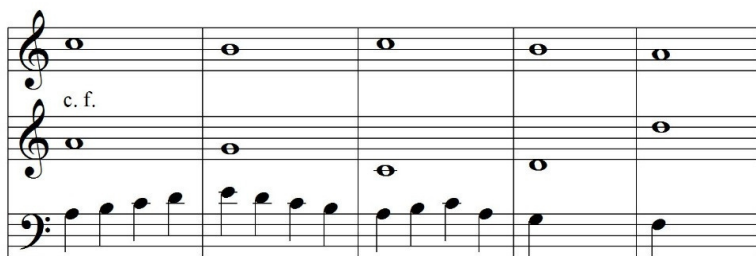
А сега, след като съм се «разходил» постъпенно в най-долния глас, предприемам една форма на «завъртане» в т. 3:

6.



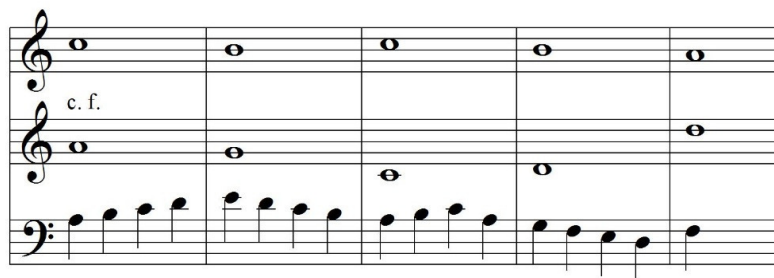
Така най-плавният ход най-горе отново се явява *си*. Пиша го и продължавам по-нататък, прибавяйки след него *ла*. Така най-долу мога да си набележа *фа* като първа нота на такта.

7.



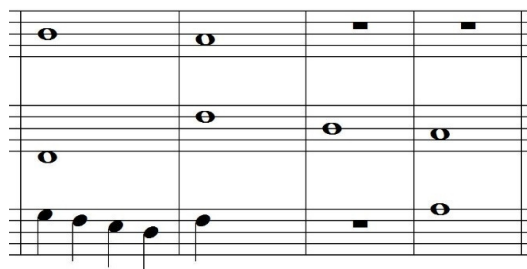
Останалите четвъртини могат да се подредят отново в права линия:

8.



А планирайки моя финал, поставям предварително *ла* най-долу в последния такт и анализирам¹:

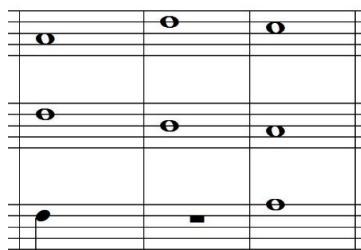
9.



Ако настоявам да завърша най-горния глас над средния (не е задължително), бих могъл да напиша *ре* в предпоследния такт. Ако напиша *си*, тогава последният ми такт не може да бъде *ла* – ще се получат паралелни прими с с.ф. Не мога да напиша *фа* – ще прави тритонус с с.ф. *Сол* (нагоре) също не се получава – така ще има септимов скок по хоризонтал от *ла*.

Тогава, вече решил да напиша *ре*, поставям след това *до* в последния такт. Мога да завърша на трета степен на лада в контрапункт.

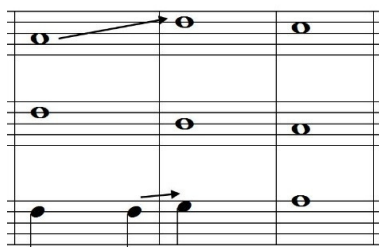
10.



¹ Примери 9-12 са на същите ключове – виолинов за горния и средния глас, басов за долния.

Тук усещам, че сам си заложил един малък капан: ако има *сол* в най-долния глас в предпоследния такт, четвъртината непосредствено преди *сол* не може да бъде *фа*:

11.

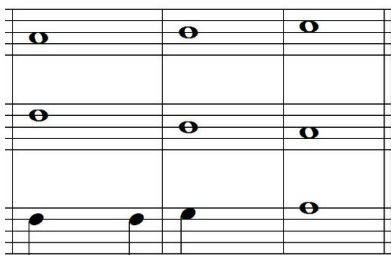


Така се получава скрита квинта в крайни гласове в предпоследния такт.

Възможно разрешение № 1:

Не пиша *ре* най-горе в предпоследния такт. Вместо него поставям *си*:

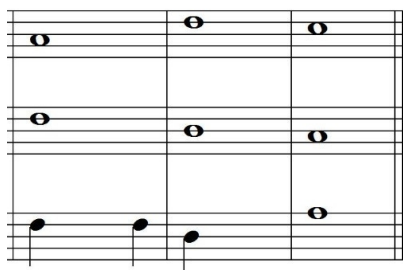
12.



Разрешение № 2:

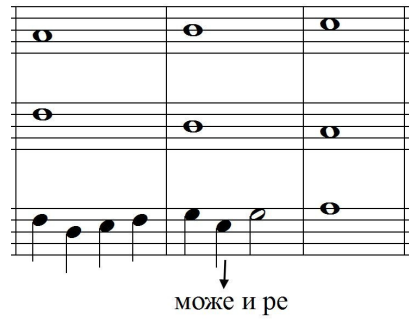
Ре остава на мястото си най-горе в предпоследния такт. Вместо това пиша *ре* в най-долния глас:

13.



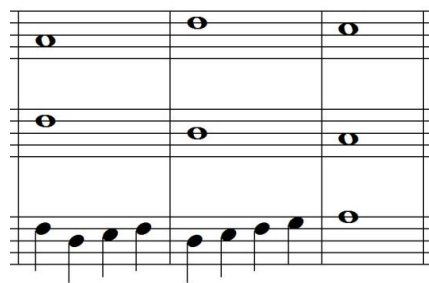
Тук показвам разрешението на последните три такта по вариант № 1:

14.



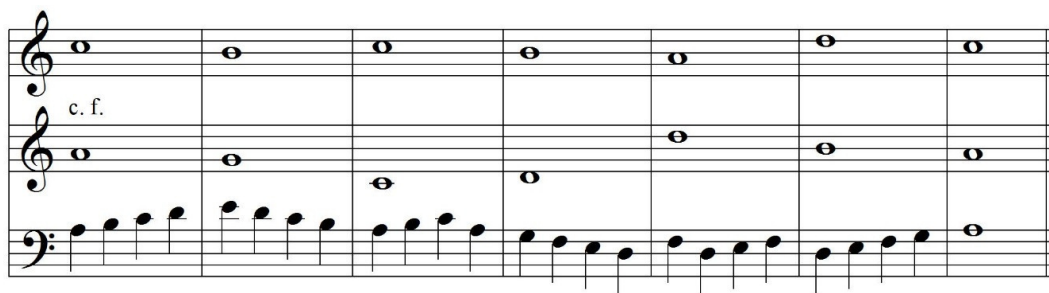
Разрешение по вариант № 2:

15.



Цялата задача:

16.



Още три възможни решения:

17. С отбелязана камбиата

17. С отбелязана камбиата

18.

18.

19.

19.

Погрешни примери

20.

Example 20 is a musical score in 2/4 time, marked *c. f.* (crescendo). It consists of three staves: a treble staff with whole notes, a middle staff with eighth notes, and a bass staff with whole notes. The middle staff contains a sequence of eighth notes labeled "секвенция" (sequence) with a bracket above it. The sequence starts on the second measure and continues through the fourth measure.

21.

Example 21 is a musical score in 2/4 time, marked *c. f.* (crescendo). It consists of three staves: a treble staff with whole notes, a middle staff with eighth notes, and a bass staff with whole notes. The middle staff contains a sequence of eighth notes. The bass staff has a whole note in the first measure, followed by a whole note in the second measure with a slur over it, and then whole notes in the remaining measures.

22.

Example 22 is a musical score in 2/4 time, marked *c. f.* (crescendo). It consists of three staves: a treble staff with eighth notes, a middle staff with whole notes, and a bass staff with whole notes. The treble staff contains a sequence of eighth notes labeled "секвенция" (sequence) with a bracket above it. The sequence starts on the second measure and continues through the fourth measure. The middle staff has whole notes in the first three measures, followed by a whole note in the fourth measure with a slur over it, and then whole notes in the remaining measures. The bass staff has whole notes in the first three measures, followed by a whole note in the fourth measure with a slur over it, and then whole notes in the remaining measures.

Задачи

23.

c. f.

The musical score for 'Canto' by J. S. Bach, measures 1-7, is presented in three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo/mood is 'c. f.' (Canto). The melody is in the Treble staff, the alto part in the Alto staff, and the bass part in the Bass staff. The score is in C major, 3/4 time, and consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The melody is in the Treble staff, the alto part in the Alto staff, and the bass part in the Bass staff. The key signature has one sharp (F#). The tempo/mood is 'c. f.' (Canto).

24.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features three staves: a vocal line in treble clef, a guitar line in treble clef, and a bass line in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line consists of a single melody line. The guitar line is marked 'c. f.' (crescendo forte) and features a series of eighth and sixteenth notes. The bass line consists of a single melody line. The score is divided into two systems, each containing four measures. The first system ends with a double bar line, and the second system ends with a double bar line.

25.

A musical score for a piece labeled 'c. f. ?'. The score is written on three staves: a treble staff, a middle staff, and a bass staff. The treble staff contains a melody of eighth and sixteenth notes. The middle staff is mostly empty, with a few notes in the final measure. The bass staff contains a bass line with whole and half notes. The piece ends with a double bar line.

26. Решение на пример 23.

c. f.

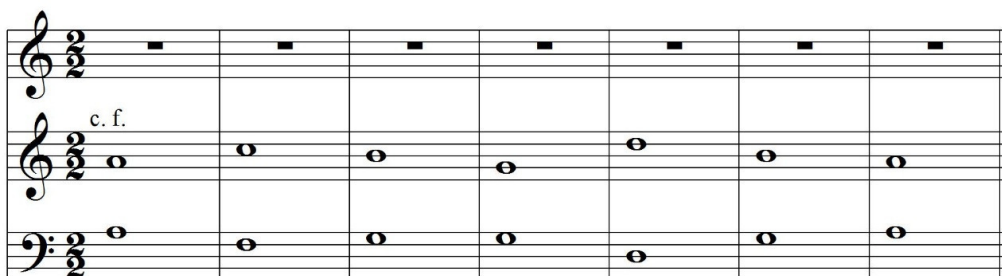
The musical score for 'c. f.' is written on three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final whole note in the bass staff.

Четвърти вид

Може да изглежда трудно; всъщност съвсем не е. Все пак тук промените «със задна дата» могат да бъдат малко повече.

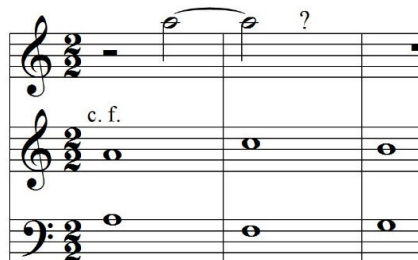
Започвайки по по-лесния начин, първо прибавям контрапункт в цели ноти в най-долния глас. Не се опитвам да планирам нищо предварително.

1.



Ако започна от *ла* на втора октава (за да съм сигурен, че това е най-горният глас), след залеговане се оказвам в любопитна ситуация:

2.



Няма решение! Не мога да използвам *си*, *ре сол* или *ми* на второ време – на всяко второ време трябва да има нота, която консонира с останалите по-долу (но квартата в триглас не е забранена, ако е между вътрешните гласове)¹.

Не мога да повторя *ла*.

Не мога да напиша *фа* – получават се паралелни октави с най-долния глас².

¹ Да напомня също, че не мога да разреша дисонанс нагоре, нито да скоча от дисонанс.

² Гледа се само второ време на четвърти вид в съотношение с цялата нота в друг глас.

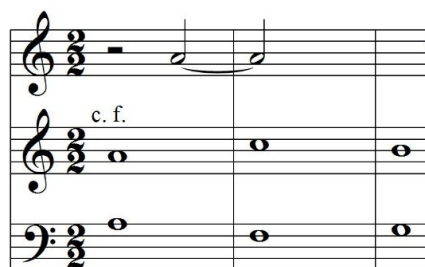
Не мога да скоча нагоре на *до* от трета октава – освен че става прекалено високо (сравнително малък проблем), има паралелни октави с *с.ф.*³.

Не мога да скоча надолу на *до* – низходящ секстов скок ми е забранен.

Не мога да скоча и на *ла* от първа октава – така крайните гласове скачат надолу.

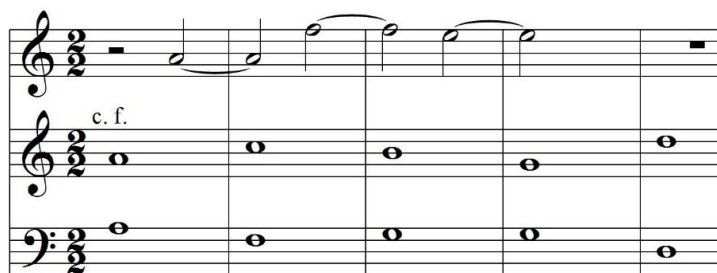
Ако съм в настроение за компромис, вероятно бих използвал последната опция⁴. Но вместо това сега ще се опитам да започна от *ла* на първа октава:

3.



Тук дори има две опции, не само една – *фа* или *ла* на втора октава. Първо ще се опитам да развия варианта с *фа*.

4.



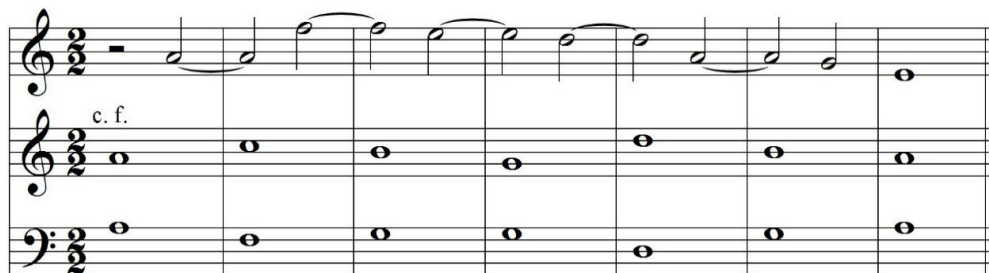
Може да изглежда куриозно, но квартата между горния и средния глас сега е легитимна. Това е правилно решение. Квартата се счита за «табу» само в двуглас; в триглас е забранена само ако е формирана с «баса».

Продължавам по-нататък.

³ Като направя същата проверка, както в бележка под линия 2.

⁴ Въпреки че и двата гласа формално скачат в една посока (по логиката на четвърти полифоничен вид), скокът в най-горния глас е малко забавен. Затова бих използвал такъв вариант. Среща се в живата музика.

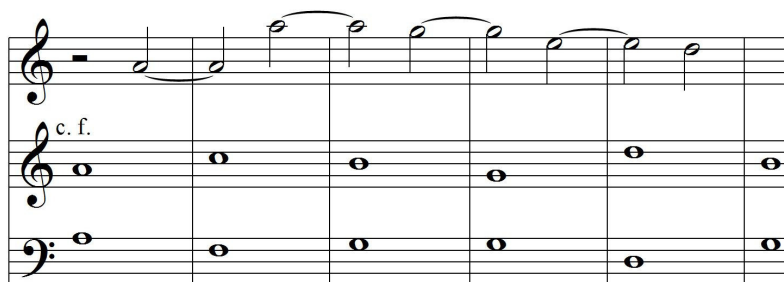
5.



В това решение най-горният глас е приключил под средния. Последната нота може да бъде и *до* на втора октава – също без никаква грешка. В т. 5 има *ре* в най-горния глас, залековано от предишния такт. То прави унисон със средния глас на първо време. Показвам това просто като един любопитен факт – няма грешки или някакви неблагоприятни последствия.

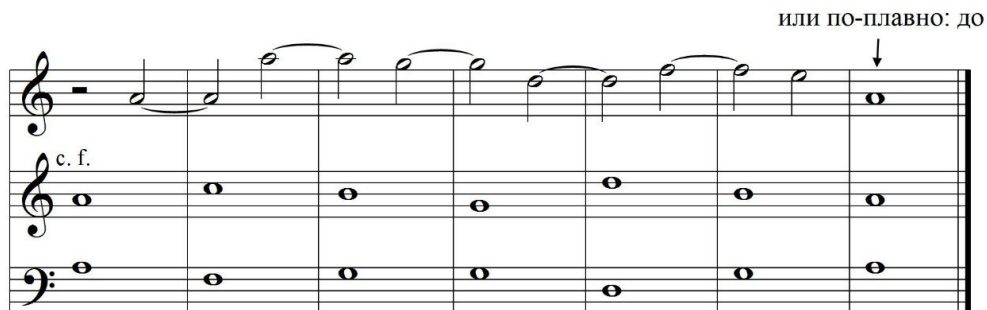
Сега предприемам опит да реша задачата, използвайки *ла* на втора октава в най-горния глас от такт 2.

6.



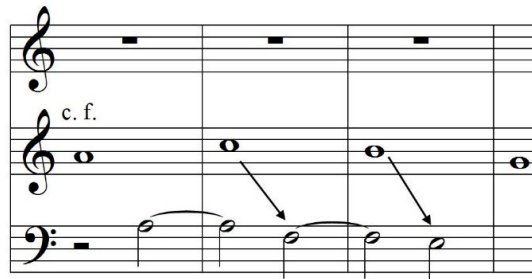
Тук обаче съм допуснал грешка. В т. 5 има фалшива секунда – *ми* в най-горния глас се е разрешило с постъпенен ход надолу в *ре* на средния глас. Поправям. Опитвам се също да завърша упражнението по различен начин.

7.



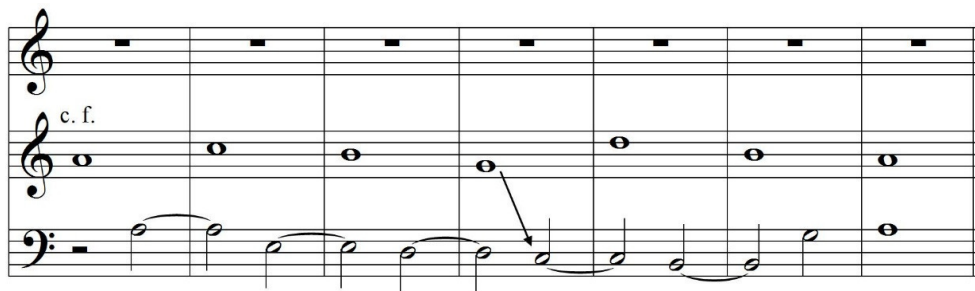
В следващото решение ще поставя четвъртия вид в най-долния глас, използвайки същия *c. f.*

8.



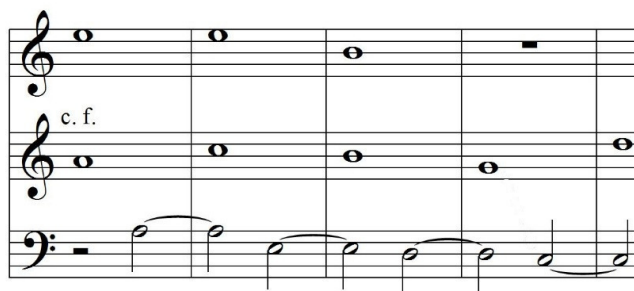
Така не изглежда добре – допуснал съм паралелни квинти.

9.



Сега е наред. Отбелязаната скрита квинта е позволена в триглас, защото не е между крайни гласове.

10.



В най-горния глас има *си* в третия такт. Не мога да напиша *сол* – ще направи кварта с гласа най-долу. *Ре* също не е възможно – така биха станали паралелни октави също с най-долния глас (т. 2 – 3).

11.



Друг вариант на завършване – променен е само гласът най-отгоре.

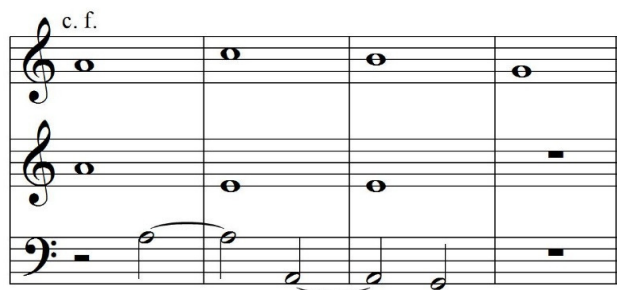
12.



За този вид особено важи да се прибавят по-малки нотни стойности към по-големи, а не обратното. Ако имам написан кантус фирмус, това правило се следва автоматично. Ако бих следвал нерационалната идея (например при писане на контрастен многоглас) да започна с четвърти вид, а после към него да прибавя първи, би станало много трудно, граничещо с невъзможно.

Решение с «вертикален подход» - c.f. е най-горе.

13.



Средният глас е по-статичен, за да мога да скоча в противоположно движение в крайните гласове.

14.



Продължавам да обръщам особено внимание на крайните гласове. Когато те са разрешени, средният глас не представлява особено затруднение.

15.



Последна стъпка:

16.



Грешки

17.

Exercise 17 is a musical score in treble and bass clefs, marked 'c. f.' (crescendo). The treble staff contains a series of whole notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, and C5. The bass staff contains a series of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, and C4. Arrows point to specific intervals: one from the C4 in the bass staff to the D4 in the treble staff, and another from the B3 in the bass staff to the C4 in the treble staff, highlighting errors in interval placement.

18.

Exercise 18 is a musical score in treble and bass clefs, marked 'c. f.' (crescendo). The treble staff contains a series of whole notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, and C5. The bass staff contains a series of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, and C4. Arrows point to specific intervals: one from the C4 in the bass staff to the D4 in the treble staff, and another from the B3 in the bass staff to the C4 in the treble staff, highlighting errors in interval placement. Rectangles are drawn around the C4 in the bass staff and the B3 in the bass staff, indicating where the bass line jumps from a dissonance or returns from a higher interval.

Стрелките показват скрити или паралелни интервали, а също кварта с най-ниския глас. Правоъгълниче има там, където съм скочил от дисонанс или съм го отвел нагоре.

Упражнения

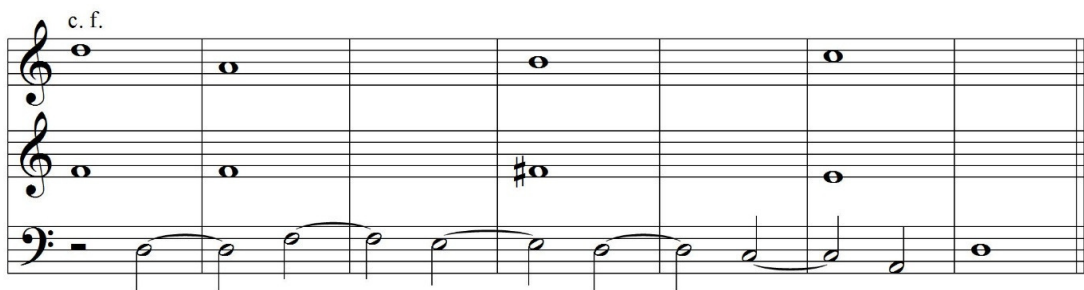
19.

Exercise 19 is a musical score in treble and bass clefs, marked 'c. f.' (crescendo). The treble staff contains a series of whole notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, and C5. The bass staff contains a series of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, and C4. The score is identical to exercise 17, showing errors in interval placement.

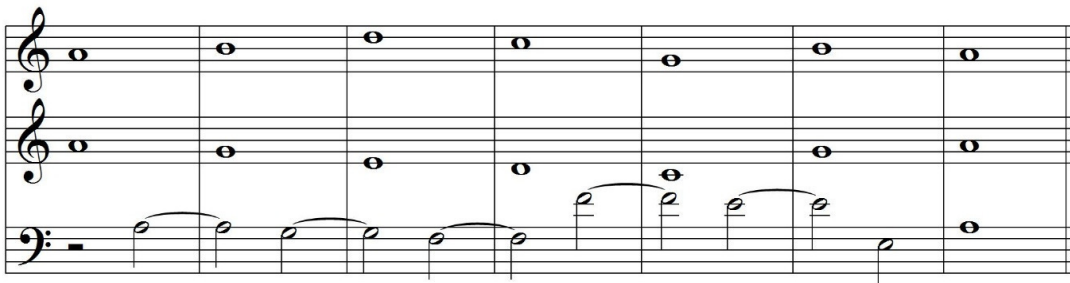
20.



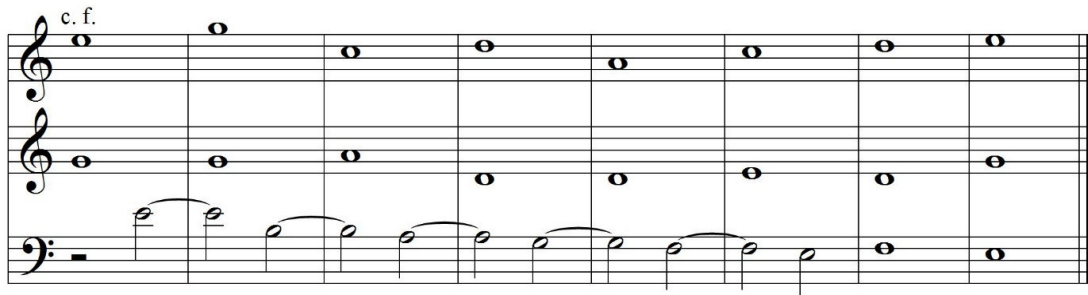
21. Фиктата може да се използва понякога. Тук тя е написана, за да предотврати тритонус между горния и средния глас.



22. Следващите два примера имат някаква връзка един с друг.
Аз съм уверен, че те са правилни.



23. Разрешение на пример 19.



Относно пример 22. – може би има някакви разменени гласове?

Пети вид

Това е най-лесният вид триглас. Наличието на по-малки нотни стойности като контрапункт дава много вариантни решения.

Може би най-интересният вариант би бил да се напише цветиста мелодия в най-долния глас при вече налични c.f. и още един контрапункт. В примера, показан по-долу, тези два компонента вече са налице.

1.

Ето няколко варианта за начало:

2.

До и ми са единствените два варианта за първа нота в най-долния глас в такт 3¹.

¹ На теория и сол на първа октава – малко екстремно, но възможно.

Ето пълно решение на всеки вариант:

3.

c. f.

Three staves of music in 2/2 time. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of whole notes in the upper staves and a series of eighth notes in the bottom staff.

4.

c. f.

Three staves of music in 2/2 time. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of whole notes in the upper staves and a series of eighth notes in the bottom staff.

5.

c. f.

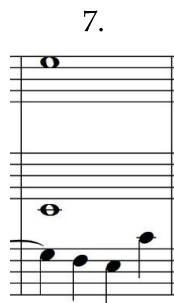
Three staves of music in 2/2 time. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of whole notes in the upper staves and a series of eighth notes in the bottom staff.

6.

c. f.

Three staves of music in 2/2 time. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of whole notes in the upper staves and a series of eighth notes in the bottom staff.

Относно пример 3, такт 5:



Това е интересен пример. Тук има различно значение на една и съща нота. Например *сол* в най-долния глас е задържан дисонанс спрямо средния глас, *до*. Но *сол* се явява консонанс спрямо *ми* в най-горния глас.

Фа, което следва долу, е консонанс с *до*. Но *фа* се явява проходящ дисонанс спрямо нотата в най-горния глас, *ми*. Така се получава, че *фа* също има две значения, два различни контекста едновременно. Функциите на *сол* и *фа* така се оказват разменени в зависимост от тяхната връзка с различните гласове. Това, разбира се, е правилно, както и много интересно.

Неправилни решения

8.



* Фактът, че няма формула за раздробяване на дисонантен синкоп, не се счита за грешка в истинския смисъл на думата. Формалната цел на пети полифоничен вид обаче е да се упражнят тези формули.

Боя се, че има още една неотбелязана грешка.

9.

с. f.

ломбардски ритъм

четири осмини

низходящ секстов скок

прекалено три еднакви

статично движение ноти

паралелни квинти

10.

неправилно задържан

с. f. дисонанс дисонанс

по-малка нота залегована с по-голяма

отвеждане на дисонанс нагоре

два скока в една посока

повторен тон

тритонусна пролука

пролука

Упражнения

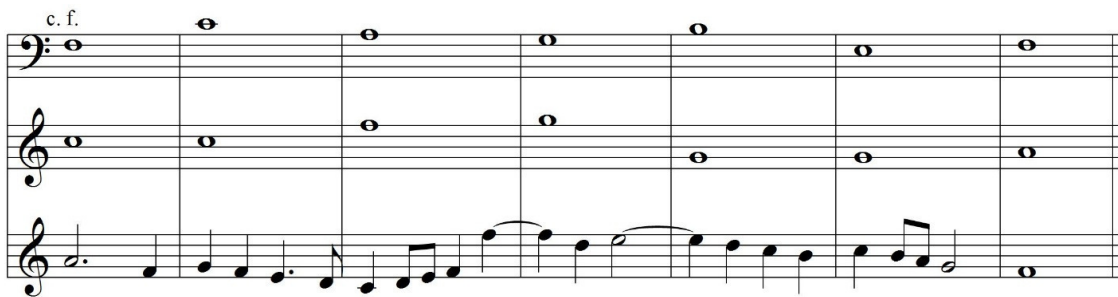
11.

с. f.

12.



13. Гласовете изглежда не са подредени както трябва.
Правилно ли е упражнението?



14. Тук липсващите гласове са написани с думи вместо с ноти.
Но инструкциите изглеждат някак непълни; не е ясно
кой тон към кой глас принадлежи и на коя октава.



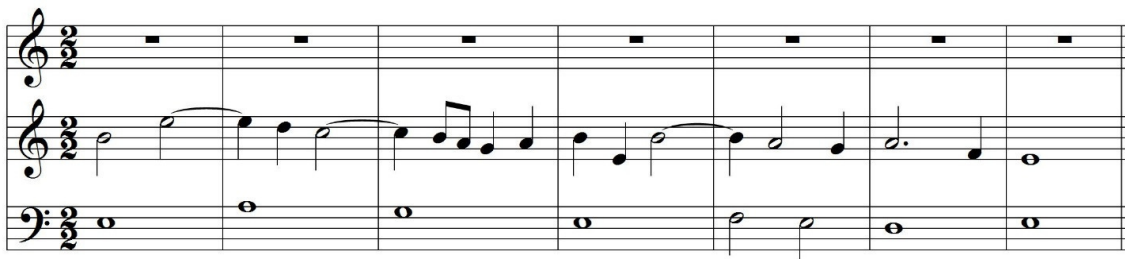
Интересно защо в края на тази глава се замислих за две осмини на първо време?

Три цветисти мелодии

Въпреки че изглежда още по-сложно, по-свободната ритмика във всеки глас допълнително облекчава нещата. Този режим има творчески потенциал; можем да се опитаме да пишем красиви мелодии и да ги преплитаме една с друга. Не е добре да имат еднаква ритмика обаче – това се счита за нестилно.

По-прагматичното решение е първо – с прибавяне на долния глас като първа стъпка. Предварително зададеният глас е средният. Въпреки че вече сме упражнили писането на две цветисти мелодии, в примера по-долу първо ще наложим една схема или контур; така показвам на читателя (и на себе си) кои са моите консонантни опорни точки:

1.



Като следваща стъпка вече бих могъл да раздвижа най-долния глас до известна степен:

2.



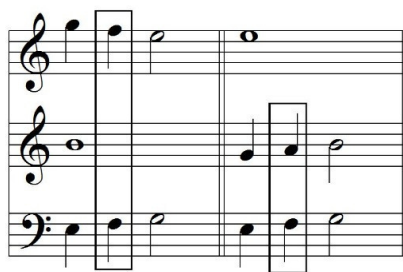
И последната стъпка е най-горният глас.

3.



Тук съм отбелязал на две места един правилен закономерен феномен –
проходящи дисонанси, които се явяват едновременно в два гласа. По-долу
показвам още два примера без връзка с решението на нашата задача,

4.



където се вижда как това може да случи във всички гласове.

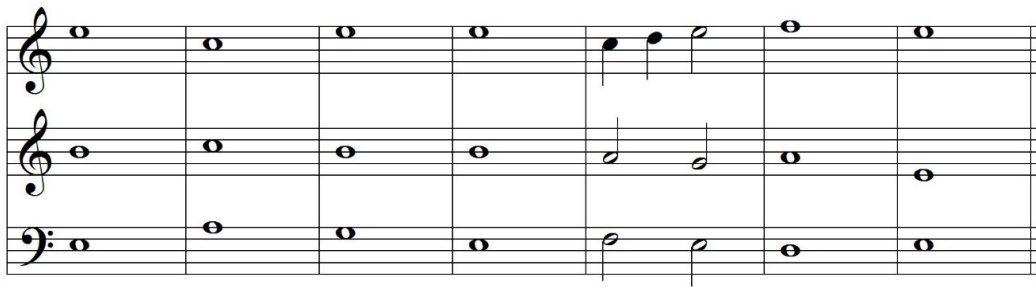
После продължавам по-нататък до края.

5.



Показвам опростения консонантен контур на цялата задача:

6.



В това се заключава логиката и принципът на действие на ренесансовия стил. Моите «бетонни основи» на всяко първо време винаги остават налице. Единствената възможна девиация на първо време е задържаният дисонанс, както е реализиран в такт 3 (пример 5) на оригиналното решение:

7.



а всички останали дисонанси са проходящи, тоест на слабо или относително слабо време (и възможна камбиата).

Да пиша или да се опитвам да проумея целия контур предварително всъщност дори не е необходимо. Достатъчно е да съм наясно, че първото време на всеки такт представлява консонантен вертикал с възможното изключение на задържан дисонанс тук и там. В действителност бих могъл да представя готовото решение и така:

8.



И пак ще бъде правилно.

Започва да звучи като ренесансово писмо. По-долу ще предприема опит за друго решение – след дадения глас в средата ще напиша глас отгоре:

9.

Има се пред вид миксолидийски лад - който завършва на сол. Зададеният глас свършва на трета степен.

сол ла сол

Долен
предполагам
глас (контур):

По-нататък.

10.

камбиата

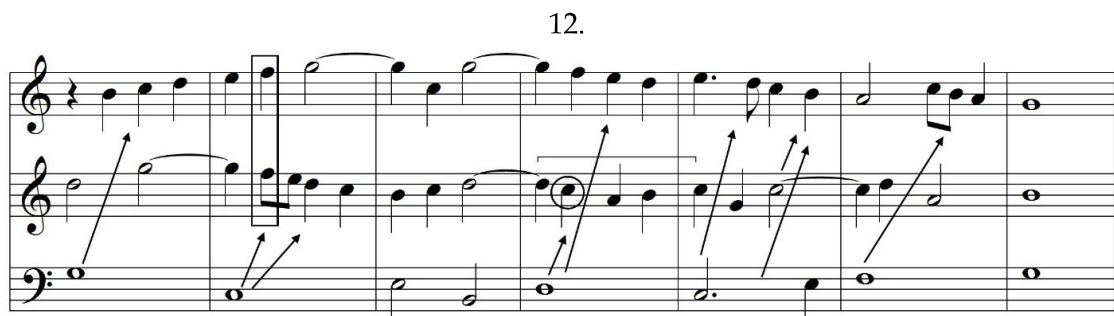
Сега ще положа долния глас с написан под него схематичен контур:

11.

камбиата

Това решение е доста плавно – в горния глас има само един скок.

Следват някои алтернативни решения с обяснения.



В това решение най-долният глас умишлено е малко по-статичен. Всички стрелки, с изключение на една, показват проходящите дисонанси. Една стрелка показва тон, заграден с кръгче. Това е скок от дисонанс с най-долния глас (септима). Това е възможно, защото скокът е компонент на камбиатата.



Тук са използвани формули, включително и двоен задържан дисонанс, както и не-формулни отвеждания. Има и няколкократно кръстосване на горния и средния глас. Най-долу линията отново е оставена умишлено малкоподвижна¹.

¹ Това направих с цел да не претрупвам читателя с излишно много ноти, които да изчислява. Най-ниският глас има много възможни варианти за раздвижване. Така написаните примери не са стилни, макар и правилни; тяхната цел е по-скоро да се покаже използването на дисонантен контрол между най-ниския глас и горните два. По-нататък като упражнение те могат да бъдат реализирани с повече ноти долу, като показаният контур може да послужи за референция.

Следва «строеж от горе надолу»:

14².

В тази линия разпознавам елементи, които бих могъл да използвам «по учебник» както ще покажа. Но такъв подход не е задължителен; възможни са и други решения – това също показвам малко по-долу.

Започвайки да пиша средния глас, нарочно полагам в него материала, който на теория би трябвало да принадлежи към най-долния глас (без първата нота). Какво ли би станало?

15.

Готово. Сега имам верига от задържани дисонанси в такт 2. Формулата в т. 3 е реализирана «по учебник». Скокът от *re* в т. 3 написах умишлено – той също ми е позволен. Камбиатата е разрешена правилно с консонанс на първия, третия и петия тон. В предпоследния такт са налице седма и втора степен, които «заграждат» тониката в края³.

² Този глас е интерпретиран като написан в еолийски лад с финалис (последен тон) ла. Той може да се мисли и като написан в лидийски лад, започващ и завършващ на трета степен (първа степен фа).

³ Сега средният глас е по-неподвижен с цел да посоча рутинното разрешение на споменатите компоненти в най-горния глас. Малко по-късно мога да се опитам да го раздвижа допълнително. Долният глас също първоначално ще бъде по-схематичен.

Сега е време за долния глас.

16.

или:

(Тук предлагам да скоча на октава надолу в най-долния глас в т. 4. После пиша същите ноти. Това предложение има за цел да избегне скритата каденцова октава между предпоследния и последния такт.)

Това разрешение показва следното: въпреки че «басът» се намира в средния глас, прибавянето на още един глас под средния е напълно възможно. Има един страничен дисонанс спрямо най-долния глас в т. 3 – нотата *си*. Вече споменах в главата за пети полифоничен вид, двуглас (разделът за раздробяване на дисонантен синкоп), че на моменти това може да се толерира.

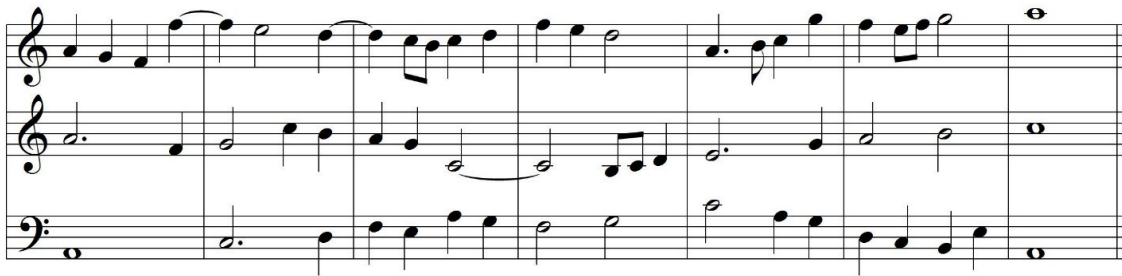
Сега, както обещах, раздвижвам средния и долния глас, доколкото това ми е възможно.

17.

* фа с проходящ дисонанс спрямо до в най-долния глас

А по-долу показвам различно решение без традиционно мислене.

18.



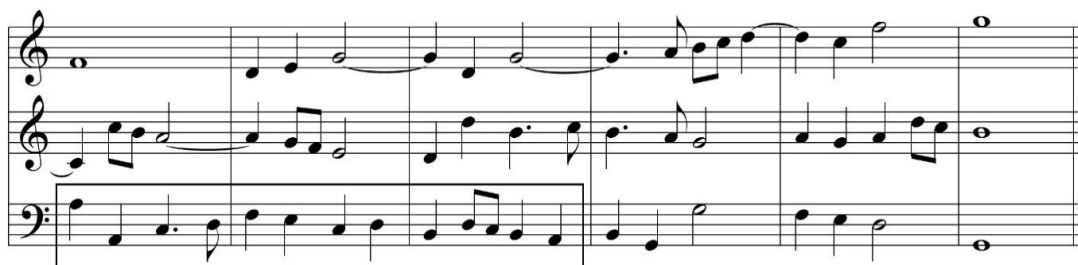
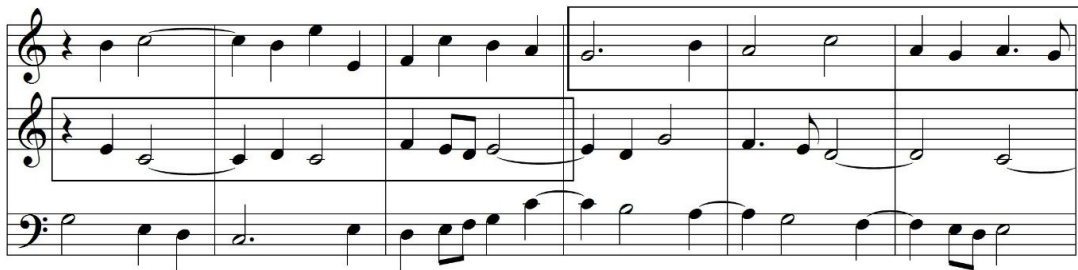
Все пък съм скочил от *ре* в края на трети такт – използвал съм камбиатата.
Но това не е задължително – възможен е и такъв вариант (т. 3-4):

19.



Упражнения

20. Вярвам, че ако се коригират означените пасажии,
светът би станал едно по-красиво място.



21. Тук изглежда има (надявам се) само една грешка



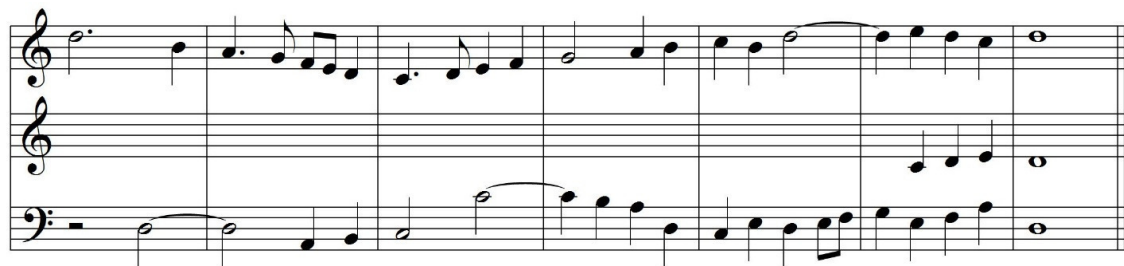
22. Нещо не е наред. Но ако беше, упражнението би ли било правилно?



23. Също нещо не е наред, но ако беше, упражнението би било правилно.



24.

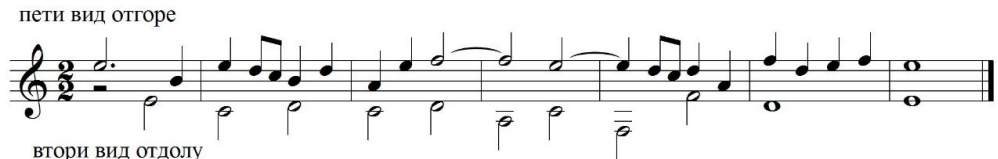


Контрастен триглас

Ако всеки глас може да бъде различен, навлизаме в голяма и интересна сфера. В един глас може да има шест възможности (кантус фирмус в цели ноти¹ и първи до пети полифоничен вид). Тогава два гласа биха имали 6×6 възможности = 36. По-долу показвам два възможни варианта²:

1.

пети вид отгоре



втори вид отдолу

2.

четвърти вид отгоре

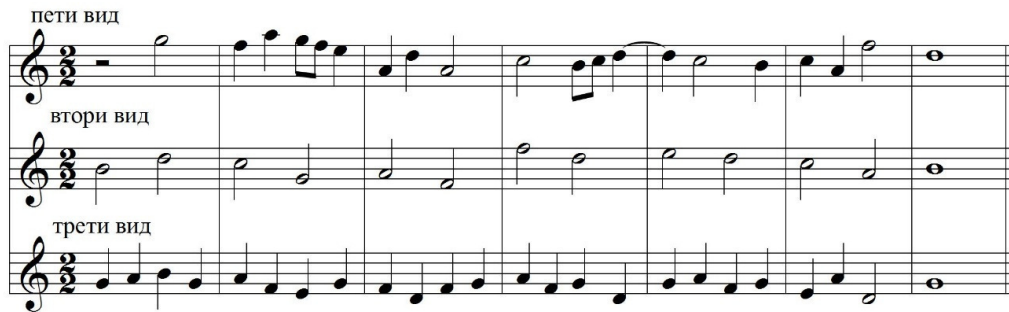


трети вид отдолу

А ако гласовете са три, тогава вариантите са $6 \times 6 \times 6 = 216$, тоест шест на трета степен – 6^3 . Уравнението се извежда по следния начин: 6 е броят на вариантите, а степента ³ – броят на гласовете. Показани са два примера:

3.

пети вид



втори вид

трети вид

¹ Това означава също, че не сме длъжни да имаме задължителен кантус фирмус в цели ноти. В предишната глава демонстрирахме, че може да има три цветисти мелодии.

² Тук не е ясно кой глас е написан първи и кой е бил построен по-късно на основата на първия. Както пиша малко по-надолу в текста, втори полифоничен вид (половини) и четвърти (синкопирана верига) са най-трудните в многоглас. Така че би било логично да се счита, че те са послужили за основна мелодия, тоест те са били написани първи. Обратното – да се напише цветиста мелодия в пети полифоничен вид и към нея да се построи глас в първи или втори вид би било много по-трудно. Може също така да бъде и невъзможно. Затова при писане на контрастен многоглас учителят трябва да е сигурен, че решенията на подобни задачи са теоретично възможни.

4.

* квартата с най-долния глас е проходяща

В учебната традиция няма обичай да се упражняват всички варианти – за четириглас техният брой би бил 1296 ($6 \times 6 \times 6 \times 6$, или 6^4). Но и Фукс и аз сме на едно мнение: упражняването на контрастен триглас е много полезно, както и значително по-трудно. Възникват по-сложни проблеми, чиито разрешение развива нашето комбинативно мислене. Доколкото ми е известно, жива музика от историческата практика, написана по този начин, няма. Така че тези упражнения остават чисто технически, синтетични.

Следвайки изведените дотук правила, на основа на личен опит бих могъл да заявя, че най-трудната комбинация от варианти е тази, която включва втори и четвърти полифоничен вид, особено ако са заедно – например 2:2:2, или 4:4:4, или 2:4:2:

5.

Не по-лесна е комбинацията от първи, втори и четвърти вид.

Както писах и по-рано, нови правила няма. Стратегията на писане продължава да бъде в общи линии същата – най-добре е да се очертае първо най-ниският глас. Но ако планираме нашето решение да включва първи, втори или четвърти вид, препоръчвам те да бъдат следващите по ред.

Примерно решение

Ако в хода на писане се натъкна на проблем, аз няма да го скрия – тоест няма да демонстрирам вече наготово разрешен проблем. Пиша упражнението в реално време³.

Моят триглас ще има: четвърти вид в най-долния глас, втори по средата и трети най-отгоре. В хода на работа могат да възникнат проблеми и по хоризонтал, и по вертикал, така че си запазвам теоретичното право да променям всеки глас (включително и «със задна дата»). В решението на това конкретно упражнение приемам че «твърд» кантус фирмус няма.

Първо пиша втория вид в средния глас.

1.



Започвайки да пиша четвъртия вид отдолу, веднага се натъквам на проблем:

2.



Според правилата на четвърти вид мога да започна само от второ време след половина пауза. Понеже това е най-долният глас, мога да започна само от първа степен на лада и съм си решил, че това ще бъде *сол*. Тонът *до* във втория такт

³ Някои преподаватели позволяват странични дисонанси в свободен триглас. В тази глава аз не показвам примери на такива решения. Не забранявам страничните дисонанси по принцип, но считам за по-важно да покажа, че в триглас те не са абсолютно необходими, тоест тяхното включване би било от съображения за цвят или стил, но не и абсолютна необходимост.

в средния глас трябва да се разреши постъпенно надолу, но това не е станало - предварително зададеният втори вид скача от *до* на *ла*.

Изводът е пределно прост и очевиден – аз съм си дал невъзможни условия.

Изходът от проблема съдържа два варианта: или да променя втория вид във втория такт, или да направя същото с четвъртия вид, като елиминирам легатурата и напиша различен тон на първо време на втория такт. Решавам да не използвам този вариант, защото още от началото на задачата ще се окаже, че пиша два гласа във втори полифоничен вид.

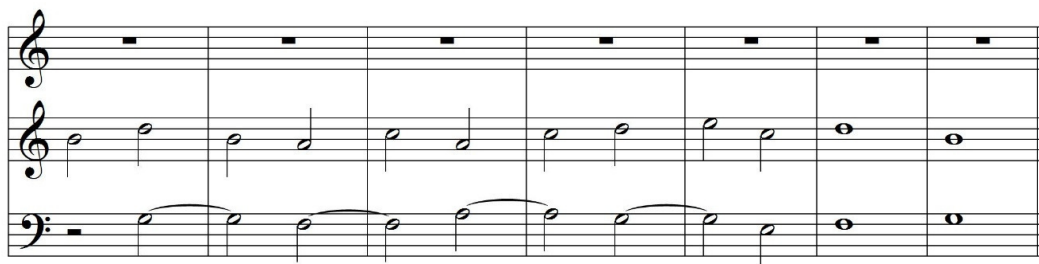
Избирам първия вариант – променям втория такт на средния глас:

3.



Вторият такт сега е добре, но в третия отново няма решение. Ако залеговам *фа*, тогава дисонансът на първо време ще се разреши нагоре. Отново трябва да променя средния глас. Така долният глас може да продължи да работи нормално с този над него. Четвъртият такт е проблемен на абсолютно същия принцип. Затова, след промяна в трети и четвърти такт на средния глас достигам до ситуация, в която мога да допиша долния глас докрай:

4.



Умишлено слагам *си* в последния такт на средния глас – трета степен (какво ли ще се случи?).

Сега е време за горния глас. Откривам за мое крайно учудване, че мога да напиша постъпенна възходяща линия. Не я очаквах и съм изумен, че тя е възможна:

5.



Това по принцип се случва рядко – едно неочаквано попадение. Проверявайки отношенията между трите гласа, не виждам грешка никъде. Моето мислене е консервативно – решил съм да напиша възходяща линия просто като експеримент и този експеримент се е оказал неочаквано успешен.

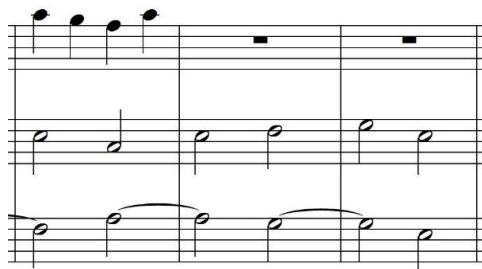
На третия такт в горния глас «се завъртам» - отново без особен проблем:

6.



Следва четвъртият такт. Тук показвам задачата от него – т. 3 – 5.

7.



В началото на т. 4 в горния глас:

Не мога да напиша *ла* (на втора октава), така ще бъде повторен тон.

Не мога да напиша *сол*, ще прави септима с най-долния глас.

Мога да напиша *фа*, квартата със средния глас е позволена.

Мога да напиша и *ми*.

Не мога да напиша *ре*, ще прави дисонанс и с двата по-долни гласа.

И *до* не се получава – това би било секстов скок надолу по хоризонтал.

Си на същата логика ще е септимов скок надолу и не е единствената потенциална неприятност.

Мога да напиша *ла* на първа октава.

Избирам *фа*, а веднага след него *ми*; и двата консонират с двата други гласа.
Мога ли после да отида на *ре*?

8.



За съжаление се получават паралелни квинти с най-долния глас. Изтривам *ре* и на негово място пиша отново *фа*. А после мога ли да отида на *сол*?

9.



Тонът *фа* е подходящ, защото прави проходящ дисонанс на относително силно време (твърд преход) с най-долния глас и не дисонира със средния. Но на

четвъртата четвъртина *сол* е направил кварта със средния глас, след което е скочил от тази кварта. Позволено ли е? Наричам този опит Вариант 1.

Отново отговорът е нееднозначен. Тук повече се касае за максималистичен подход и в по-малка степен – за стил.

След няколко експеримента откривам, че трябва да изтрия всички ноти в такта освен *фа*.

10.



Повече проблеми във вертикал няма; но съм заплатил за това, като съм се качил малко прекалено високо, до *до* на трета октава. Отново някакъв компромис. Това е моят Вариант 2.

Вариант 3: вместо да скоча от кварта, както е във Вариант 1, скачам *в* нея⁴:

11.

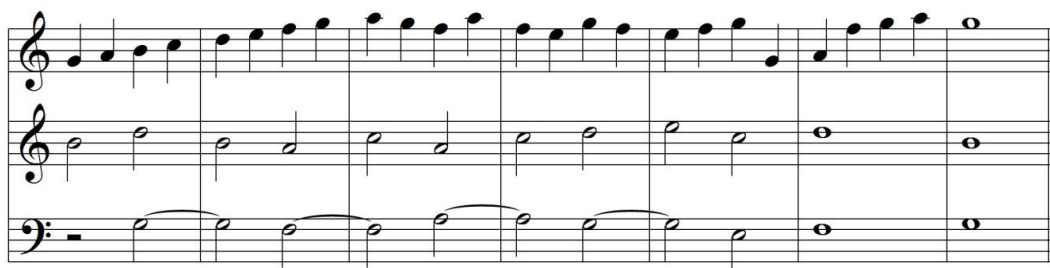


Кой вариант е най-добър? Отново се опитвам да разсъждавам прагматично. В правилата пише, че е позволено да има кварта навсякъде, стига да не е с най-долния глас. Не пише никъде, че в нея не може да се скочи⁵. Избирам си този вариант и продължавам по-нататък.

⁴ Това вече направих веднъж, пишейки *фа* на първо време в такт 4.

⁵ Не пише никъде също, че *от нея* не може да се скочи. Тогава кой-вариант да считам за най-правилен? Да използвам *до* на трета октава би означавало, че «хорът», който ще го пее, има сопран или сопрани, които са способни на това. Палестрина е много предпазлив по този въпрос. Така че аз бих подредил трите варианта по следния начин: най-малко реалистичен е именно Вариант 2 –

12.



В такт 5 от *ми* откривам, че докрая работата вече е лесна. Кръстосал съм за кратко горния и средния глас. *Си* в последния такт не ми създава никакви неприятности. А *сол* в горния глас е твърд преход.

В долния пример показвам някои дребни грешки.

13.



Тон 1. скача в дисонанс с най-долния глас

Т. 2. е скочил в кварта с най-долния глас

Т. 3. е страничен дисонанс с двата долни гласа. По принцип страничните дисонанси се забелязват по-трудно

Т. 4. е страничен дисонанс към средния глас

Паралелни квинти между среден и най-долен глас на нотите 5.

Половината нота до в т. 5, залегована от предишния такт, прави задържан дисонанс с двата долни гласа. Това е нормално, среща се често.

Умишлено игнорирам правилото, което забранява употребата на легатура едновременно в двата гласа, защото легатури трябва да има на почти всеки такт в четвъртия вид. И това правило по принцип не е от значение за повече от два

другите два са като цяло приемливи. Но тук си позволих освен теоретични правила да използвам и някои «живи», практически.

гласа. Това наистина е моето единствено съображение, моят единствен аргумент. Изобщо не споменавам факта, че съм го направил, за да демонстрирам двоен задържан дисонанс – скромността не ми го позволява.

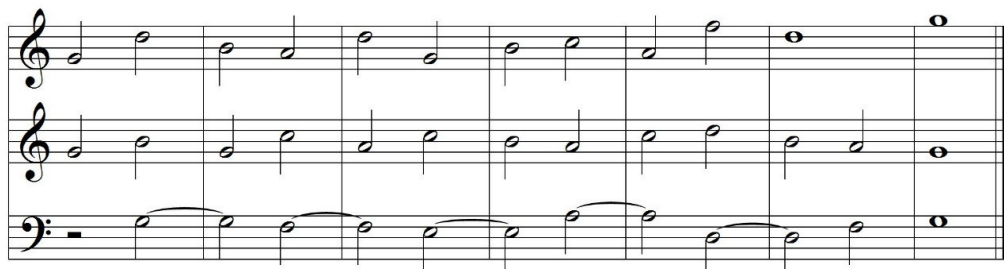
По-долу показвам същия пример, решен (надявам се) правилно.

14.

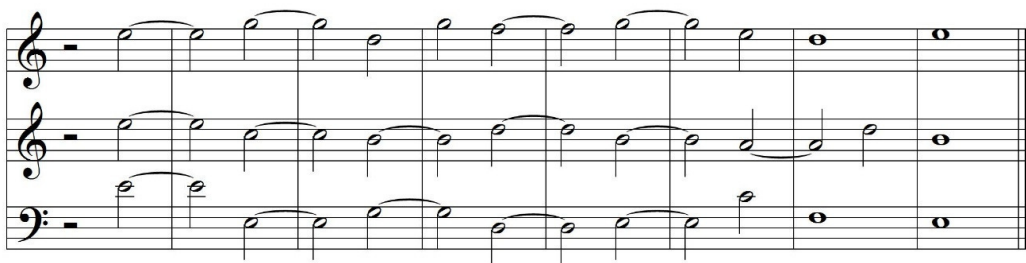


Още няколко примера:

15.



16.



A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is simple and folk-like, with a mix of quarter, eighth, and half notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The song concludes with a final whole note chord on all three staves.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The melody is written in eighth and quarter notes. The middle staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature, containing whole rests for each measure. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature, containing a bass line with eighth and quarter notes. The score ends with a double bar line.

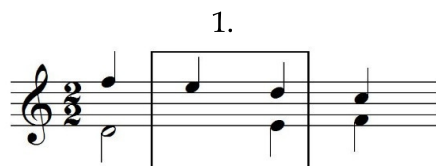
[illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is written in a simple, folk-like style with eighth and quarter notes. The piano accompaniment features a steady bass line with occasional chords. The bass line provides a harmonic foundation with a mix of quarter and eighth notes.

Допълнителни опции

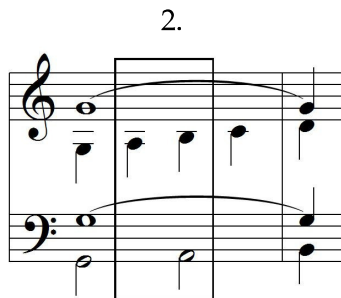
Преди да преминем към «истинския» ренесансов стил, представям няколко опции за малко по-свободно третиране на дисонансите. Те са предназначени за учебния стил, но без съмнение могат да се използват и в «живата» практика. Именно това е причината за тяхното съществуване; има такива исторически прецеденти, но са сравнително редки. Аз лично бих ги използвал само ако ми стане «горещо» - ако не виждам други варианти за решение, т.е. в упражнения за 3, 4 или повече гласа. Това включва употребата на странични дисонанси.

I. Два проходящи дисонанса, които образуват два последователни дисонантни вертикала:

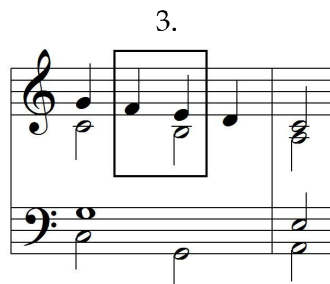


Първият интервал е нона (*ре-ми*), вторият – септима (*ми-ре*).

Или паралелни нони:

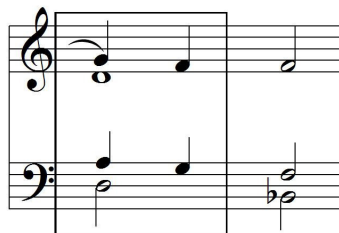


Или паралелни кварта:



Вариант- формула за раздробяване едновременно с проходящ дисонанс;
резултат – паралелни септими:

4.



Или паралелни кварта:

5.



II. Разрешаване на задържан дисонанс (естествено надолу) с
противоположно движение в долния глас:

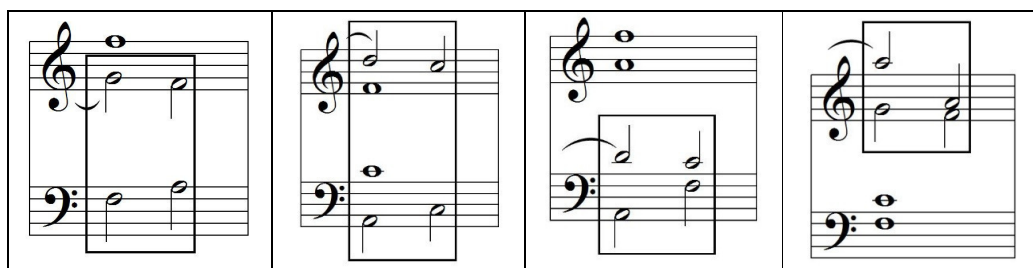
6.



Долният глас може и да не е съседният – може да е например тенор или бас.
Този феномен се среща по-често.

Друг начин за разрешаване на задържан дисонанс с движение нагоре в
друг глас, но чрез скок:

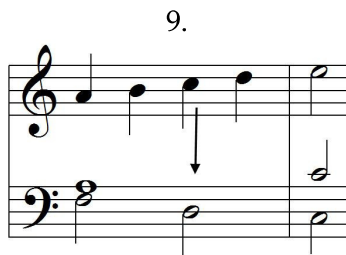
7.



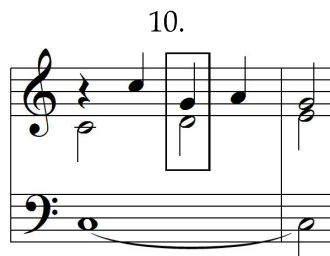
III. Три (или повече) проходящи дисонанса едновременно:



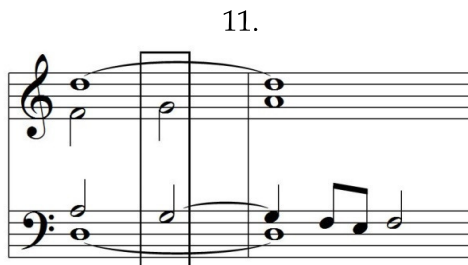
Рядък случай на страничен дисонанс, комбиниран със скок в дисонанс:



IV. Също рядко: скок на дисонанс във вътрешни гласове в присъствието на проходящ дисонанс:



V. Известно забавяне на проходящ дисонанс¹:



¹ Или обяснено по друг начин: в тенора проходящият дисонанс е залегован със задържан дисонанс в следващия такт. Дисонанс, залегован с дисонанс.

Първи вид

За четиригласа няма нови правила. Всички принципи остават същите. Сега, освен три възможни «акордови» тона по вертикал, може един от тях да бъде удвоен. Естествено, не всички тонове трябва да фигурират по вертикал, нито има закони за тяхното удвояване – това не е науката хармония. Все още не говорим за акорди в истинския смисъл на думата, нито за тонални функции.

След кантус фирмуса полагам първия контрапункт в баса.

1.

First musical score (1.) showing four staves. The top staff is empty. The second staff (labeled 'c.f.') contains a series of whole notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The third staff is empty. The bottom staff contains a series of whole notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

Следва сопранът.

2.

Second musical score (2.) showing four staves. The top staff contains a series of whole notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff (labeled 'c.f.') contains a series of whole notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The third staff is empty. The bottom staff contains a series of whole notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

3. Крайно решение

Third musical score (3. Крайно решение) showing four staves. The top staff contains a series of whole notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff (labeled 'c.f.') contains a series of whole notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The third staff contains a series of whole notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The bottom staff contains a series of whole notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

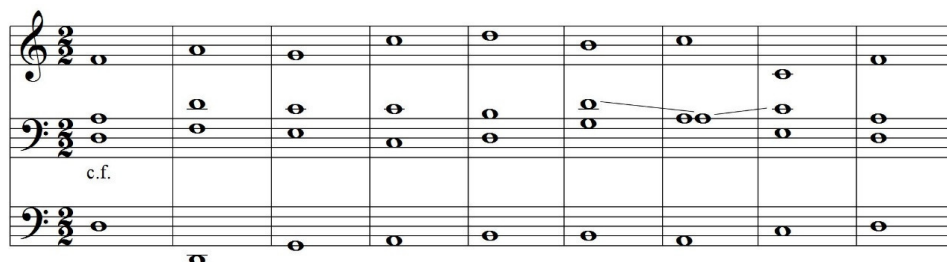
Четириглас може да се пише или на две, или на три петолиния – в този пример няма кръстосани гласове (с.ф. в алта):

4.



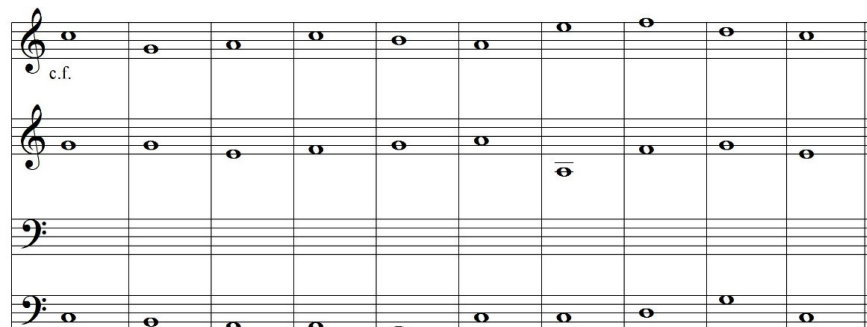
5. Сгрешен пример

6. Пример за анализ (няма кръстосани гласове)

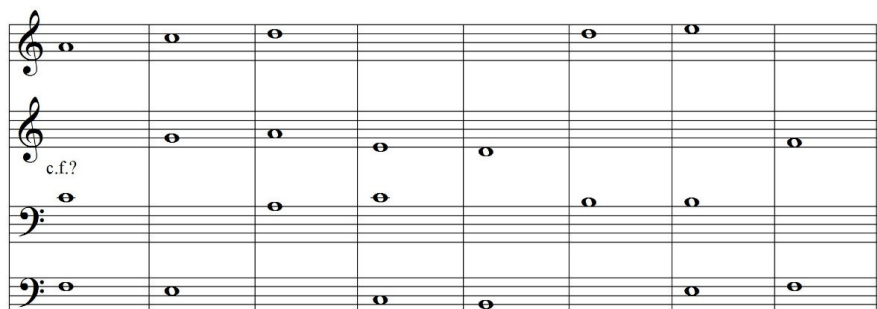


Упражнения

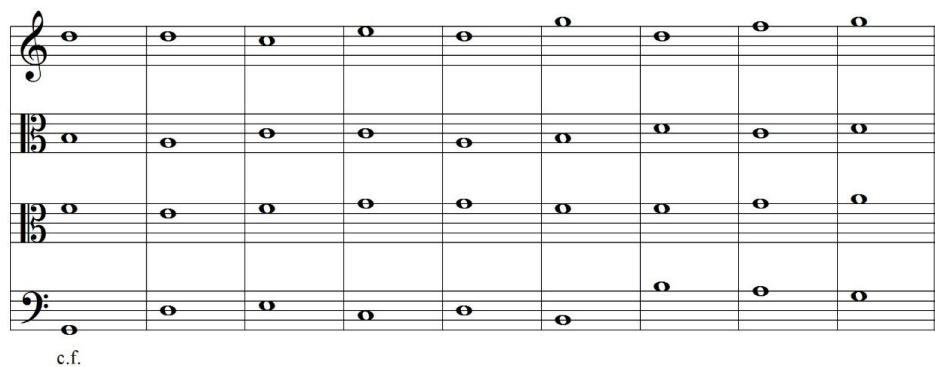
7.



8.



9.



Всички ноти трябва да останат на местата си – но има един неверен ключ

На следващата страница има отговори на упражнения 7 и 8.

10.

Exercise 10 is a musical score consisting of four staves. The first staff is in treble clef and contains a series of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff is in treble clef and contains a series of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff is in bass clef and contains a series of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The fourth staff is in bass clef and contains a series of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The marking 'c.f.' is present in the first staff.

11.

Exercise 11 is a musical score consisting of four staves. The first staff is in treble clef and contains a series of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff is in treble clef and contains a series of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff is in bass clef and contains a series of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The fourth staff is in bass clef and contains a series of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The marking 'c.f.' is present in the second staff.

Втори вид

Ако поставя всички гласове на мястото им, а партията в половини – последна, това би представлявал най-сложният начин за решаване. По-целесъобразно би било след c.f. да премина или към половините, или да напиша един глас в цели ноти и след това половините.

Втори и четвърти вид са едни от най-трудните и едновременно с това – най-важните упражнения, без, разбира се, да броим контрастен четириглас (който е изключително труден, но не до такава степен важен).

След кантус фирмус в сопрана поставям един контрапункт в тенора:

1.

Exercise 1 is a musical score for Soprano and Tenor parts in 2/2 time. The Soprano part (top staff) begins with a whole note C4, marked 'c.f.', and continues with whole notes D4, E4, F4, G4, A4, B4, and C5. The Tenor part (bottom staff) begins with a whole note C3 and continues with whole notes D3, E3, F3, G3, A3, B3, and C4. The Alto and Bass staves are empty.

Следва алтът в половини.

2.

Exercise 2 is a musical score for Soprano, Alto, and Tenor parts in 2/2 time. The Soprano part (top staff) is identical to exercise 1, starting with a whole note C4 marked 'c.f.' and continuing with whole notes D4, E4, F4, G4, A4, B4, and C5. The Alto part (middle staff) begins with a whole rest, followed by eighth notes D4, E4, F4, G4, A4, B4, and a whole note C5. The Tenor part (bottom staff) is identical to exercise 1, starting with a whole note C3 and continuing with whole notes D3, E3, F3, G3, A3, B3, and C4. The Bass staff is empty.

Възможно е задачата да излезе, след като прибавя баса; възможно е и да не излезе. Засега не зная: пиша в реално време. Но ми е известно, че ако половиновата партия скача, басът ще може да се движи малко по-лесно постъпенно. И обратното: ако има два или повече гласа, които се движат по принцип постъпенно, следващата партия ще се затруднява допълнително.

Поставянето на баса последен (особено в половини) прави задачата още по-мъчна, както и самия принцип на писане от горе надолу.

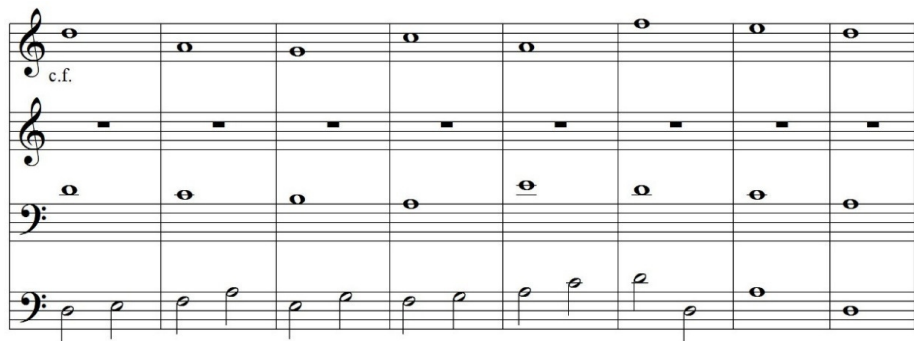
3.



Излезе от първия път – без никакви проблеми.

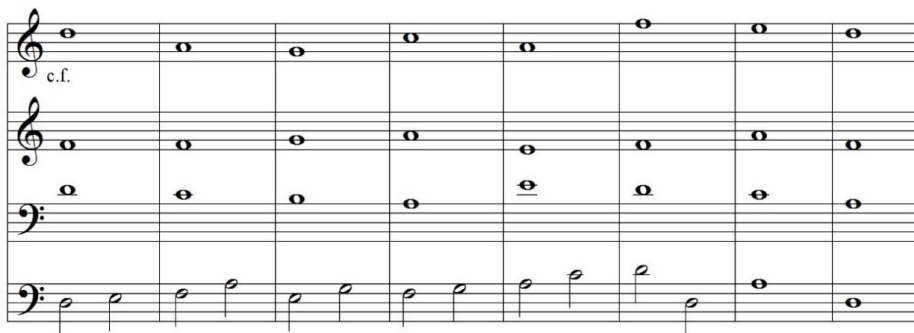
Сега се връщам на пример 1. Половините ще отидат в баса, а последен ще бъде алтът.

4.



Това е по-трудно. Но не се оказа невъзможно. Бих могъл да променя тенора (не сопрана), ако имах нужда, но не се оказа необходимо. Ще бъде ли възможен алтът?

5.



Получи се, по-лесно от предишната стъпка. Често срещан проблем е половината на второ време – тя понякога може да скочи в дисонанс с останалите гласове.

6. Сгрешен пример

паралелни октави
сопран и бас

скок на
нона

скрити квинти
сопран и бас

скок на
нона

с.ф.

тритонус

паралелни квинти
тенор и бас

кварта
алт и бас

7. Пример за анализ – няма кръстосани гласове в партиите с цели ноти

Задачи

8.

В следващия пример само басът е на мястото си, а останалите три гласа по някаква причина са написани всичките на алтов ключ. В какъв порядък трябва да се напишат? Забележка: с цел да объркам читателя, написах ненормално нисък сопран – всъщност тази задача като че ли е за бас, тенор и два алта.

9.

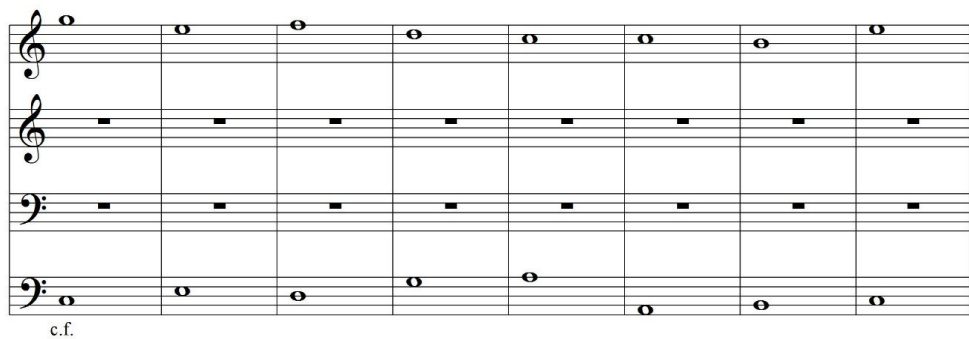
10. Тук липсва алтът – той на теория може да се кръстосва с останалите гласове. Може да се напише на най-горното петолиние.

11. А тук се опитах да реша задачата. Справих ли се?
В моето решение няма кръстосани гласове.

Трети вид

Този път ще експериментирам – ще въведа партията в четвъртини последна.

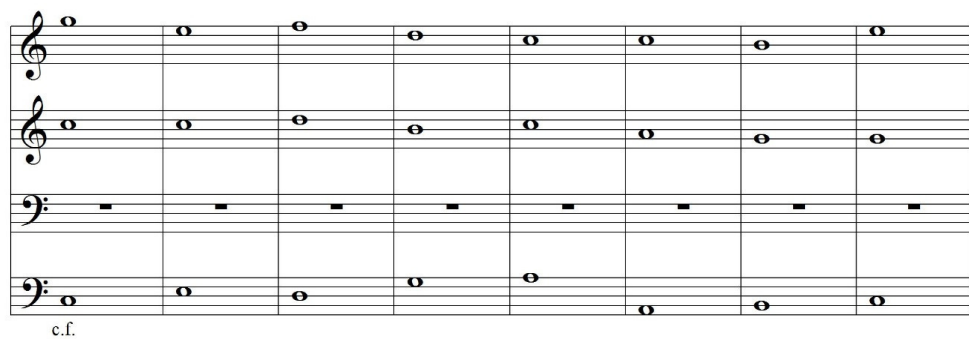
1.



Exercise 1: A musical score for four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody in the top staves consists of half notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The bass staves have whole notes: C3, F2, C3, F2, C3, F2, C3, F2. The exercise is marked 'c.f.' (crescendo) at the beginning.

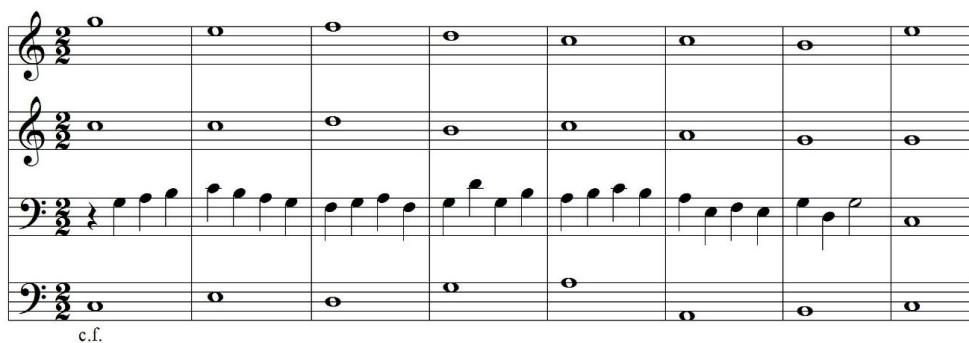
По-нататък:

2.



Exercise 2: A musical score for four staves, similar to exercise 1. The melody in the top staves consists of half notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The bass staves have whole notes: C3, F2, C3, F2, C3, F2, C3, F2. The exercise is marked 'c.f.' (crescendo) at the beginning.

3.



Exercise 3: A musical score for four staves in 3/2 time. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody in the top staves consists of half notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The bass staves have a rhythmic pattern of eighth notes: C3, F2, C3, F2, C3, F2, C3, F2. The exercise is marked 'c.f.' (crescendo) at the beginning.

Не е особено трудно. Следва сгрешен пример.

4. (Камбиата в т. 4)

c.f.

Упражнения

Сопранът и алтът са объркани, но са объркани по двойки – под всяка нота на сопрана има правилна нота в алта. Последният такт е правилен.

5.

c.f.

6.

c.f.

(Ако някъде има *фа* диес, интересно каква друга нота би могло да има?)

7.

Exercise 7 is a musical score for a four-part setting. The top staff (treble clef) contains a melody of eighth and quarter notes. The second staff (treble clef) contains a melody of half notes. The third staff (bass clef) contains a melody of half notes. The bottom staff (bass clef) contains a melody of half notes. The score is marked 'c.f.' (canto) and ends with a double bar line.

8.

Exercise 8 is a musical score for a four-part setting. The top staff (treble clef) contains a melody of half notes. The second staff (treble clef) contains a melody of half notes. The third staff (bass clef) contains a melody of half notes. The bottom staff (bass clef) contains a melody of half notes. The score is marked 'c.f.' (canto) and ends with a double bar line.

9.

Exercise 9 is a musical score for a four-part setting. The top staff (treble clef) contains a melody of half notes. The second staff (treble clef) contains a melody of half notes. The third staff (bass clef) contains a melody of half notes. The bottom staff (bass clef) contains a melody of half notes. The score is marked 'c.f.' (canto) and ends with a double bar line.

Следват две решения.

10. Решение на пример 5

c.f.

11. Решение на пример 7

c.f.

Четвърти вид

Този тип упражнения са малко по-сложни. Първият ми подход е да прибавя четвъртия вид веднага след кантус фирмуса¹.

1.

Exercise 1 is a 4-part setting in 2/2 time. The first staff (treble clef) contains the cantus firmus, starting on a whole note C4 and moving stepwise up to a whole note G4 in the fifth measure. The second staff (treble clef) is empty. The third staff (bass clef) contains a four-part setting starting on a whole note C3 and moving stepwise up to a whole note G3 in the fifth measure. The fourth staff (bass clef) is empty. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/2.

Както се вижда, ако съм си избрал да започна контрапункта от пета степен, нямам никакъв избор до т. 5, освен да слизам постепенно. Засега няма да продължа по-нататък – първо бих искал да си изясня дали бих могъл да прибавя бас в първите пет такта.

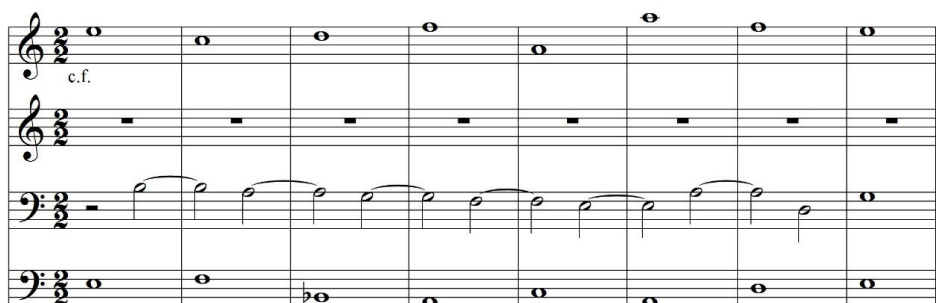
2.

Exercise 2 is a 4-part setting in 2/2 time. The first staff (treble clef) contains the cantus firmus, starting on a whole note C4 and moving stepwise up to a whole note G4 in the fifth measure. The second staff (treble clef) is empty. The third staff (bass clef) contains a four-part setting starting on a whole note C3 and moving stepwise up to a whole note G3 in the fifth measure. The fourth staff (bass clef) contains a four-part setting starting on a whole note C3 and moving stepwise up to a whole note G3 in the fifth measure. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/2.

Това е, което на мен ми изглежда единствен възможен вариант. Длъжен съм да прибавя или *си* бемол в баса в т. 4, или *фа* диес в т. 2. Възможностите са ограничени в този режим; моите експерименти показаха, че ако контрапунктът в четвърти вид започне от първа или трета степен, решение все пак има, но не се удава лесно. Засега ще продължа с вече започнатото решение.

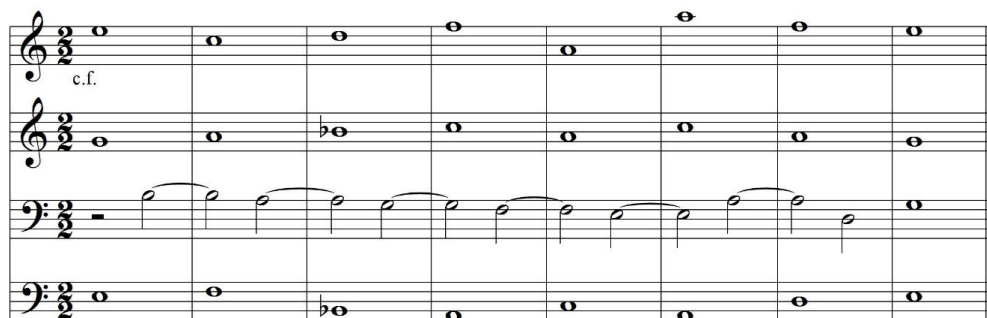
¹ Третирайки го като еднократно изключение, си позволявам секстов скок надолу в с.ф.

3.



Това също ми изглежда като един от малкото възможни варианти, ако на този етап държа да избягвам прекъсване на легатура.

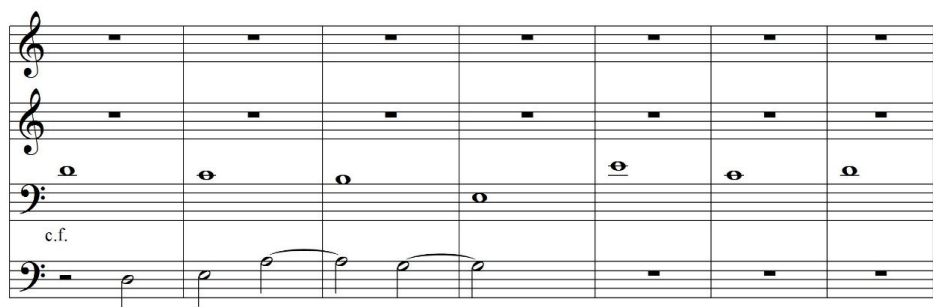
4.



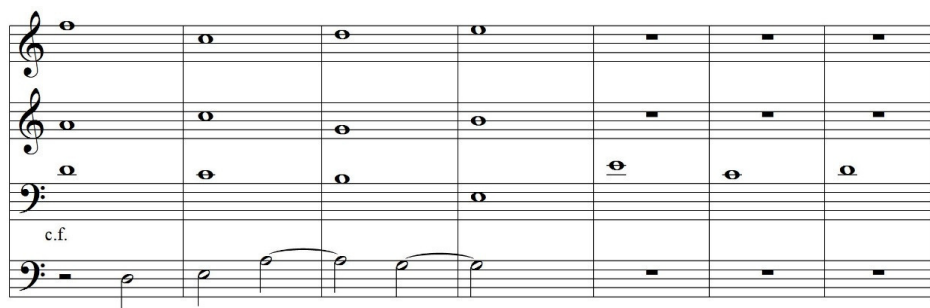
Все пак се получи.

В следващия пример с.f. започва от първа степен и слиза, следователно при баса трябва да има прекъсване на легатура. Отново го пиша само донякъде и после изследвам възможностите за прибавяне на други гласове.

5.

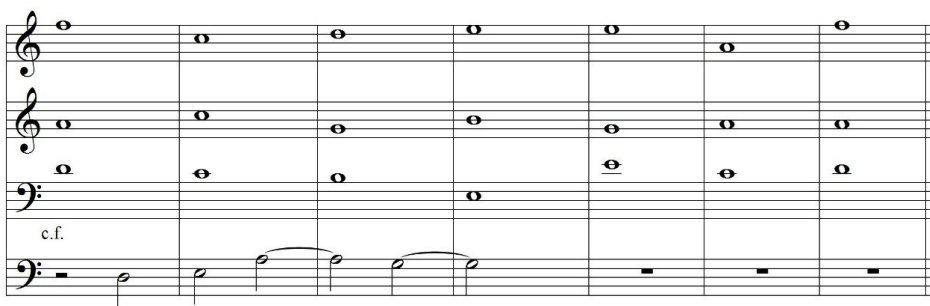


6.



Наблюдавам същото явление: вариантите са малко, но те съществуват.

7.



На този етап все още не зная дали има решение.

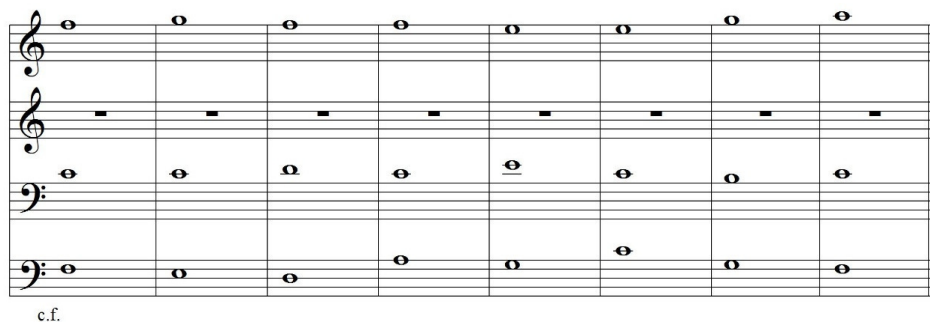
8.



С още едно прекъсване на легатурата задачата излиза. Достигам до един извод: ако във вътрешните гласове има унисон между два (или дори три) гласа, това облекчава синкопирания глас.

Последен експеримент – полагам четвъртия вид последен.

9.



c.f.

Подготвяйки алта, се постарах да се движа във взаимно противоположно движение, да повтарям ноти и да допускам унисони тук и там. Не е задължително да се използва последното, може и октава; ако един от трите акордови тона липсва, тоест има само два (или един) тон, това би улеснило моята работа. Но все пак трябва да го подложа на тест.

10.

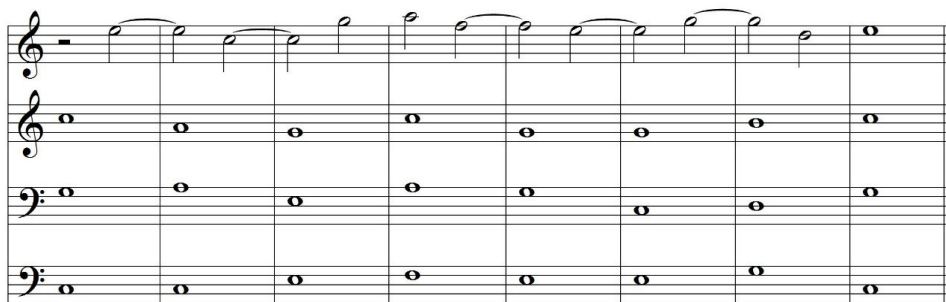


c.f.

Значително по-трудно. В т. 5, 6 и 7 мога да скачам само между *ми* и *сол*. Има кръстосване на гласовете и отново две легатурни прекъсвания. Но се оказва възможно – стига да имам търпение да търся правилния вариант.

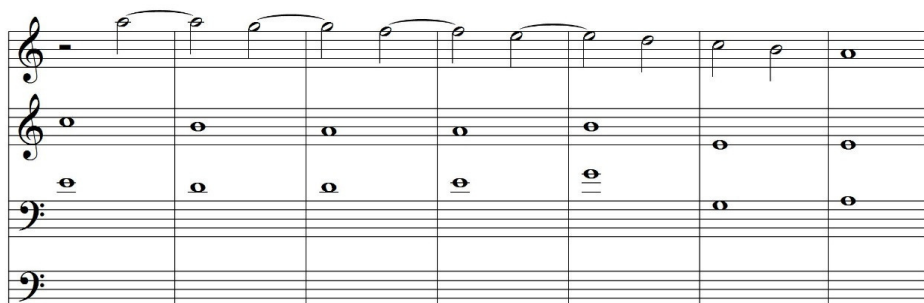
В следващия пример има две грешки. Или може би са повече?

11.



Упражнения

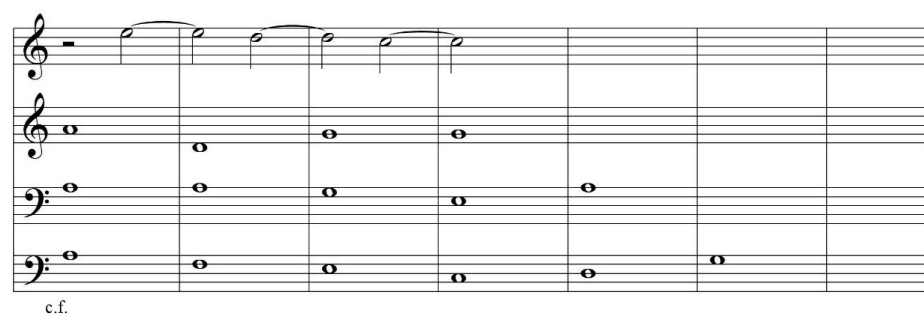
12. В това упражнение няма кантус фирмус



13. В това – също (според моето решение)



14.



c.f.

Следват решенията и на трите задачи.

15.

Exercise 15 is a musical score for voice and piano. The vocal line is written in the treble clef and consists of a series of eighth notes, mostly beamed in pairs, with a final half note. The piano accompaniment is written in the bass clef and consists of a series of half notes, mostly beamed in pairs, with a final half note. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

16.

Exercise 16 is a musical score for voice and piano. The vocal line is written in the treble clef and consists of a series of eighth notes, mostly beamed in pairs, with a final half note. The piano accompaniment is written in the bass clef and consists of a series of half notes, mostly beamed in pairs, with a final half note. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

17.

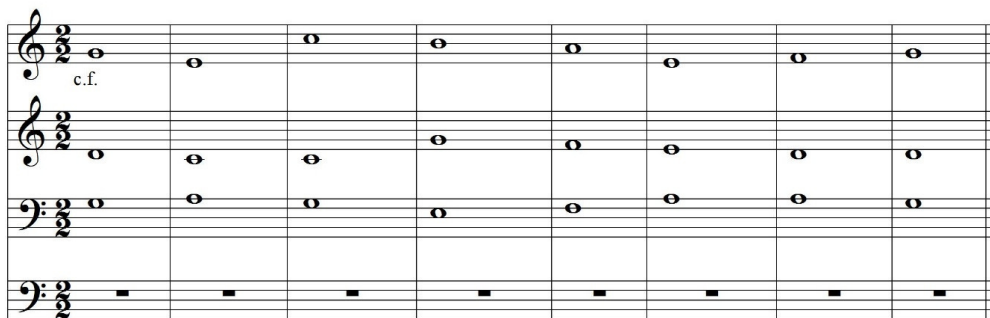
Exercise 17 is a musical score for voice and piano. The vocal line is written in the treble clef and consists of a series of eighth notes, mostly beamed in pairs, with a final half note. The piano accompaniment is written in the bass clef and consists of a series of half notes, mostly beamed in pairs, with a final half note. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

c.f.

Пети вид

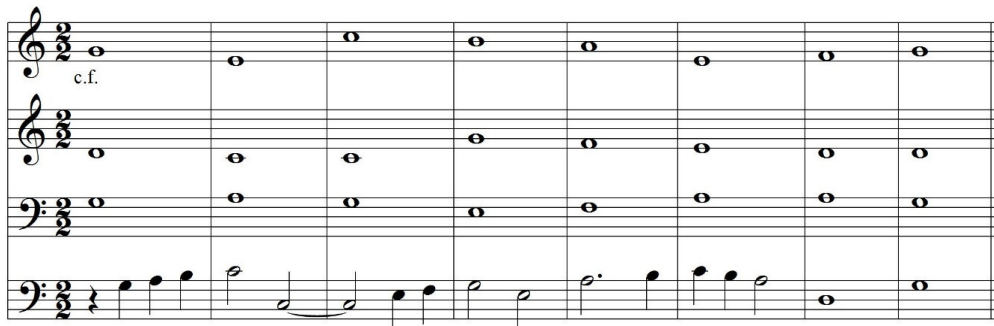
Този път в името на експеримента ще поставя цветистата мелодия последна.

1.



Пиша, без да планирам напред. Ето какво се получи:

2.



Въпреки че пиша от горе надолу, без да се замислям, се получава своего рода парадокс – да се постави петият вид последен в баса се оказа по-лесно. Причината за това е, че последният глас вече може да се съобразява с всички останали, докато ако беше поставен втори или трети по ред, можеше да доведе до конфликти при полагането на последния контрапункт в цели ноти.

Веднага ще опитам и това.

3.

Следващият ход би бил да се напише басът. Но аз първо поставям сопрана:

4.

5.

Задачата се получава без никакъв особен проблем, защото още на предишната стъпка аз имах някаква представа какъв ще бъде моят бас¹. Това се прави просто като се изчислява вертикалът на всеки такт. Например в т. 1 басът задължително трябва да бъде *ре*; същото важи за последния такт. Във втория

¹ Този бас е малко нисък за изпълнение. Може да се напише октава по-нагоре – с изключение на втори такт. Там басът и сопранът се сблъскват неприятно – получава се фалшива секунда.

такт басът трябва да е *ми* или *до*. Същото се отнася до такт 3. В т. 4 басът би трябвало да бъде *фа* или *ре* и така нататък.

6. Сгрешен пример – без отбелязване на грешките.

A musical score for exercise 6, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in 4/4 time. The top staff contains a melody of eighth and quarter notes. The second staff contains a bass line with several errors in alignment with the melody. The third and fourth staves contain a simple harmonic accompaniment. The label 'c.f.' is written below the first staff.

Упражнения

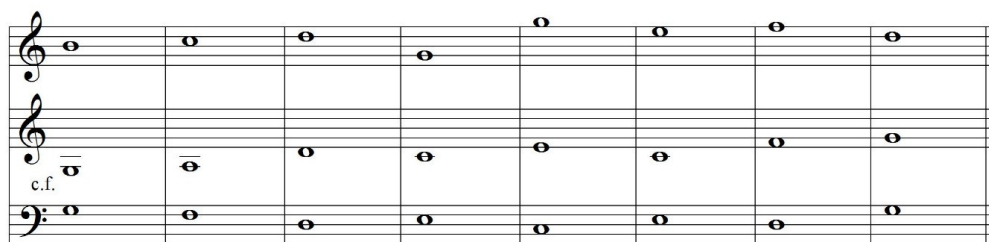
7. Някои тактове на цветистата мелодия са транспонирани

A musical score for exercise 7, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in 4/4 time. The top staff contains a melody of eighth and quarter notes. The second staff contains a bass line with several errors in alignment with the melody. The third and fourth staves contain a simple harmonic accompaniment. The label 'c.f.' is written below the first staff.

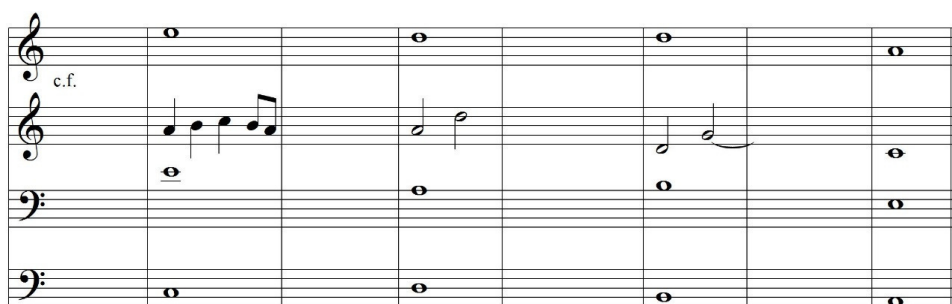
8.

A musical score for exercise 8, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in 4/4 time. The top staff contains a melody of eighth and quarter notes. The second staff contains a bass line with several errors in alignment with the melody. The third and fourth staves contain a simple harmonic accompaniment. The label 'c.f.' is written below the first staff.

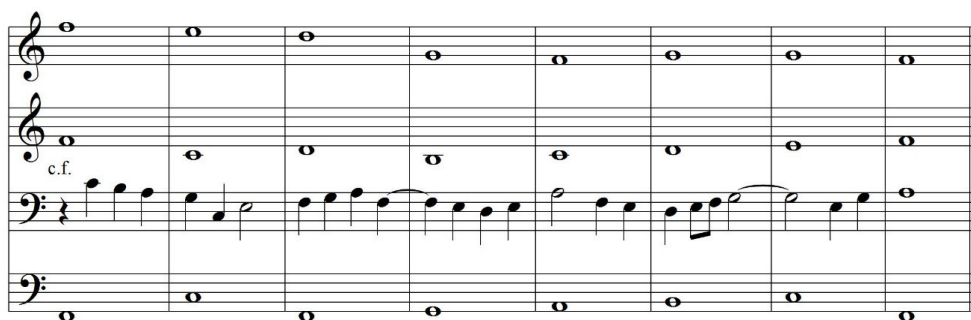
9. Можете ли да напишете петия вид под сопрана?



10.



11. Решение на пример 7



Четири цветисти мелодии

Комплементарният (четвъртинов) ритъм е от значение в този режим; принципът е да се пишат независими равностойни мелодии.

1.



Тази мелодия е мислена в йонийски лад (от *до*). Има «намека» за верижен синкоп, който може да се реализира в т. 3 и 4.

2.



Тук този верижен синкоп вече е реализиран. Понеже в баса трябва да има *до* в последния такт, решавам да има *сол* в тенора и *ми* в алта.

3.



4.

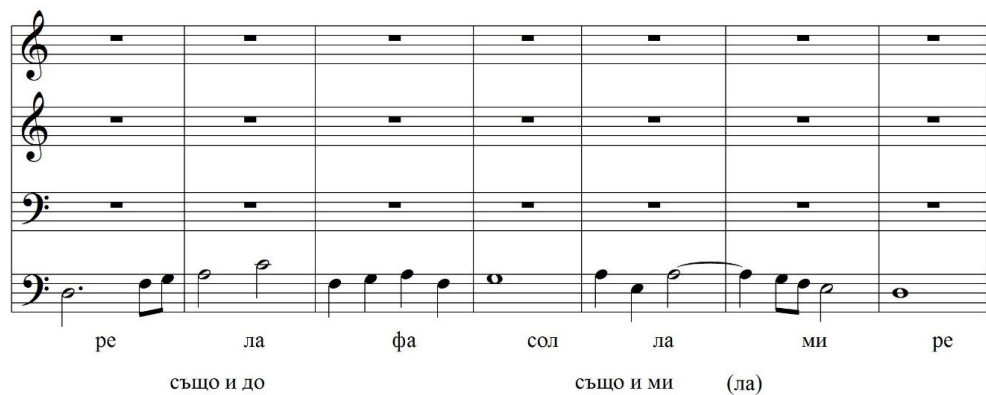


Предпоследният такт на алта малко е усложнил нещата и затова ми е нужна малката «еквилибристика» в предпоследния такт на сопрана. Както в двуглас и триглас, ако останалите гласове се движат, е възможно да се напише цяла нота понякога – както в т. 3 в баса. Тази задача не беше написана изцяло в реално време. Трябваше малко да се позанимавам с нейния предпоследен такт. Също така оригиналната първа нота в тенора в т. 4 беше *ми*. Замених го с *до*.

В този режим има много възможни варианти за решаване и той в общи линии е лесен – стига да виждам тези варианти. Планирането на вертикала продължава да бъде много важно – особено набелязването на «бетонните основи» - баса. Би било нелогично той да се поставя последен.

Отново експеримент – ще се опитам да напиша упражнение в реално време, при което е набелязан басът и следователно – неговият потенциален вертикал.

5.



Като вариант може да се използва и *ла* в третия такт за една четвъртина. Следващият глас, за който ще се погрижа, ще бъде алтът.

6.

ре ла фа сол ла ми ре
също и до също и ми (ла)

Следва сопрана.

7.

ре ла фа сол ла ми ре
също и до също и ми (ла)

8.

ре ла фа сол ла ми ре
също и до също и ми (ла)

Предварителното планиране ми помага без съмнение.

9. Сгрешен пример



Заблуждавам ли се, или наистина има само една грешка?

Упражнения

10.



11. За да бъдат правилни двете упражнения, нещо трябва да се вземе от едното и да се сложи в другото. Басът е идентичен.



12.



13. Решение на пример 10



Относно пример 11:

?Арем ирпа тав данети нарпиося немзаро каичул сесе щовкак

"Mystery creates wonder, and wonder is the basis of man's desire to understand."

Neil Armstrong

Контрастен четириглас. Полифония в повече гласове.

По традиция контрастният четириглас и контрастният контрапункт в повече гласове не се упражняват като част от стандартната учебна програма. Както споменах в главата за контрастен триглас, при четириглас вариантите са много (1296); освен това е много труден. Тук само представям някои основни принципи и показвам три примера. Всички правила и техники за решение остават същите¹.

1. Добре е да се започне с Фуксовите видове в по-големи нотни стойности – първи, втори и четвърти вид.
2. Вертикалното планиране (басът) трябва да се вземе предвид.
3. Ако басът се остави последен, това ще затрудни нещата значително.

1².



2.



¹ Някои преподаватели позволяват странични дисонанси в режима на четири цветисти мелодии и в контрастен многоглас. Аз не показвам примери на такива решения в тази глава. Не забранявам страничните дисонанси по принцип, но бих ги използвал само ако няма друго решение и затова споменавам тази теоретична възможност в главата «Допълнителни опции» за разрешаване на дисонансите.

² Отношенията между сопран и бас в т. 3 могат в случая да се третираят малко по-свободно – ла в сопрана се повтаря, макар и октава надолу. Тоест задържаният дисонанс се отнася все пак до ла. Виж Опция II в главата за допълнителни опции, пример 7.

Тук не е трудно да се отбележи, че басът и сопранът са били написани първи:

3.



Фуксовите упражнения рядко се пишат в повече от четири-пет гласа. Ако в допълнение на всички правила трябва да се стараем да пишем и за певчески гласове, в един момент започват да се изчерпват възможните опции за решение. Това е особено ясно изразено, ако гласовете са повече от шест и ако преобладават големи нотни стойности.

В живата ренесансова музика гласовете могат да бъдат и много повече от шест. В правилата има значителни облекчения – те са показани в главата за мотет.

На следващата страница е показан откъс от 12-гласна пиеса – *Ad te levavi oculus meus* на Палестрина за три смесени хора. Ясно се вижда, че гласовете се «дублират». Например сопранът от хор 1, 2 и 3 използва почти едни и същи ноти, но без да се допускат паралелни прими, квинти и октави. Същото се отнася и за алти, тенори и басы.

Фактът, че различните гласове могат да използват един и същ тон (т.е. прима) на всяко време, включително и на първо, прави тази техника възможна за приложение: така мога да използвам и 24 гласа, ако поискам. Но дори ако гласовете «стоят» на една нота, тяхната ритмика никога не е идентична. Без съмнение в *Ad te levavi* звучат 12 независими гласа.

The image displays three systems of musical notation for a vocal ensemble, likely a choir or four-part setting. Each system consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics written below. The lyrics are in Latin, featuring the words 'de-', 'spe-', 'cti-', 'o', 'su-', 'per-', 'bis', and 'bis.'.

System 1:

- Soprano: de - spe - cti - o su - per - - - bis.
- Alto: et de - spe - cti - o super - bis, su - per - bis.
- Tenor: et de - spe - cti - o su - per - bis, su - per - bis.
- Bass: - spe - ctio et de - spectio su - per - bis, su - per - bis, super - bis.

System 2:

- Soprano: de - spe - cti - o su - per - - - bis.
- Alto: de - spe - cti - o su - per - - - bis.
- Tenor: de - spe - cti - o su - per - - - bis.
- Bass: de - spe - cti - o su - per - - - bis.

System 3:

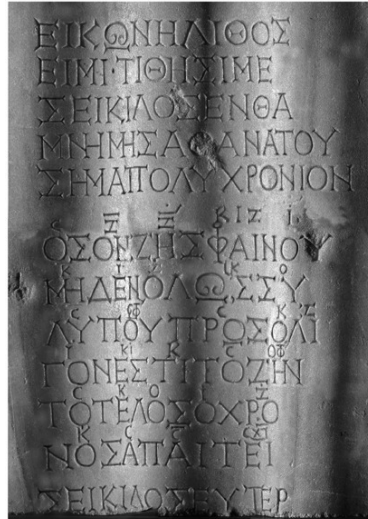
- Soprano: - spectio et de - spectio su - per - bis, su - per - bis.
- Alto: de - spe - cti - o su - per - - - bis.
- Tenor: - spe - cti - o super - bis, su - per - bis, su - per - bis.
- Bass: de - spe - cti - o su - per - - - bis.

Видове фактура и сложен контрапункт

Музикалната фактура обикновено се класифицира в три вида:

I. Монофония – когато има само един звучащ глас. Едногласът е характеристика на старинните монодийни култури:

1. Епитафът на Сейкилос –
най-старата записана цяла песен, от надгробен камък (I^{ви} – При век от новата ера).

| | |
|--|---|
| <p> σ $\bar{z}$ $\bar{z}$ $kiz\bar{i}$ $\bar{k}$ i $\bar{z}$ $\bar{i}\bar{k}$ o $\bar{c}$ $\bar{o}\bar{f}$
 Ὅ σον ζῆς φαί νου μη δὲν ὁ λως σὺ λυ ποῦ
 σ k z i $k\bar{i}k\bar{c}$ $\bar{o}\bar{f}$ σ k o i $\bar{z}$ $\bar{k}$ σ $\bar{c}$ $\bar{c}\bar{x}\bar{i}$
 πρὸς ὁ λί γον ἔσ τι τὸ ζῆν τὸ τέ λος ὁ χρό νος ἀπ αι τεῖ. </p> <p>Оригинален надгробен надпис</p> |  |
| <p>  </p> <p>Транскрипция</p> | |

II. Хетерофония – когато в допълнение на една музикална линия може да има и още някакъв различен друг елемент, който най-общо казано се появява и изчезва¹:

¹ Една възможна интерпретация на «различни музикални елементи заедно»: «хетеро» - «фония».

2.



III. Полифония – когато има минимум два едновременно звучащи гласа (мелодически линии).

III. А. – Имитационна полифония – елементи от едната линия се използват и от другата:

3.



III. В. – Контрастна полифония – няма общи мотиви или идеи в различните линии.

4.



Сложен контрапункт²

I. Може да се класифицира по броя гласове – двоен, троен, и пр.

² Някои видове контрапункт съществуват главно на теория и не са част от учебните програми. Това важи и за някои видове тригласен и четиригласен контрапункт, както и за такъв в повече гласове.

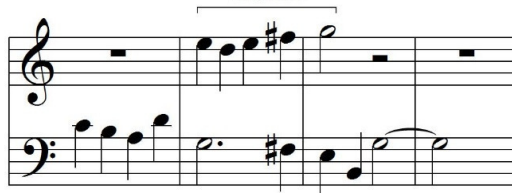
Хоризонтален, непревратен, аугментиран/димиуиран и ретрограден контрапункт се пишат, използвайки полифонична проекция. Това е важна полифонична техника, която се използва много и за канон. Принципът на проекцията е обяснен накратко в раздела за канон; той се използва за разрешаване на по-сложни полифонични проблеми и представлява технически и композиционен инструмент, който изглежда е възникнал в Ренесанса и намира своя апогей в 17^{ти} - 18^{ти} век.

Също по геометричните взаимоотношения между гласовете:

II. Хоризонтален – елементът в единия глас се измества хоризонтално напред или назад:

5. Модел:

оригинален
мотив



2. Варианти на хоризонтално отместване:

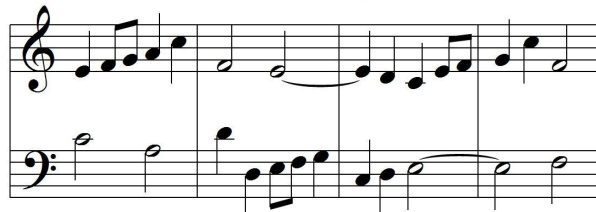
| | |
|--|--|
| | |
| | |
| | |

III. Вертикален

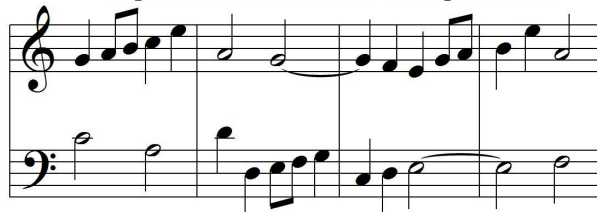
III. А – Непревертен – има вертикално изместване между гласовете, но те не се кръстосват, т.е. не си разменят местата:

3.

първоначална конфигурация

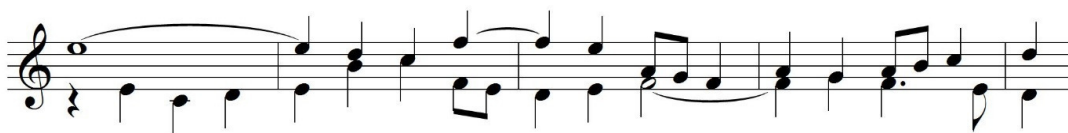


вертикално изместване на горния глас



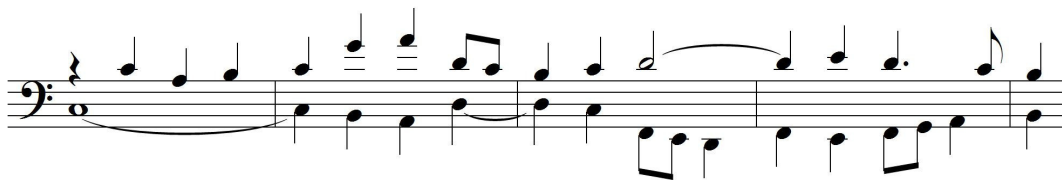
III. В. Превратен контрапункт – гласовете си разменят местата³

4. Модел



Три различни реализации⁴:

5. Превратен контрапункт с индекс на обращение октава:



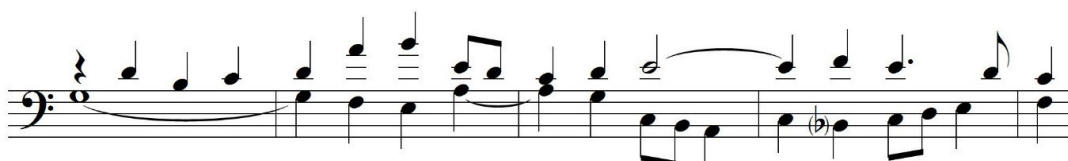
³ Превратният контрапункт в двуглас се преподава в отделен раздел. Тригласният и четиригласен контрапункт също са показани там.

⁴ Теоретичните възможности са седем, защото звукоредът се състои от седем елемента. Повече по този въпрос – в раздела за превратен контрапункт.

6. Превратен контрапункт на децима



7. Превратен контрапункт на дуодецима



III. Огледален контрапункт, наречен също инвертиран⁵

Използвайки един тон за вертикална ос на симетрия, мога да «отразя» музиката:

8.

| | | | |
|------------------|-------------------------|-----------|-------------------------|
| | един глас | два гласа | кръстосване
под оста |
| Модел | | | |
| Ос на симетрия | | | |
| Отразен резултат | | | |
| | кръстосване
над оста | | |

Additional annotations in the diagram include: 'разстояние до оста' (distance to the axis) and 'разстояние от оста' (distance from the axis), both with arrows pointing to the interval of 4 between the model and the axis. The interval of 4 is also labeled with the numbers 5 6 7 11.

⁵ Огледалният и ретроградният контрапункт са музикални приложения на математическите закони за отражение и симетрия. Огледалният контрапункт прилага принципа на вертикална симетрия (когато четем музикалния текст отгоре-надолу и обратно), а ретроградният контрапункт касае хоризонтална симетрия – когато четем текста отляво-надясно и обратно.

На този принцип възходящото движение в модела става низходящо в резултата и обратното. Интервалът от тона на модела до оста се отразява в обратната посока. Резултатът в много отношения зависи от оста на симетрия.

Например квинтата в двуглас във втория такт (квинтата между двата гласа) се е отразила в тритонус в резултата. Изборът на оста е важен – това не само променя интерваловите характеристики. В свободния стил има исторически примери на изцяло огледални форми и жанрове – в зависимост от избраната ос се променят и тоналността/лада, и хармоничните функции⁶.

В строгия стил тази техника се използва понякога – това важи особено за канон. Тук това е обяснено по-подробно в разделите за огледален контрапункт и канон.

III. А. Единично огледален

99.

Модел



Долният глас, който беше горен в модела, е останал непроменен.

Горният глас, който беше долен в модела, е наложен огледално върху долния глас в резултата (огледален сам на себе си).

III. Двойно огледален

99.

Модел



⁶ Обяснено и показано как се прави на практика в раздела за огледална фуга в моята книга «Технически и творчески предизвикателства при писане на сложна фуга», София: In Sacris, 2020. Онлайн в www.musicology-bg.com

IV. Ретрограден контрапункт⁷, наречен също ракоходен, рачешки или възвратен. Той се строи на принципа на ретроградно (хоризонтално) отражение на музикалния материал:

9.

Модел

Ретрограден вариант на модела - написан отдясно-наляво

Хоризонтална ос на симетрия

Detailed description: The image shows a musical staff with a treble clef. A bracket labeled 'Модел' (Model) spans the first five measures. A vertical line is placed between the fifth and sixth measures. To the right of this line, another bracket labeled 'Ретрограден вариант на модела - написан отдясно-наляво' (Retrograde variant of the model - written from right to left) spans the next five measures. Below the staff, a horizontal line with arrows at both ends is labeled 'Хоризонтална ос на симетрия' (Horizontal axis of symmetry).

IV. А. Единично ретрограден:

10.

Модел

Detailed description: The image shows two staves. The top staff is labeled 'Модел' (Model) and contains a sequence of notes. The bottom staff contains the retrograde of the model, written from right to left. The notes are connected by lines, showing the horizontal reflection.

Долният глас е останал непроменен. Горният глас на модела е написан от дясно наляво върху долния – ретрограден сам на себе си.

IV. В. Двойно ретрограден:

11.

Модел

Detailed description: The image shows two staves. The top staff is labeled 'Модел' (Model) and contains a sequence of notes. The bottom staff contains the double retrograde of the model, written from right to left. The notes are connected by lines, showing the horizontal reflection.

И двата гласа на модела са написани от дясно наляво.

⁷ За повече информация виж книгата на Артин Потурлян «Възвратен контрапункт», София, 2004.

V. Аугментиран и диминуиран контрапункт

12. Модел



Горният глас на модела е написан в два пъти по-малки нотни стойности в резултата. Долният глас е непроменен. Може да се интерпретира и като отчасти хоризонтален контрапункт.

VI. Комбиниран контрапункт

Всички разновидности, изброени дотук, могат да се комбинират. Получават се много и интересни варианти.

13.

Модел



Единично огледален непревратен контрапункт:

14.

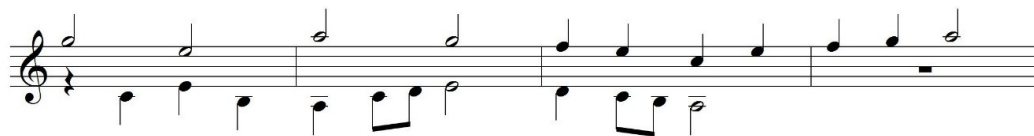


Двойно огледален превратен контрапункт (по модела)

15.



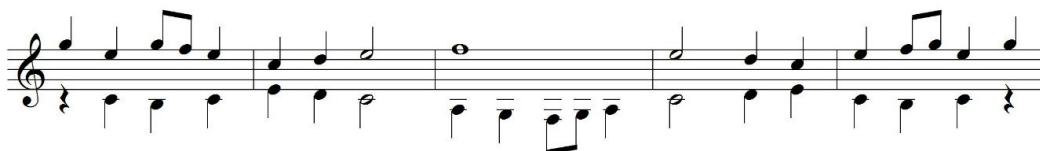
16.
Модел



17. Хоризонтален двойно превратен контрапункт



18.
Модел



19. Ретрограден двойно превратен контрапункт на децима



20. ...и неговият огледален вариант:



Така, изчисляван от модела (пример 18.), това е двойно огледален, двойно ретрограден, двойно превратен контрапункт на децима.

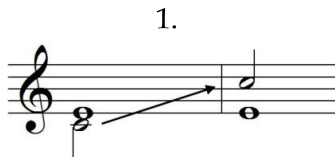
За примерите 18. - 20. си послужих с една малка хитрост. И в двата гласа на модела в по-голямата си степен използвах музикален материал, който е хоризонтално симетричен сам на себе си, тоест самообратим. Такъв елемент – палиндром – се използва и в поезията, и в литературата – текст който, четейки се наобратно, дава същия резултат⁸.

⁸ Примери на палиндроми: «още нещо», «потоп», «Аз обичам мач и боза», «боб», «Насила закараха свинете ни в Сахара! – каза Лисан», «Нерези, метълът е мизерен!». Има стихотворения и дори цели романи, които са палиндроми.

Превратен контрапункт - въведение

Когато два или повече гласа си разменят местата (вертикално), говорим за превратен контрапункт. Този феномен е директно свързан с друг – обръщение на интервалите.

Ако имам два тона и реша да пренеса долния октава нагоре, се получава следното:



Тоест терцата по вертикал в първия такт се е обърнала в секста във втория такт. Гласовете са се кръстосали - горният е станал долен и обратно.

Ако интервалът на пренасяне е октава, както е показано по-горе, тогава обръщението на интервалите би било следното:

2.

| | |
|-------------|------------------------|
| Прима - 1 | се обръща в Октава - 8 |
| Секунда - 2 | в Септима - 7 |
| Терца - 3 | Секста - 6 |
| Кварта - 4 | Квинта - 5 |
| Квинта - 5 | Кварта - 4 |
| Секста - 6 | Терца - 3 |
| Септима - 7 | Секунда - 2 |
| Октава - 8 | Прима - 1 |

Или изписано по друг начин:

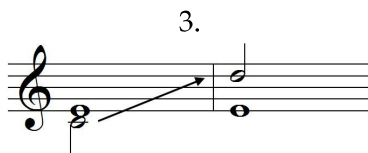
| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 |

Интервалът в горната редица се обръща в интервала в долната и обратно

Всички дисонанси с изключение на един се обръщат в дисонанси. Квартата, която в двуглас е дисонанс, се обръща в квинта обаче.

И обратното - всички консонанси с изключение на един се обръщат в консонанси. Квинтата, която е консонанс, се обръща обаче в кварта, която в полифоничния двуглас се третира като дисонанс.

Какво ще стане, ако пренеса на нона, а не на октава?



Терцата се е обърнала в септима. Така излиза, че примата ще се обърне в нона, секундата в октава....:

4.

| | |
|-------------|----------------------|
| Прима - 1 | се обръща в Нона - 9 |
| Секунда - 2 | в Октава - 8 |
| Терца - 3 | Септима - 7 |
| Кварта - 4 | Секста - 6 |
| Квинта - 5 | Квинта - 5 |
| Секста - 6 | Кварта - 4 |
| Септима - 7 | Терца - 3 |
| Октава - 8 | Секунда - 2 |
| Нона - 9 | Прима - 1 |

Или изписано по друг начин:

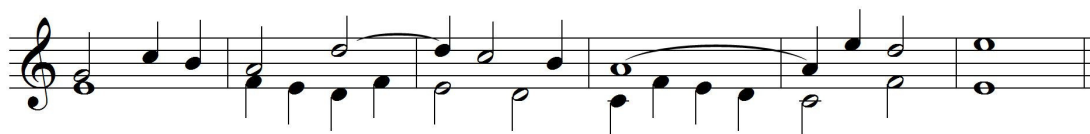
| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
| 9 | 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 |

Всички консонанси с изключение на квинтата са се обърнали в дисонанси.

Ако по някаква причина (например умишлено избрано композиционно изразно средство) представям гласовете първо в едно вертикално съотношение, а после им разменям местата, това означава, че използвам превратен контрапункт.

Както се вижда, ако зная, или предварително съм си избрал на какъв интервал да пренасям, ще зная предварително и в какви вертикални съотношения ще се намира моят резултат. Ако съм избрал полифонично правилен двуглас:

5. Модел



и съм прехвърлил долния глас нона нагоре, ще се получи следното:

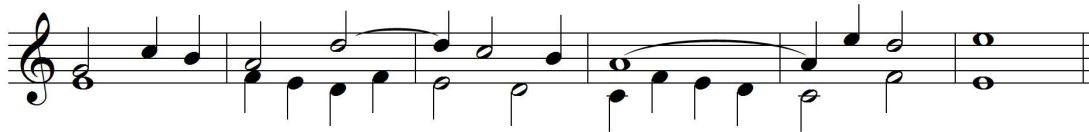
6.



Този двуглас е неправилен (и звучи ужасно). Защо? Защото съм си избрал неправилния интервал на преместване. Таблицата в пример 4. ме е предупредила, че всеки консонанс по вертикал в модела ще се обърне в дисонанс.

Какво ще се случи, ако пренеса долния глас на модела (пример 5.) октава нагоре:

7. Модел



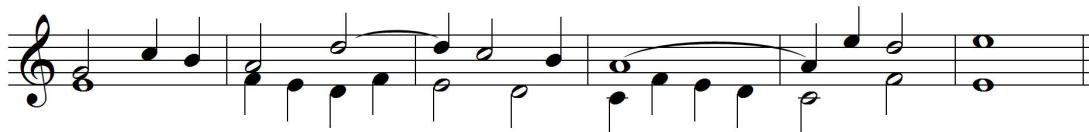
8. Резултат



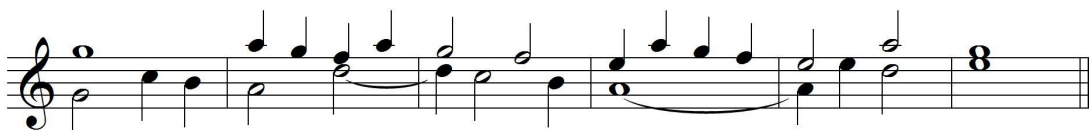
Няма нито една грешка.

А ако пренеса на децима?

9. Модел



10. Резултат



Има някои грешки. Акцентни октави, паралелни и акцентни квинти.

Тоест, всеки различен интервал на пренасяне/преместване (наречен също индекс) си има своите закони. Тези закони са математически, алгебрични. И ако ги знаех, ще мога предварително да напиша модел, който ще звучи правилно в предварително набелязания от мен индекс. На теория индексите са седем.

Някои индекси са непрактични и *де факто* не се използват в строгия стил. Индекс на нона не се използва изобщо, доколкото това ми е известно. Някои други са ограничено приложими в свободен стил.

Следващите четири глави в този раздел показват какви са правилата за писане на двоен (двугласен) превратен контрапункт, който е с индекс октава, децима, дуодецима, и двойно огледален. Те се използват най-много.

Идентификация на индекса

Ако имам вече написана пиеса, в която има и модел, и резултат, мога да идентифицирам индекса (интервала на пренасяне) по един прост начин.

11. Модел



15. Резултат



Октава в модела плюс секста в резултата: $8 + 6 - 1 = 13$. Отговорът е 13 – терцдецима (секста през октава).

Тригласен превратен контрапункт

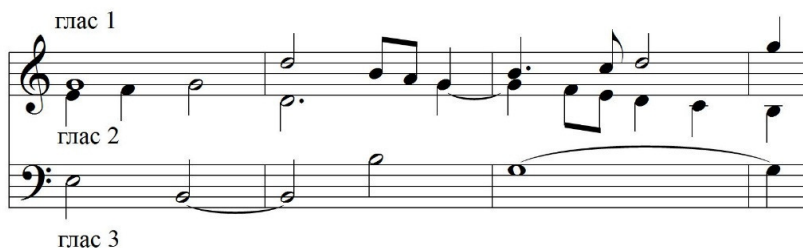
Ако гласовете са три, има шест възможности за обръщение – тук те са отбелязани с цифри:

16.

| Глас | Вариант 1 | Вариант 2 | В. 3 | В. 4 | В. 5 | В. 6 |
|------|-----------|-----------|------|------|------|------|
| | 1 | 1 | 2 | 2 | 3 | 3 |
| | 2 | 3 | 1 | 3 | 1 | 2 |
| | 3 | 2 | 3 | 1 | 2 | 1 |

Най-често индексът на обръщение е октава и при трите гласа. Понякога може да се използват и децима, и октава, както и дуодецима.

17. Модел



Първоначалната подредба на гласовете (четени отгоре-надолу) 1-2-3 сега е променена – конфигурация 2-3-1:

18. Резултат



Какъв индекс на обръщение съм използвал?

В модела интервалът между първата нота на глас едно и глас две е терца – 3. В резултата е секста – 6 (през две октави, но те са без значение; една или повече прибавени октави не променят принципа):

$$3 + 6 - 1 = 8$$

В модела интервалът между глас две и глас три е октава – 8. В резултата – също. В този случай от смятане няма нужда – резултатът е октава².

В модела интервалът между глас едно и глас три е децима, т.е. терца през октава – 3. В резултата е секста през октава – 6:

$$3 + 6 - 1 = 8$$

Тоест индексът, използван между всички гласове, е октава.

В следващия пример конфигурацията е променена. Първо показвам същия модел:

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'глас 1' (voice 1), contains a melodic line. The bottom staff, labeled 'глас 2' (voice 2), contains a corresponding line. A third line, labeled 'глас 3' (voice 3), is shown below the second staff. Below this, the '19. Резултат' (19. Result) is shown, featuring a single staff with a complex melodic line that combines elements from the previous voices, with some notes marked with '1' and '2'.

| Първоначално разстояние | Разстояние в резултата | Индекс |
|---------------------------|------------------------|-------------------------|
| Между глас едно и две = 3 | 8 | $3 + 8 - 1 = 10$ децима |
| Между глас две и три = 8 | 8 | не се кръстосват |
| Между глас едно и три = 3 | 8 | $3 + 8 - 1 = 10$ децима |

² Но тези два гласа не се и кръстосват, тук няма превратен контрапункт.

Същият модел:

глас 1

глас 2

глас 3

20. Друг резултат:

| Първоначално разстояние | Разстояние в резултата | Индекс |
|---------------------------|------------------------|-------------------------|
| Между глас едно и две = 3 | 6 | $3 + 6 - 1 = 8$ октава |
| Между глас две и три = 8 | 6^3 | не се кръстосват |
| Между глас едно и три = 3 | 8 | $3 + 8 - 1 = 10$ децима |

21. Нов модел

1

2

3

22. Резултат

3

1

2

Превратен контрапункт на октава¹

Всички упражнения са на един и същ принцип – изготвяме двугласен модел, като за основа вземаме режима на две цветисти мелодии (последната глава по Фуксов двуглас). Едната мелодия е предварително зададена; към нея ние пишем още една. Всички Фуксови правила за две цветисти мелодии остават в сила².

Реализация на нашия модел не е необходима, защото ние знаем предварително как всеки негов интервал ще се обърне в евентуалния резултат. Аз все пак показвам примери на реализации, но те не се изискват от читателя.

Използвайки таблицата, показана във въведението към превратния контрапункт, мога да направя следните изводи:

1.

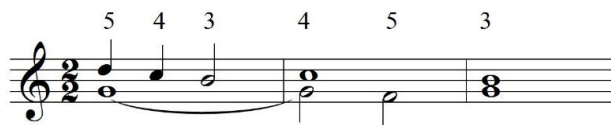
| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 |

Свършените интервали – прима и октава, се обръщат в свършени. Големите интервали се обръщат в малки и обратно (например голямата септима ще се обърне в малка секунда и обратно). Най-важното последствие – квинтата в модела ще се обърне в кварта и обратно.

Следователно ако в модела има проходяща квинта, тя ще се обърне в проходяща кварта и обратно. Квинта на първо време не може да има, защото е забранена квартата на първо време в резултата. Но ако напиша проходяща квинта, това би било добре. Мога също така да използвам задържан дисонанс.

2. Модел

интервали във вертикал:



Квартата в такт 1 е проходяща, а в такт 2 – задържана.

¹ Препоръчвам читателят първо да погледне главата за въведение към превратен контрапункт.

² В зависимост от интервала на обръщение вместо квинта или кварта в резултата може да се получи тритонус – умалена квинта или увеличена кварта. Това е закономерно; но за нас това не е от съществено значение, защото не правим реализация на модела. Тук става дума само за технически упражнения, не за реална композиционна работа.

Реализация на двугласа в индекс октава

Тя става по следния начин. Първо трябва да кръстосам двата гласа. Набелязвам си произволна нота, от която да започна долният глас – същият, който в модела беше горен. Например, сега моят нов долен глас ще започне от *си*.



След това взимам моя индекс октава (8), изваждам от него интервала на моя първи вертикал на модела (*сол-ре*, квинта, тоест 5) и прибавям цифрата 1:

3.

$$8 - 5 + 1 = 4$$

Така разбирам от коя нота трябва да започне моят нов долен глас. Кварта надолу от *си* (първата нота на резултата) е *фа*. Написвам новия долен глас от *фа*:

4. Резултат



Наблюдения

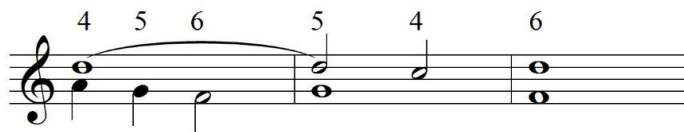
Квинтата в модела се е обърнала в кварта (в резултат на моето изчисление). Квартата се е обърнала в квинта, терцата в секста. Решавайки да започна новия горен глас (в резултата) от *си*, съм обърнал квинтата в тритонус – увеличена кварта.

Упражнението е започнало с кварта по вертикал – това е невъзможно в двуглас. Не може да има кварта на първо време никъде (освен ако не е задържана).

В такт 2 квинтата на второ време в модела (странична квинта, *фа-до*) се е обърнала в странична кварта. Това е сериозна грешка.

5. Ето прехвърляне от друга нота:

интервали във вертикал:



Тук тритонуси няма. Но без значение от коя нота реализирам модела, цифровият резултат остава същият.

Ако двата гласа се кръстосат в модела, тогава обръщението на интервалите изчезва в резултата – интервалите в модела стават идентични с тези на резултата:

6.

интервали във вертикал:

оттук вече няма превратен контрапункт интервалите остават същите (през октава)

Понеже така няма превратен контрапункт, кръстосването на гласовете в модела не е позволено във всички видове.

Писане

Ето моя зададен горен глас.



Да започна с квинта е невъзможно – добре. Но ако напиша цяла нота *фа* на първа октава, тогава на второто време срещу *до* ще има квинта:

8.



Скок на квинта естествено ще се обърне в скок на кварта, не е добре. Но мога да се опитам да напиша това:

9.



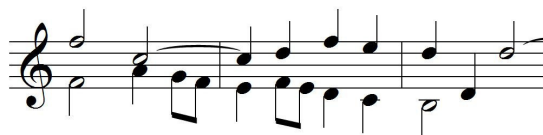
Избегнах квинтата в първия такт. Във втория такт квинтата е задържана и после се разрешава с възходящо движение в секста (*фа-ре*). За съжаление това също не е възможна опция: задържаната квинта, която се разрешава нагоре, ще се обърне в задържана кварта която се разрешава нагоре, а до началото на 17^{ти} век никой дисонанс не може да се разреши нагоре. Поправям отново.

10.



Сега е добре. Квинтата в края на първия такт е проходяща.

11.



Във втория такт се придвижих малко надолу, на *ре*. Инстинктът ми подсказва винаги да се движа в противоположно движение; но тук освен инстинкт имам и рационален аргумент – забелязал съм, че в т. 3 горният глас скача на октава надолу. Не мога да допусна кръстосване на двата гласа; затова се придвижих надолу още в т. 2 – подготвих скока, който ще последва в т. 3.

12.



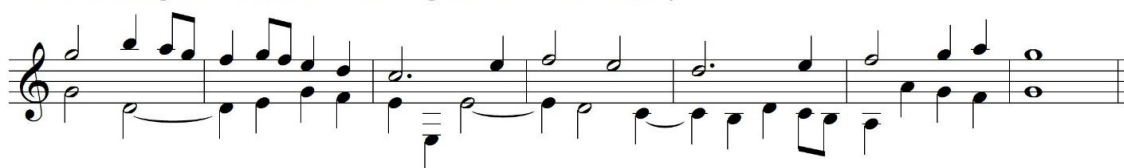
До края решението е с малко по-статичен долен глас. Въпреки че не е необходимо, показвам един възможен резултат на този модел:

12.

Точна реализация



Реализация при която долният глас е преместен октава надолу



При точна реализация двата гласа се кръстосват от време на време. Това не прави задачата полифонично неправилна. Но ако искам в резултата да няма кръстосване – така, както е нямало в модела – пренасям допълнително долния глас октава надолу (или горния октава нагоре).

Понякога индексът се бележи с цифра - 8'. Някои преподаватели също използват формулировката 8' + 8', като първата осмица представлява индекса, а втората – допълнителното пренасяне, което показах. За мен втората цифра не е истински необходима.

Ето още едно готово решение – в случая зададеният глас е долният. Реализация няма.

13.



Неправилен пример – грешките касаят само конкретния индекс. Няма реализация.

14.

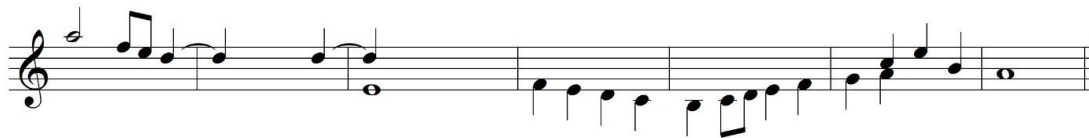


Упражнения

16.



17.



18. Този двуглас е правилен, но не е в индекс 8'. Може ли да се коригира в 8'?

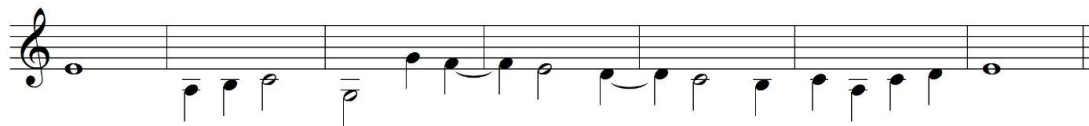


Зададени цветисти мелодии за решаване

19.



20.



21.



22. Решение на пример 16



Превратен контрапункт на децима

1.

| | | | | | | | | | |
|----|---|---|---|---|---|---|---|---|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
| 10 | 9 | 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 |

На пръв поглед изглежда, че този индекс е доста удобен – всеки консонанс се обръща в консонанс. Проблемът е, че ако има паралелни терци, те ще се обърнат в паралелни октави; паралелните сексти ще се обърнат в паралелни квинти. В действителност, всякаво право движение ще доведе до един или друг проблем:

2. Модел



3. Резултат

горния глас е транспониран на децима надолу



В резултата има не само паралелни интервали, има също скрити и акцентни.

Следователно важно правило при този режим е да не се допуска никакво право движение в модела. Страничното и противоположното движение са възможни – може би не се забелязва веднага, но в примера по-долу няма право движение:

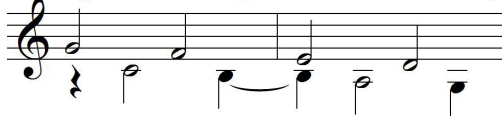
4.



Въпреки това този пример не може да бъде използван. Таблицата ми указва, че секстите ще се обърнат в квинти:

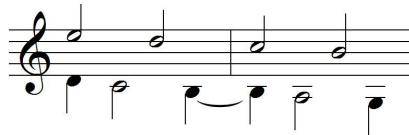
5.

горният глас е пренесен децима надолу



Този верижен синкоп също не изглежда възможен:

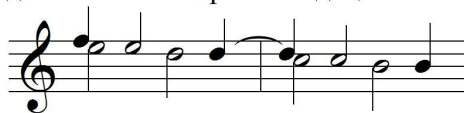
6.



Ще се получи верига от фалшиви секунди:

7.

долният глас е пренесен децима нагоре



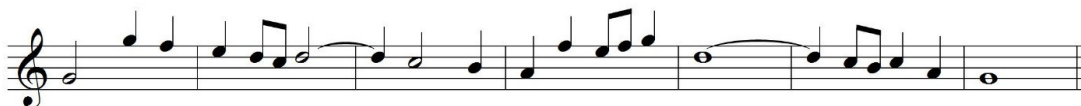
А ако се прибави още една октава в реализацията ($10' + 8'$), се получават паралелни октави:

8.



Писане

9.



Тази мелодия съдържа формула за раздробяване на дисонантен синкоп.

10. Модел



Тук умишлено съм допуснал грешка – тя е в правоъгълника. Има един случай на право движение. Правя това с цел да видя какво ще се случи – ще възникнат ли проблеми и от какво естество. Ето една реализация.

11.

долният глас е пренесен децима нагоре



Недопустими паралелни октави, както се вижда. В последния такт примата се е обърнала в децима – това е закономерно и нормално.

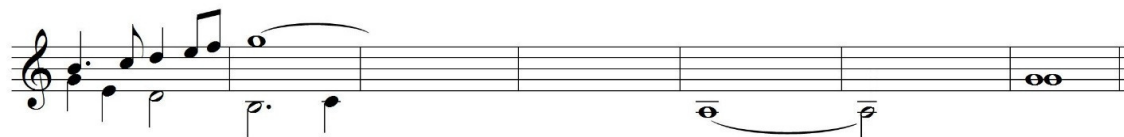
Неправилен модел без отбелязани грешки:

12.

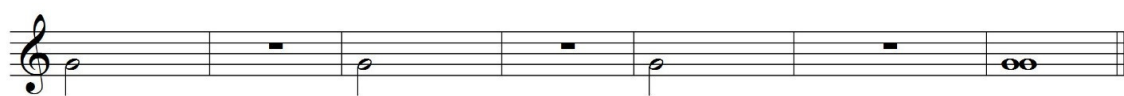


Упражнения

13.



14.



15.



изискват се две легатури

Цветисти мелодии за решаване

16.



A musical staff in bass clef showing the bass line of the song. The melody consists of eighth and quarter notes, with a final whole note chord at the end.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a single five-line staff. It begins with a treble clef. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. There are several ties between notes across the measures. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The image shows a musical score for two parts: 'Горен глас' (Upper voice) and 'Долсн глас' (Lower voice). The 'Горен глас' part is written on a grand staff with a treble clef and a 12/8 time signature. The 'Долсн глас' part is written on a grand staff with a bass clef and a 12/8 time signature. The music is in a key with one flat (B-flat). The 'Горен глас' part features a melody with eighth and sixteenth notes, while the 'Долсн глас' part provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The score is presented in a clean, black-and-white format.

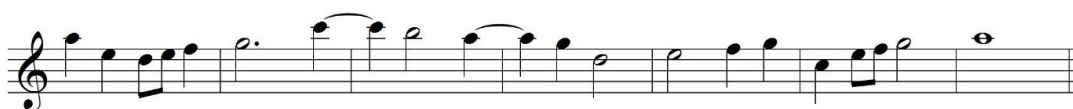
Превратен контрапункт на дуодецима

1.

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

Тук единственият проблем е секстата – тя се обръща в септима.

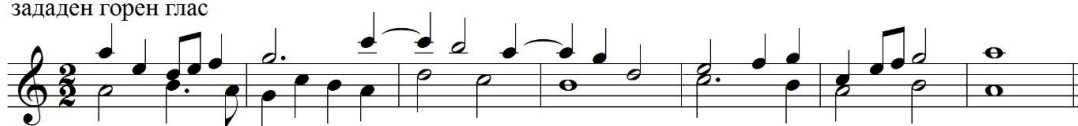
2.



Ето едно стандартно решение – режим на две цветисти мелодии:

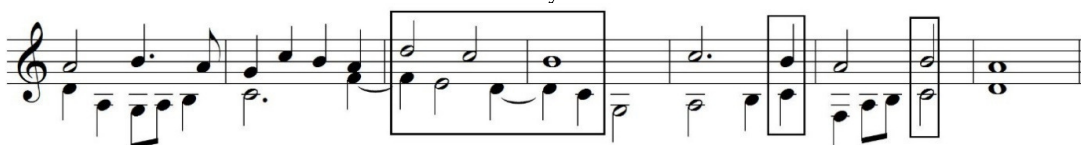
3. Модел

зададен горен глас



Пренасям горния глас дуодецима надолу¹:

4. Резултат



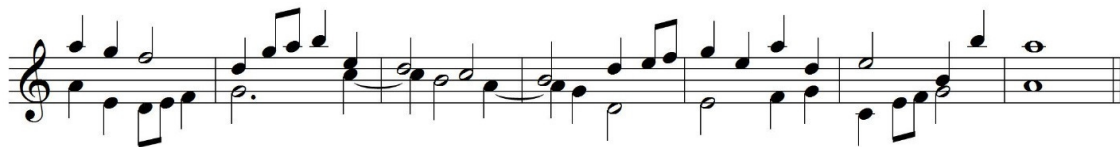
Ужасно. Но справедливо – не ми е простена нито една непроходяща секста, нито скок от секста, нито синкопирана верига, която съдържа сексти. «Обикновената» секста в предпоследния такт също се е обърнала в септима. Там има и паралелни септими.

Ето «желязното» правило: ако има сексти по вертикал, те трябва да бъдат проходящи или задържани.

Повторен опит. Използвам същия кантус фирмус като долен глас.

¹ Ако пренеса кантус фирмуса под контрапункта, ще се промени ладът. Това често важи и при преместване на контрапункта.

5. Модел



С цел да достигна основния тон като последен, написах петата степен на лада в контрапункта (*ла*). По-долу горният глас е прехвърлен дуодецима надолу.

6. Резултат



Ладът в началото и в края могат често да се окажат различни.

7. Модел

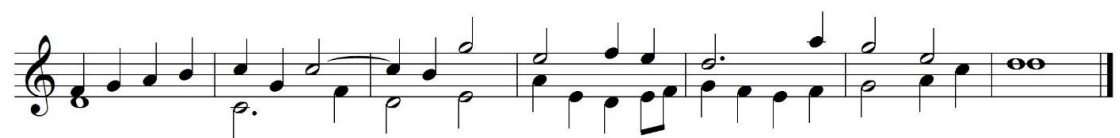


8. Резултат



В следващия пример, който е без реализация, не е изключено да има грешки.

9.



Упражнения

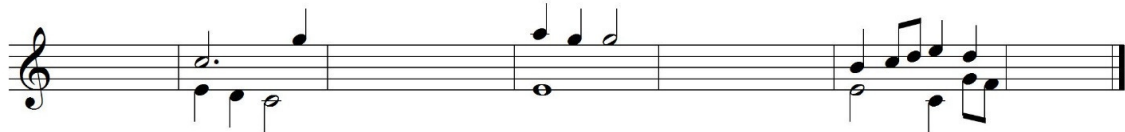
10. В тази задача на празните места оригинално имаше сексти по вертикал



11.



12. Първият и последният тон на долния глас е ми.

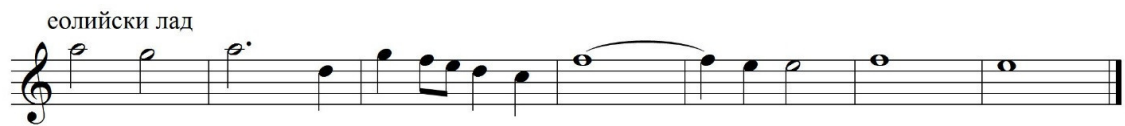


13. Изображението се замъгли, след като учебникът излезе от печат...



Цветисти мелодии за решаване

14.



15.



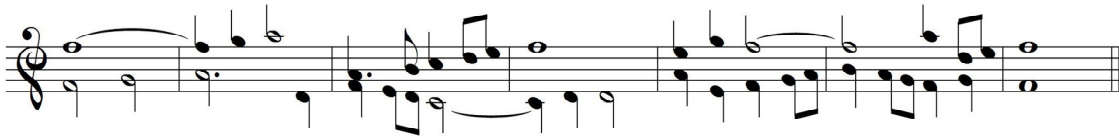
16.



17. Решение на пример 10



18. Решение на пример 12



Огледален контрапункт

В тази глава се упражнява двойно превратен контрапункт в двуглас. Отново показвам примера, който използвах в главата за видове фактура и сложен контрапункт:

1.

Модел

Ос на симетрия

Отразен резултат

един глас

два гласа

кръстосване под оста

кръстосване над оста

разстояние до оста

разстояние от оста

4 5 6 7 11

Тоест, тази тема:

2. Модел



огледално изглежда така:

3. Резултат



като оста на симетрия в случая е *сол*.

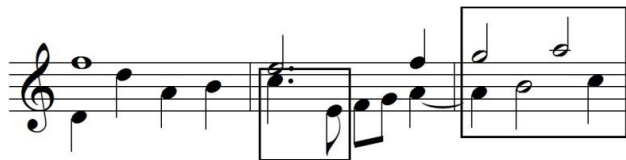
Ако прибавя долен глас към модела:

4.



огледално този пример би изглеждал например така (ос: *си*):

5.

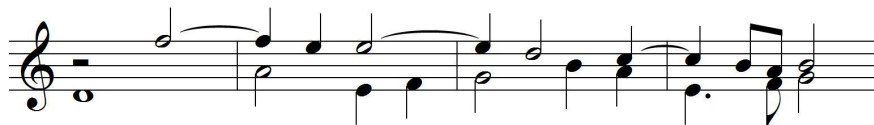


Секстовият скок нагоре в модела се е обърнал в секстов скок надолу; задържаният и верижен дисонанс в модела се разрешават с движение надолу – в резултата се разрешават с движение нагоре.

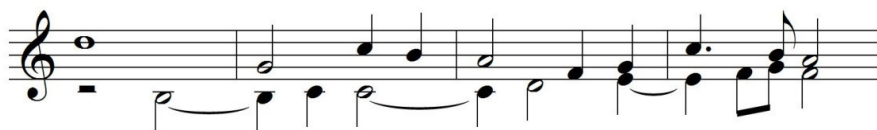
Този режим е добра илюстрация за значението на предварителното планиране: всяко движение ще бъде отразено в обратната посока, така че е добре да мисля за последствията от моите действия. Това определя и правилата за този вид – да избягвам скок на секста нагоре и задържани и верижни дисонанси (включително формулите за раздробяване на дисонантен синкоп); но камбиатата е позволена – скокът от дисонанс е възможен и нагоре, и надолу.

В действителност и синкопираната верига, и дисонантната формула могат да се контрапунктират правилно в огледален контрапункт – достатъчно е да няма задържан дисонанс никъде:

6. Модел



7. Резултат – ос на симетрия – *pe*¹



Ето един неправилен модел (без реализация):

8.



¹ При различна ос на симетрия квинтата или квартата биха се обърнали в тритонус. Но това последствие важи за всички режими на обращение и превратен контрапункт.

За разлика от ретроградните обръщания, огледалните «звучат» – мозъкът регистрира огледалния вариант на правия:

9. «Спрял хипопотам»²



Упражнения

10. Има ли грешки?



11. Тук има липсващи ноти в долния глас, но затова пък тези, които са налице, са неправилни



12.



ЎНЪНЭОН НЛ ТЫДЖЭЛТЕН ННДОУЭМ НЭЭТ

13.



14.



² Известен в своя прав вариант като «Тръгнал кос».

Комбиниран превратен контрапункт

Четири преподавани вида контрапункт могат да се комбинират, като се спазват техните правила едновременно. Практическите варианти са единайсет¹.

При два варианта от възможни три опции са три:

12 23 13

При два варианта от възможни четири² – шест:

12 13 14 24 23 34

Ако не броим повтарящите се опции, техният общ брой дотук е шест.

При три варианта от възможни четири – четири:

123 124 234 134

плюс още една опция, в която се използват всички варианти:

1234

Например, спазвайки правилото да няма квинти и сексти, освен проходящи, мога да напиша комбиниран контрапункт с индекс октава и дуодецима:

1.



Ето комбинация на октавов контрапункт с децимов, където не може да има право движение:

¹ В тази глава няма реализации – те не са необходими. Техническото умение да се комбинират и спазват различните правила е достатъчно само за себе си. Изготвянето на реализация (в зависимост от това каква би била нейната цел) е операция, която принадлежи главно на композитора.

² Четирите варианта, за които става дума, са четирите вида превратен контрапункт, засегнати в този учебник – на октава, на децима, на дуодецима и огледален.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a single five-line staff. It begins with a treble clef and a common time signature (C). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the staff, aligned with the notes. The system ends with a double bar line.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a grand staff (treble and bass clefs). The melody is in the treble clef, starting on a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass line starts on a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The melody continues with a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The bass line continues with a half note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4. The melody then has a half note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note B5. The bass line has a half note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. The melody concludes with a half note A5, a quarter note G5, a quarter note F5, and a quarter note E5. The bass line concludes with a half note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. The system ends with a double bar line.

[illegible]

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a single staff. It begins with a treble clef and a common time signature (C). The melody is composed of eighth and quarter notes, with some beamed eighth notes. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the staff, aligned with the notes. The system ends with a double bar line.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a single five-line staff. It begins with a treble clef and a common time signature (C). The melody is composed of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the staff, aligned with the notes. The system ends with a double bar line.

И последната комбинация – четирите вида заедно:

8.

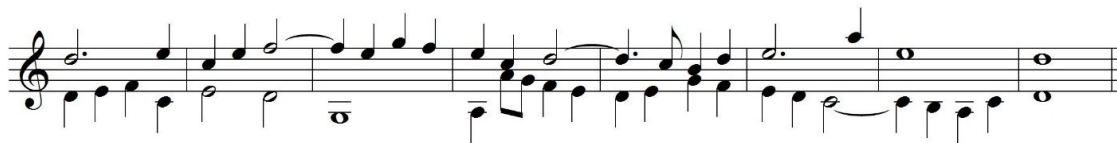


Така съм демонстрирал осем варианта от възможни единайсет.
Комбинираният контрапункт не е труден – той изисква главно концентрация. Двугласните упражнения са малко абстрактни, синтетични, но значението на тези техники нараства с хода на историята и достига своя апогей в барока.

Задачи

Идентифицирайте в каква комбинация от индекси са били написани следните упражнения:

9.



10.



11.



12. Тук има два индекса, но изглежда съм объркал нещо.



Решението е възможно с корекция само на една нота.

Имитация

"Непосредственото пренасяне на един мелодически откъс от един глас в друг се нарича имитация"¹.

Видове:

I. Права - често се бележи с латинската буква T (Theme) или P (Prime)

1.



Тук имитацията се намира в долния глас – отбелязана е със стрелка. В горния глас все още не е написан контрапункт. Интервалът между темата в първия такт и нейната имитация в долния глас е унисон. Тоест това е имитация на прима. Тук гласовете са два, но естествено могат да бъдат и повече.

Интервалът на имитиране може да е различен. Ето имитация на секунда:

2.



Във втория такт в горния глас вече има контрапункт (противосложение) – цялата нота *фа*.

А тук имитацията е изместена хоризонтално (нарича се контратантна):

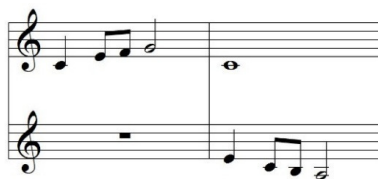
3.



¹ **Манолов**, Здравко, **Димитър Христов**. Полифония. София: Музика, 1977, с. 133. За повече информация относно имитация виж цитирания труд на Манолов и Христов, с. 133-148 и сл. и **Карастоянов**, Асен. Контрапункт. Полифония. Второ издание. Ред. Горица Найденова. София: In Sacris, 2017, с. 168 – 168.

II. Инвертирана (огледална) – бележи се буквата I (Inverted):

4.



III. Ретроградна (рачепка, възвратна) – бележи се буквата R (Retrograde):

5.



IV. Ретроградна на огледалната или огледална на ретроградната – RI (Retrograde [of] Inverted):

6.

| Модел | Огледален вариант | Ретрограден вариант на огледалния |
|-------|-------------------|-----------------------------------|
| | | |

Имитацията може да се класифицира и по ритмичното съотношение между оригиналния модел и резултата:

1. Имитация в по-малки нотни стойности (диминуция):

7.



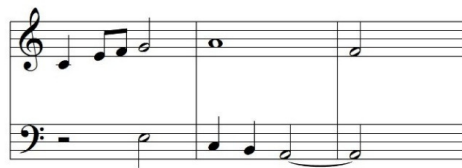
2. Или обратното – в по-големи нотни стойности (аугментация):

8.



Тук е показана комбинирана имитация на секста. Тя е едновременно огледална, контратантна и в аугментация:

9.



Имитацията може да бъде и едновременно в повече от един глас. Тук е показана двойна имитация, където двата горни гласа се появяват после в двата долни на интервал кварта:

10.



В допълнение имитацията може да бъде със спазени интервалови съотношения между тоновете (стриктна) или без спазени съотношения (свободна):

50.



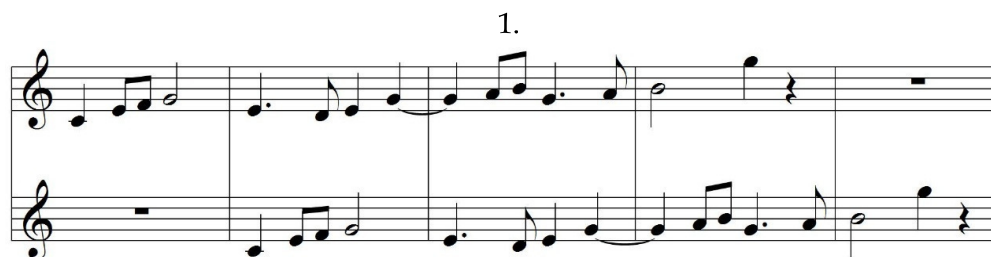
Съотношенията могат да се отнасят и до ритмични характеристики.

Ако вземем четирите възможни варианта – права имитация, огледална, ретроградна, и огледално-ретроградна – и ги приложим в нормален ритъм, в аугментация, и в диминуция, се получават 4х3 варианта – 12. Това са дванайсетте основни принципни варианта на имитация. Има много други, дори и ако не броим комбинираните².

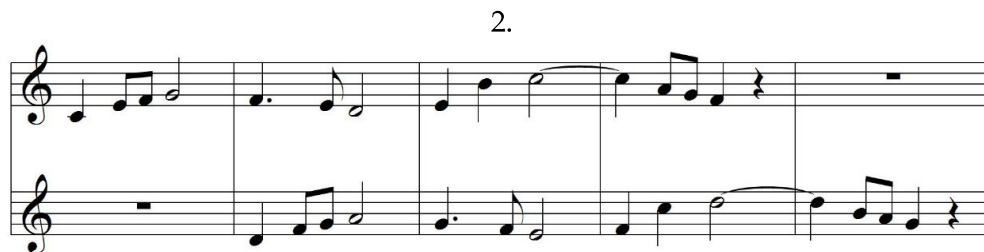
² Неточни, ритмични без мелодичен компонент, мелодични без ритмичен компонент, солмизационни, семантични, микро- и макро-имитации, раздробени, криптирани – и изобщо следващи всякакво друго, различно тълкувание на термина «имитация».

Канон - въведение

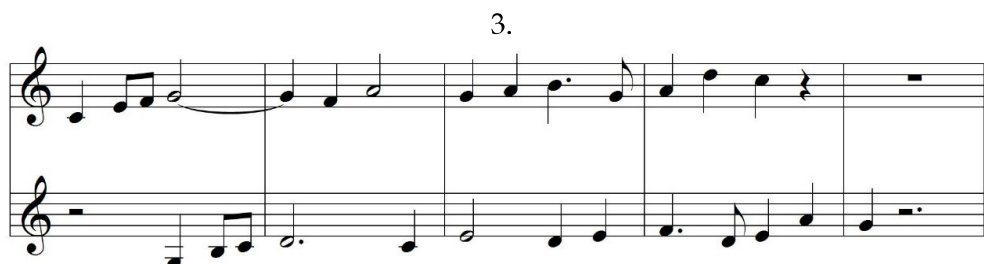
Канонът е пряко следствие на имитацията. Всички описани видове имитация могат до голяма степен да бъдат приложени и към канона. Ето пример за канон на унисон¹:



Или канон на секунда (всеки диатоничен интервал на имитация е възможен за построяване на канон в строгия стил):



Контратантен² канон на кварта:

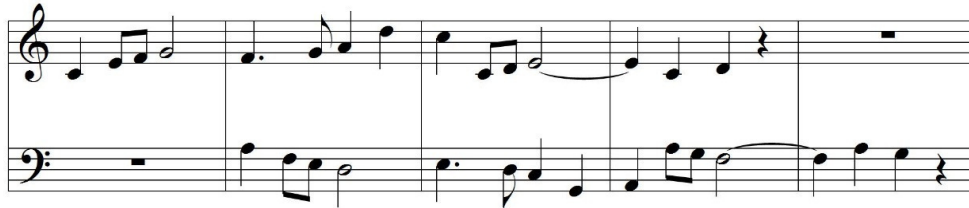


¹ Унисон е интервалът от първата нота на темата в първия глас до първата нота на темата във втория глас.

² Вторият (долният) глас не започва от първо време, както първият. Тоест това е контратантно провеждане на долния глас спрямо горния.

Огледален канон на терца:

4.



Ретрограден канон на октава:

5.



Канон в диминуция на терца:

6.

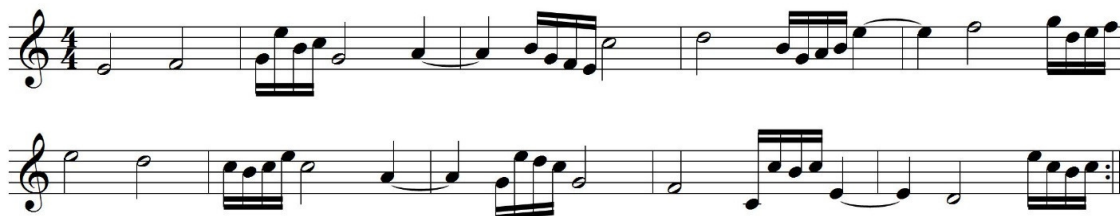


Канон-загадка

Това е канон, който не е реализиран и няма инструкции как да се направи това. Понякога има намек или някаква неясна забележка:

7.

"Не влизай в гората!"



Какво се има предвид? По силата на моята логика (канонът е мой) в гората има дървета, клони, листа. Това би трябвало да са шестнайсетините. Решението е възможно и в два гласа, и в три. По-долу показвам тригласното разрешение – в него имитиращите гласове просто не изпълняват шестнайсетините – прескачат ги.

8.

"Не влизай в гората!"

The musical score is written for three voices and instruments. The first system shows the vocal parts with lyrics. The second system shows the instrumental parts. Arrows labeled "втори път" (second time) indicate the continuation of the melody from the first system to the second.

Това не е Фуксов канон – тук има кварта с баса, скрити квинти между крайни гласове. Но иначе подхожда за канон в строг стил. Подобни интелектуално-музикални развлечения са били много разпространени в миналото (главно преди телевизията и интернета). Имало е картини, гравюри, дори мебели с изрязани на тях канони-загадки. На прочутия свой портрет Бах държи в ръка канон-загадка.

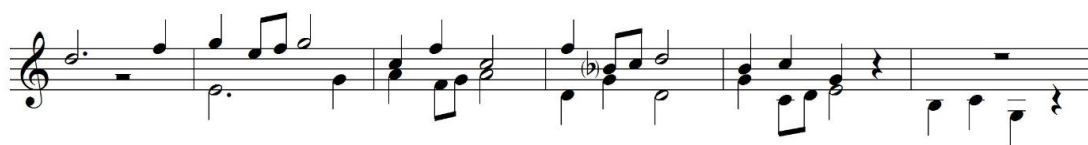
Допълнителните условия или инструкции са това, което дефинира термина канон. Ако имаме една мелодия, към която е прибавена някаква друга инструкция (включително скрита или умишлено обяснена неясно), това е канон. Самата дума «канон» на латински означава правило или условие.

Подобни допълнителни условия могат да бъдат много и на различни принципи. Тук може да става дума за геометрични или алгебрични инструкции, солмизационни, семантични. Затова всички възможни варианти на канон са безкрайно много.

Канон и превратен контрапункт

Ако по някаква причина авторът реши да размени местата на гласовете, тогава в играта влизат правилата за превратен контрапункт.

12. Модел



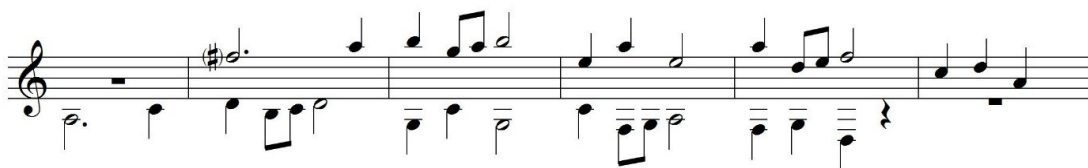
13. Разменени гласове и превратен контрапункт на октава



14. Превратен контрапункт на децима



15. Превратен контрапункт на дуодецима



16. Двойно огледален контрапункт



Ако зная правилата за превратен контрапункт (а аз твърдя че ги зная), мога да напиша канон, който ще се поддава на всеки желан от мен индекс или индекси.

Комбиниран канон

Тук показвам четири примера за канони, при които има повече от едно условие.

17. Огледален канон на октава в диминуция



18. Огледално-ретрограден канон в диминуция (на квинта)



19. Тригласен контратантен канон на октава в диминуция

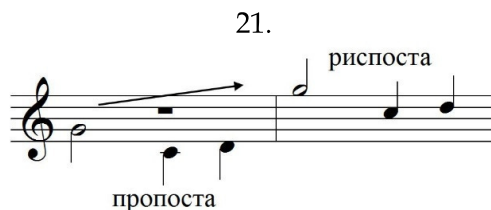


20. Двоен четиригласен канон на секунда



Писане

Един прост канон може да се напише, като вземем неговата тема (понякога наричана пропоста) и я пренесем в друг глас, където има някакво хоризонтално изместване. Имитираната тема в друг глас се нарича респоста.



След това пиша противосложение в долния глас в такт 2.



После пренасям противосложението в горния глас в такт 3.



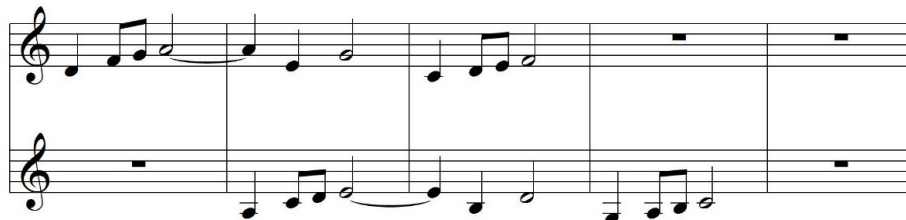
Следващата стъпка е очевидна – пиша противосложение към това в долния глас на такт 3 – и така нататък.

Ако спазваме всички Фуксови правила, канонът в повече от два гласа ще бъде много труден за писане. При по-облекчени правила (виж главата за мотет) получаваме възможността да пишем сложни и красиви пиеси с голям творчески потенциал и в много гласове.

Канонична проекция

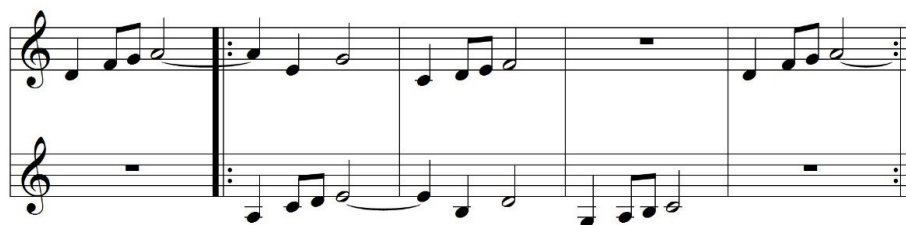
Една канонична техника, която е важна и се използва и в строгия, и в свободния стил, е техниката на проекцията³. Тя се употребява, когато е необходимо каноничният сегмент да се затвори, формирайки по този начин безкраен канон. Нека да погледнем следния пример на канон на кварта:

24.



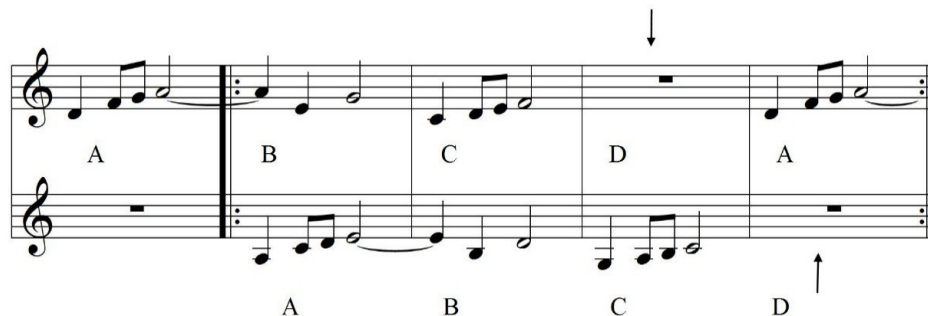
Да приемем, че от него канонът трябва да започне отначало, тоест да стане безкраен канон (наричан също училищен). За тази цел аз преписвам материала от първия такт в последния, в оригиналния глас, и затварям конструкцията:

25.



Отбелязвам с букви всеки сегмент на канона – те са четири, по един във всеки такт. Сегмент D в горния глас в т. 4 в момента празен, трябва да се появи транспониран на кварта надолу в долния глас в . 5, и да прилегне перфектно към сегмент A в горния глас (същия такт):

26.



³ Тази техника, която идва от Късното средновековие или ранния Ренесанс, е показана от Сергей Танеев в неговото фундаментално изследване: **Танеев, Сергей**. Учение о каноне. Учебное пособие. 2-е изд. Москва: Лань, 2017, с. 39, където той говори за «мнимо съединение» (мой превод).

За тази цел написвам в петолиние над сегмент D моята проекция. Проекцията представлява сегмент А, такт 1, транспониран на интервала на имитация, но в обратна посока - кварта нагоре в несъществуващ глас (ще го използвам само временно):

27.

временен, несъществуващ глас

проекция кварта нагоре от сегмент А

интервал на имитация - кварта

A B C D A

A B C D

Следващата ми стъпка е да напиша сегмент D в горния глас на канона. Как? Сегмент D трябва да бъде съзвучен с долния глас на канона и *едновременно с това* – с проекцията. Всички закони и правила на гласоводене трябва да бъдат спазени както по отношение на т. 4, така и по отношение на гласоводенето между т. 3, 4 и 5.

Откривам, че едно възможно решение е нотата *сол*. Тази цяла нота се премества кварта надолу в сегмент D на долния глас и така целта е постигната:

28.

временен, несъществуващ глас

проекция кварта нагоре от сегмент А

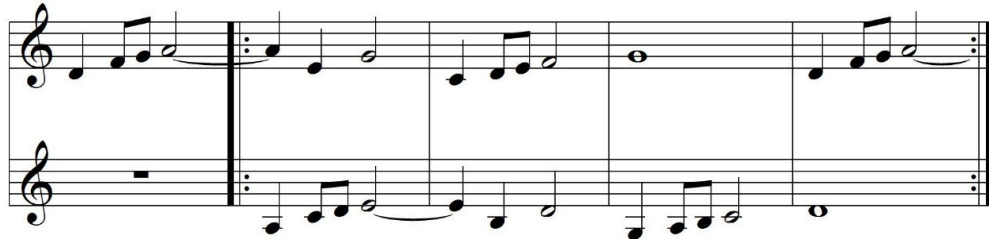
интервал на имитация - кварта

A B C D A

A B C D

Проекцията не ми трябва повече⁴. След като съм я използвал, аз я изтривам. Ето как изглежда крайният вариант на този безкраен четириsegmentен (наричан също четиричленен) канон с изтрита проекция и без букви на segmentите:

29.



В този учебник се преподават и четири вида канон по Танеев – те са на малко различен, математизиран принцип. За всеки вид е посветена отделна глава.

⁴ Проекцията никога не звучи правилно с другия глас на канона – в случая segment C. Затова тя се нарича също и «фалшива риспоста».

Двусегментен канон по Танеев

Руският композитор, пианист и теоретик Сергей Танеев (1856 - 1915) е един от най-важните учени-полифоници (заедно с Фукс и Йепезен). Той има две масивни изследвания, посветени на строгия стил: *Подвижной контрапункт строгого письма* и *Учение о каноне*. В тези сложни и задълбочени научни работи Танеев прави много открития – главно математически правила, които лежат в основата на строгия стил. От тези книги са взети следващите две глави на учебника, започвайки от тази. Тук е използвана много малка част от Танеевите изследвания, но аз открих, че компоненти от неговата теория се преподават на няколко места по света, не само в Русия – например в Израел¹.

В Танеевата система интервалите се бележат с различни цифри – не такива, които използвахме досега. Неговата номерация е основана на разстоянието между два тона (диатонично). Например, примата Танеев бележи с 0. Секундата е 1, защото има разстояние от една диатонична единица между двата тона на секундата, например между *do* и *re*:

1.

| Интервал | Прима | Секунда | Терца | Кварта | Квинта | Секста | Септима |
|----------|-------|---------|-------|--------|--------|--------|---------|
| Цифра | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |

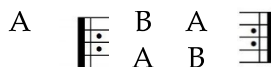
| Октава | Нона | Децима | Ундецима | Дуодецима | Терпдецима | Квартдецима |
|--------|------|--------|----------|-----------|------------|-------------|
| 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 |

и така нататък.

Когато говорим за канон, погледнато от критерий за дължина, той може да се състои или от два или от три принципни ритмични/метрични компонента. Четири компонента ще се състоят от два двусегментни. Пет компонента ще се състоят от един двусегментен и един трисегментен и така нататък.

Говорейки за двуглас, можем да се опитаме да напишем двусегментен канон, който е също така и безкраен. Например пропостата на един такъв канон, бележа с А, а втория сегмент – с В (един сегмент = един такт):

2.



На ноти:

¹ Това беше вярно за 2014 година. Вярвам, че специалистите по полифония използват част от неговите материали в учебните курсове и в други държави.

2.

Сегмент А

Сегмент В

Сегмент А

Сегмент А
(но от коя нота?)

Сегмент В

Както се вижда, гласовете си разменят местата – горният става долен и обратно. Вертикалната конфигурация от А/В се е превърнала в В/А. Това е важно, това означава, че говорим за превратен контрапункт.

При тази ситуация Танеев задава въпроса, който аз написах в пример 2 в скобите – откъде (от коя нота) да започне сегмент А в долния глас?

Например – мога да се опитам да напиша Сегмент А от *си*, за да видя какво се получава:

3.

Сегмент А

Сегмент В

Сегмент А

Сегмент А
(но от коя нота?)

Сегмент В

Не става.

Пиша различен контрапункт в сегмент В:

4.

Сегмент А

Сегмент В

Сегмент А

Сегмент А
(но от коя нота?)

Сегмент В

Пак не става.

Трети опит:

5.

Сегмент А Сегмент В Сегмент А

Сегмент А (но от коя нота?) Сегмент В

Не, не излиза. Всеки сегмент В в горния глас (т. 2), прехвърлен в такт 3 в долния глас, не контрапунктира със Сегмент А в т. 3.

Тогава Танеев ни казва, че трябва да имаме предвид превратния контрапункт. Неговия индекс Танеев нарича «Индекс вертикалис» - Index verticalis – и го бележи със символа Iv.

Индекс на превратен контрапункт на октава по Танеев ще бъде следователно $Iv = 7$. А понеже сегментите си разменят местата, Танеев твърди че индексът трябва да се раздели на две – с цел да се достигне интервалът от първия тон на А в първия глас до първия тон на А във втория. Този интервал се бележи с буквата n – интервал на имитация:

6.

Сегмент А Сегмент В Сегмент А

Сегмент А (но от коя нота?) Сегмент В

Има обаче един проблем. Седем не може да се раздели на две. Диатоничният завукоред се състои от седем компонента, тоест компонент 3.5 не съществува или, казано на по-умозрителен език, не може да има дроб. Представено на още по-умозрителен език – няма клавиш между *ми* и *фа*; и изобщо няма черни клавиши.

Ето уравнението, което извежда Танеев:

7.

$$Iv = 2n$$

Индексът на превратния контрапункт (Iv), разделен на 2, дава интервала на имитация (n) от първата нота на сегмент А до първата нота на сегмент А в другия глас.

Както съм показвал по-рано, понякога се налага да се прибави още една октава към реализацията на превратния контрапункт. Същото прави и Танеев в това уравнение:

8.

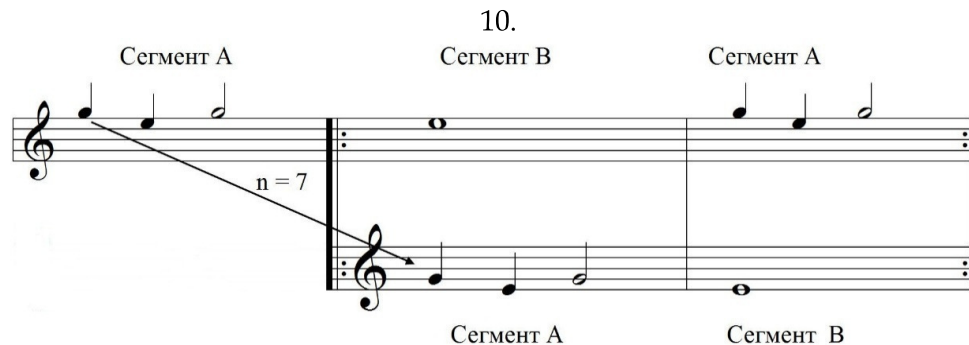
| $Iv = 2n$ | |
|--------------------|----------------------|
| Оригинална формула | Модифицирана формула |
| $7 = 2n$ | $7 + 7 = 2n$ |

Така Iv може да се раздели на 2 и отговорът е 7, тоест октава. Веднага се опитвам да напиша канон на октава:

9.

Пак не стана, но тук грешката си е изцяло моя. Забравих, че при превратен контрапункт на октава не бива да има квинта по вертикал, освен ако не е проходяща. Тя ще се обърне в кварта. Допуснал съм квинта между първата нота на сегмент В в горен глас, такт 2 (*re*) и първата нота на сегмент А в долен глас, такт 2 (*sol*). В резултат на това в началото на т. 3 има интервал кварта.

В следващия ми опит ще спазя това условие – то е задължително. Най-сетне откривам, че този път моя опит се е увенчал с успех:



Така Танеев използва алгебрична формула с цел да обясни полифоничен/музикален проблем. Това е по своему уникално. Изводите са два:

1. При превратен контрапункт на октава, единственият интервал, който може да се използва в канона (n), е октава (на теория – и прима).

2. Ако използваме превратен контрапункт (на октава, децима, или дуодецима), трябва да спазваме неговите правила.

Следващият «звучащ²» превратен контрапункт е този на децима. По Танеев:

11.

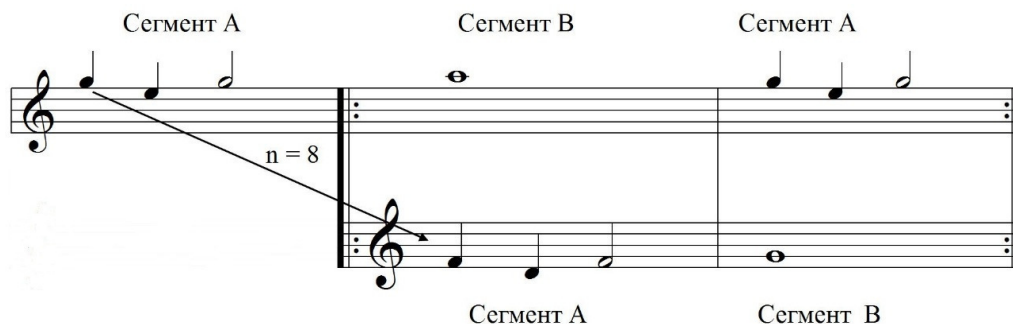
$$9 = 2n$$

Девет не се дели на две, отново прибавяме седем:

$$16 = 2n$$

$$n = 8 \text{ – тоест нона}$$

12. (Помня да не допускам право движение между гласовете)



² Тази Танеевска формула ще даде правилен отговор и за непрактични индекси на превратен контрапункт. Например при такъв на нона (8 по Танеев) отговорът ще бъде 4, тоест квинта. Но канонът няма да излезе. Всички консонанси (освен квинтата) ще се обърнат в дисонанси.

Превратен канон на дуодецима:

13.

$$\begin{aligned} \text{Iv} &= 2n \\ 11 \text{ (дуодецима)} &= 2n \\ 11 + 7 &= 18 \\ 18 &= 2n \\ n &= 9 \text{ (децима)} \end{aligned}$$

Тук не бива да допускам секста по вертикал, освен ако не е проходяща.

14.

Сегмент А Сегмент В Сегмент А

Сегмент А Сегмент В

$n = 9$

Както се вижда, всички правила на Фуксовия контрапункт са спазени, както и тези на превратния контрапункт. Но трябва да внимаваме да не възникнат грешки между тактовете – един чест проблем:

15.

Сегмент А Сегмент В Сегмент А

Сегмент А Сегмент В

$n = 7$

Скритите октави и квинти и двата скока в една посока са най-често срещаните междутактови проблеми. Те най-лесно могат да се избегнат, като избягваме право движение и скокове, когато това е възможно.

Използвайки тази формула, зная предварително какъв ще бъде интервалът на имитация:

16.

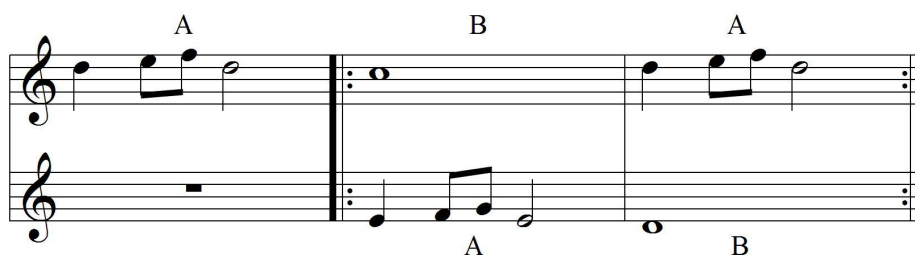
| | |
|---------------------|------------------------------------|
| Iv = 7 (октава) | n = 7 – октава (на теория и прима) |
| Iv = 9 (децима) | n = 8 – нона (на теория и секунда) |
| Iv = 11 (дуодецима) | n = 9 – децима (на теория и терца) |

Други опции няма.

Упражнения

В следващите пет примера съм решил няколко канона. Въпреки че се постарях да направя всичко правилно, не е изключено някъде и да съм сбъркал. Искан да напиша и правилния индекс (Iv) за всяко упражнение, но...

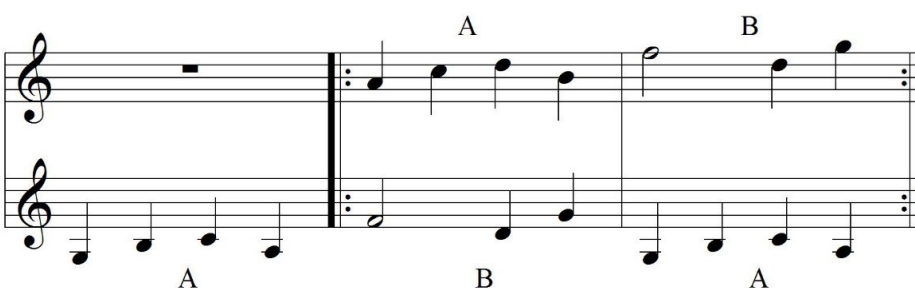
17.



18.



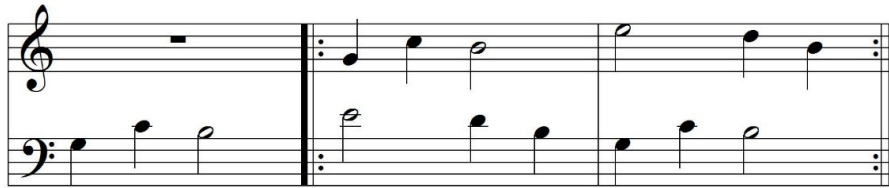
19.



20.



21.



22. Пропости за решаване



Двусегментна канонична секвенция

На основата на обяснената вече формула $Iv = 2n$ Танеев ни демонстрира и една нейна модификация, която касае канонична секвенция. Това е вариант на канон, който е комбиниран със секвенция:

1.
Двусегментна структура

и т. н.
(седем възможни
диатонични
сегмента)

Тази канонична секвенция се качва нагоре на терца. Започва от *ми* в първия такт – началото на първия сегмент. Вторият сегмент започва от *сол* в т. 3. После започва от *си* в началото на сегмент III, такт 6. На същия принцип е и долният глас – сегмент I започва от втори такт от *ре*. После от *фа* в т. 4, от *ла* в т. 6 и така нататък.

Ако са ми дадени: 1. пропаста от един такт, 2. индекс, 3. инструкция дали секвенцията се качва или слиза и 4. на какъв интервал аз мога да използвам Танеева формула и да изчисля на какъв интервал да бъде моята имитация във втория глас.

2.
 $Iv = 2n \pm m$

Iv е индексът на превратен контрапункт.

n е целта, която търсим – интервалът на имитация от първата нота на сегмент A (I) до първата нота на Сегмент A в другия глас.

$\pm$ е действието, което трябва да предприемем в зависимост от това дали секвенцията се качва или слиза и в кой глас.

m е интервалът, на който секвенцията се качва или слиза.

В допълнение на това трябва и да използваме следната таблица, за да разберем дали се касае за плюс или минус:

3.

| Глас | Качва се | Слиза |
|-------|----------|-------|
| Горен | + | - |
| Долен | - | + |

Например: моята пропоста е в долния глас (един сегмент = един такт):

4.

$Iv = 9$

A
от коя нота?

n?

A B

$Iv = 9$.

Долният глас (който в това упражнение е първи) трябва да слиза на секунда надолу във всеки сегмент.

Подкрепям формулата: $Iv = 2n$, после гледам в таблицата на пример 3.

Долният глас слиза, значи ми трябва +

Накрая пиша m. Секунда в Танеевата система е 1:

5.

$$9 = 2n + 1$$

След това решавам формулата. Понеже единицата трябва да мине от другата страна на равенството, се сменя знакът:

6.

$$9 - 1 = 2n$$

Така трябва да разделя 8 на две и получавам $n = 4$ (квинта).

Следващата ми стъпка ще бъде да напиша имитацията в горния глас:

7.

$Iv = 9$

A B A' B'

n = 4

258

Както се вижда, вече съм написал А' в долния глас в т. 3 секунда надолу. Същото съм направил и със Сегмент А' в т. 4 в горния глас.

Сега ми остава само да напиша сегмент В в долния глас, такт 2, и да го прибавя в т. 4, а после – пренесен в горния глас в т. 3.

8.

В това решение няма право движение между гласовете, тоест от такт 3 нататък няма да възникнат превратно-контрапунктни проблеми.

Второ примерно решение

Пропоста в горен глас $Iv = 11$. Секвенция: терца нагоре:

9.
 $11 = 2n + 2$

| Компонент | Стойност | Обяснение | Забележки |
|-----------|----------|--|--|
| Iv | 11 | Превратен контрапункт на дуодецима | Забранена е секстата (освен проходяща) |
| $2n$ | ? | Интервал на имитация от сегм. А до сегм. А в другия глас | Още не знаем n , това е нашата цел |
| + | | Посока на движение на секвенцията | Защото горният глас се качва нагоре |
| 2 | Терца | Интервал на движение на секвенцията | |

10.

$$\begin{aligned}
 (Iv &= 2n \pm m) \\
 11 &= 2n + 2 \\
 11 - 2 &= 2n \\
 9 &= 2n
 \end{aligned}$$

Както споменах в предишната глава, не можем да разделим нечетно число на две. Прибавяме още една октава (7) към Iv в нашето уравнение:

11.
 $9 + 7 = 2n$
 $16 = 2n$
 $n = 8$ – нона

12. Пропоста:



13. Първи етап – полагане на всички сегменти А.

$I_v = 11$

A B A' B'

секвенцира на терца нагоре

$n = 8$

A B A'

секвенцира на терца нагоре

14. Втори и последен етап: решаване на упражнението в режим превратен контрапункт на дуодецима – полагане на сегменти В.

Iv = 11 A B A' B'

ссквенцира на терца нагоре

n = 8

A B A'

ссквенцира на терца нагоре

Трето примерно решение

15. Условия

| Пропоста | Iv | Горен глас - надолу | Секвенция на кварта |
|---|----|---------------------------|---------------------|
|  | 7 | По таблицата - минус
- | 3 |

16. Формула

$$(Iv = 2n \pm m)$$

$$7 = 2n - 3$$

$$7 + 3 = 2n$$

$$10 = 2n$$

$$n = 5 - \text{секста}$$

17. Готово решение, без квинти (освен проходящи)



Възможно е да възникнат тритонуси – те се коригират с фикти.

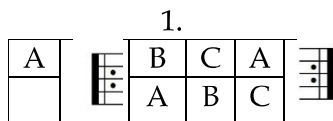
Колкото е по-голям интервалът на секвенцията, толкова по-трудна става задачата.

Съвет към преподавателя – колкото по-малко ноти или скокове има в пропостата, толкова е по-лесна задачата. Препоръчвам тя първо да се реши и после да се дава на студентите/учениците – понякога тези упражнения са много трудни, ако имат по-сложна пропоста.

И най-малката грешка в уравнението – неправилна цифра или плюс/минус – ще направят упражнението невъзможно за решаване.

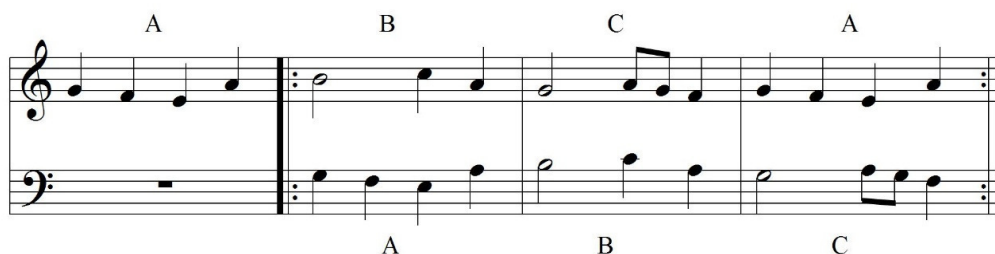
Трисегментен канон

Такъв тип канон не използва превратен контрапункт. Сегментите са три:



Гласовете си разменят местата, но няма съвпадащи сегменти: има А-В (четено отдолу-нагоре), но няма В-А, има В-С, но няма С-В, има С-А, няма А-С.

2. Ето пример на подобен канон:



Няма математически формули. Интервалът на имитация може да бъде всякакъв¹ – този пример е канон на октава.

Танеев ни инструктира да решаваме такъв канон с проекция – така, както го показах в главата за въведение към канон.

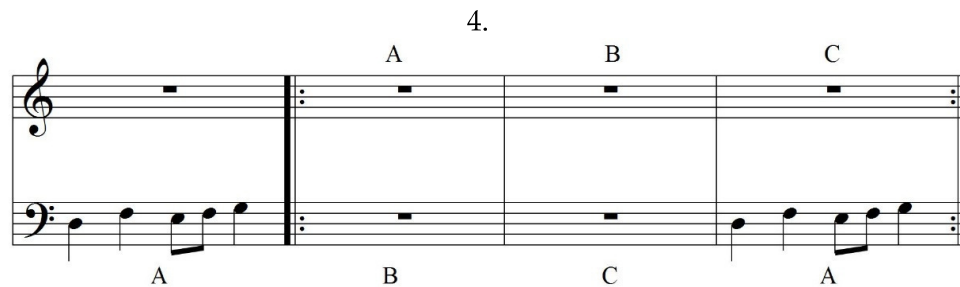
Писане

Пропостата е един такт:

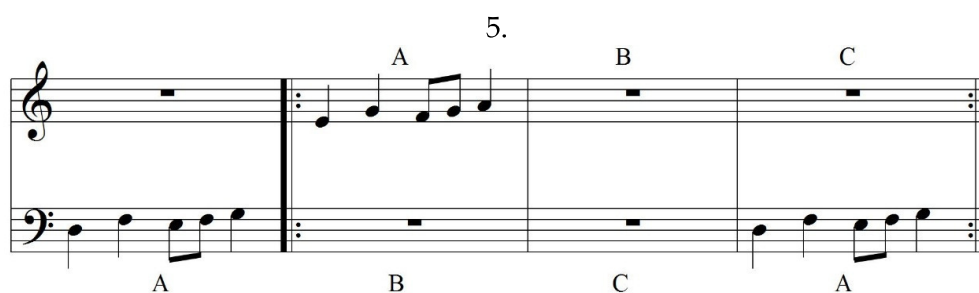


Първа стъпка: понеже това е долен глас, аз поставям пропостата в първия и последен такт на моето построение:

¹ Ако интервалът на имитация е малък – например секунда, двата гласа могат в известен смисъл да си пречат един на друг или да се кръстосват. Въпреки че това не е проблем, може да направи решението малко по-трудно. Има и други «по-криви» интервали на имитация, както показвам малко по-нататък.

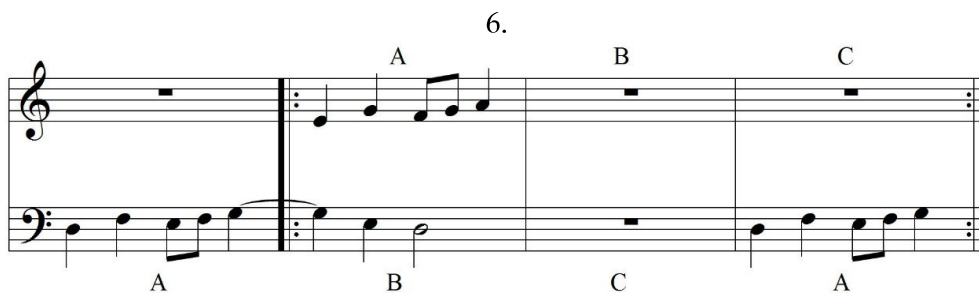


Втора стъпка: имитирам сегмент А във втория такт в горния глас на произволен интервал:

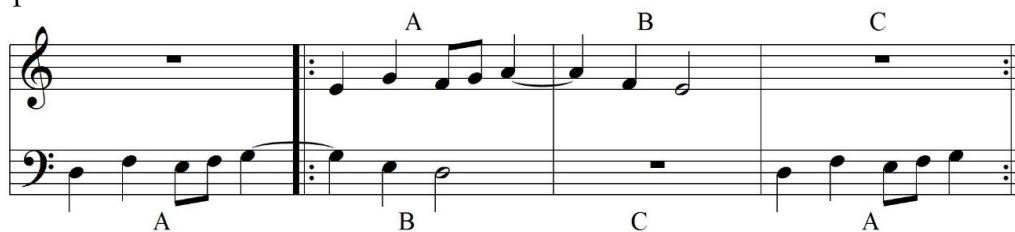


Интервалът на имитация е нона.

Трета стъпка – контрапунктирам сегмент А в долния глас в т. 2 – това ще бъде моят сегмент В:



7. Четвърта стъпка – преписвам Сегмент В в горния глас в т. 3 на съответния интервал:



Сега е време за сегмент С в долния глас, такт 3.
 Тук трябва да се напише проекцията. Първият глас е долният.
 Следователно проекцията трябва да се напише под долния глас. Интервалът на проекцията трябва да бъде интервалът на имитацията, тоест нона. Това трябва да стане в обратната посока – низходящо, под долния глас:

8. Пета стъпка – полагане на проекция

интервал на имитация - нона

интервал на проекция - нона в обратна посока

Проекция

Сега идва най-трудното. Трябва да напиша Сегмент С в долния глас, т. 3. За тази цел трябва да избира нота, която прави консонанси с горния глас в т. 3 (Сегмент) В и едновременно с това трябва да прави консонанси с проекцията.
 Това е Шеста стъпка.

9.

интервал на имитация - нона

интервал на проекция - нона в обратна посока

Проекция

Първата нота на сегмент С е *до* (единствената друга опция е *ми*), защото прави консонанс и с *ла* в горния глас (т. 3, Сегмент В), и с проекцията – също т. 3, първа нота – *до*.

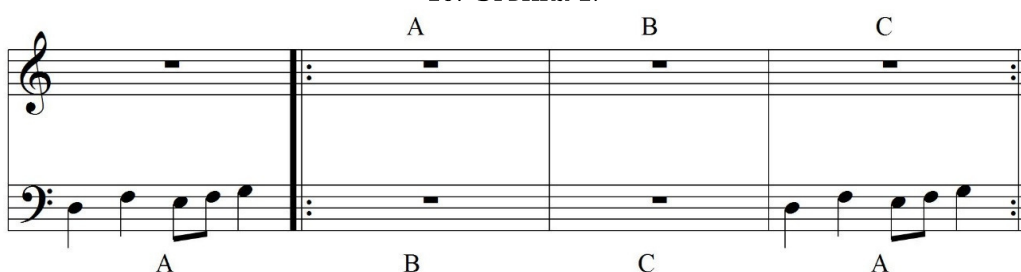
Преписвам я в горния глас в сегмент С на нона и виждам, че излиза.

По-нататък задачата няма решение – невъзможна е. На втората четвъртина на сегмент С единствената възможна нота е *си* (евентуално *си* бемол). Тази нота не мога да напиша. Задачата спира дотук².

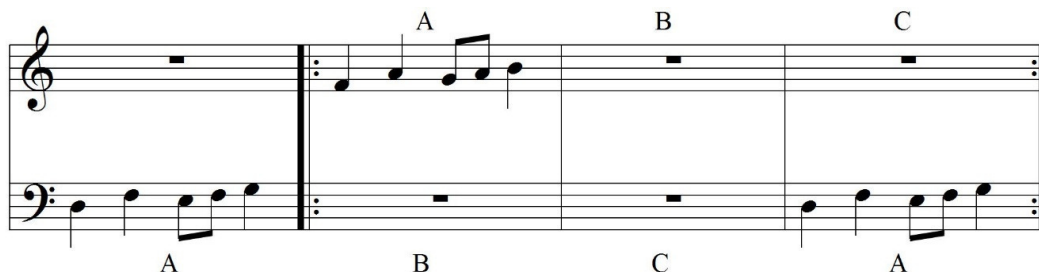
Този пример демонстрира един тъжен, но верен факт – решение може и да няма. В такъв случай трябва да се връщам назад. Мога да опитвам различни варианти на решение до момента, до който се уверя, че задачата може да бъде написана или 1. с модифицирана пропоста, или 2. с модифициран интервал на имитация.

В следващата поредица от примери показвам решение на същата пропоста с интервал на имитация децима:

10. Стъпка 1:



11. Стъпка 2:



12. Стъпка 3:



² Основната причина за невъзможността да се реши, е интервалът на имитация. Ноната се дели само на два консонанса – две квинти. Всички други комбинации от два интервала дават един консонанс и един дисонанс. Директният резултат на това е, че при разрешаване на проекция на нона, възможните комбинации са много малко.

13. Стъпка 4:

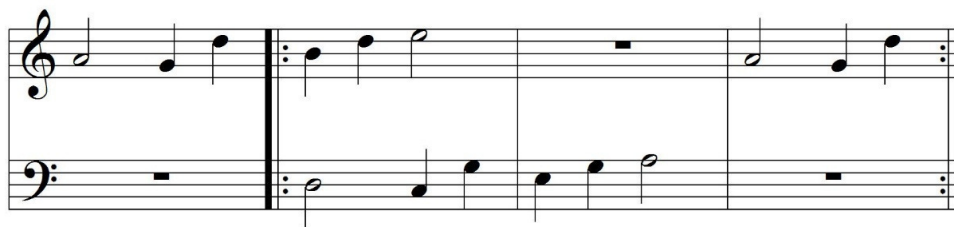
14. Стъпка 5:

15. Стъпка 6. Тук решението се оказва възможно

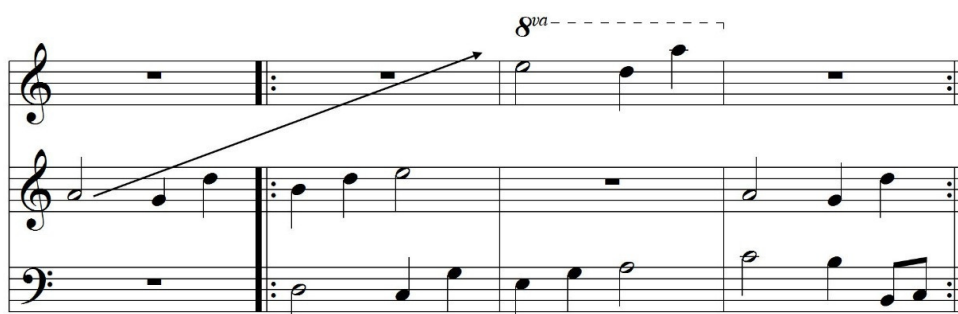
16. Изтривам проекция, букви, означения:



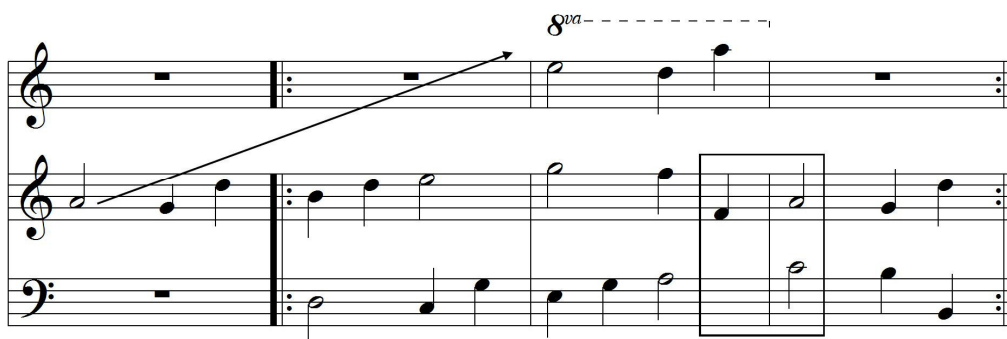
20. Стъпка 4



21. Стъпка 5. Проекция на дуодецима отгоре



22. Стъпка 6. Построяване на Сегмент С.



Всичко изглежда наред с едно изключение. В правоъгълника има забелязана грешка – двата гласа скачат едновременно в една посока.

За да коригирам това, използвам техника на «замазване» – заменям четвъртината *фа* с две осмини:

23.

Exercise 23 is a musical piece for three staves. The top staff contains a melodic line with a trill marked '8va' (octave) and a dashed line indicating the trill's duration. The middle and bottom staves provide harmonic support. The piece is divided into two main sections by a double bar line. The first section consists of four measures, and the second section consists of four measures. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

24. Готово. Отне десетина минути.

Exercise 24 is a musical piece for two staves. The top staff contains a melodic line, and the bottom staff provides harmonic support. The piece is divided into two main sections by a double bar line. The first section consists of four measures, and the second section consists of four measures. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Трисегментна канонична секвенция

Такъв тип канон се пише по почти същия начин като трисегментния.

Модифицирана Стъпка 1:

След като напиша пропостата в първи такт, не я преписвам буквално в последния. Ако я напиша например секунда нагоре, това означава, че този канон не е безкраен, а е секвенциращ. Тук няма и знаци за повторение:

1. Стъпка 1

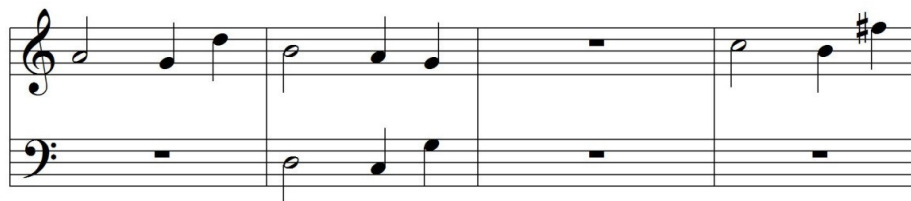


Сегмент А' (т. 4) не е същият като Сегмент А в т. 1. Така става ясно, че това е конструкция, която ще секвенцира терца нагоре.

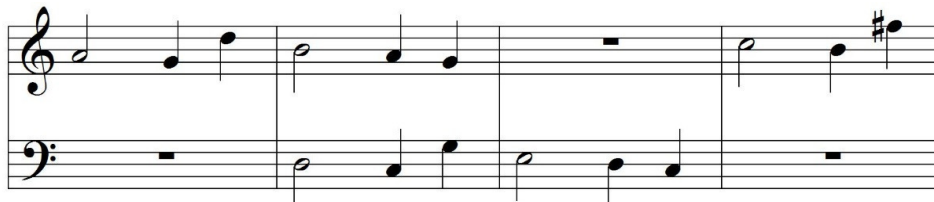
2. Стъпка 2



3. Стъпка 3



4. Стъпка 4



5. Модифицирана Стъпка 5:

интервал на проекция - следователно септима

интервал на имитация със Сегмент А' - септима

Интервалът на проекция не се извежда от разстоянието между Сегмент А и Сегмент А' в другия глас.

Вместо това интервалът се извежда между Сегмент А' в горния глас (средно петолиние, такт 4) и Сегмент А в другия (в случая долния) глас – такт 2.

В конкретния случай това разстояние е септима. Следователно проекцията се строи септима нагоре – в обратната посока, гледано от т. 1, горен глас.

6. Стъпка 6

интервал на проекция - следователно септима

интервал на имитация със Сегмент А' - септима

Задачата е *де факто* решена. Трябва да проверя за грешки, като особено внимавам за грешки между тактовете. Тук откривам, че има един подобен проблем:

7.

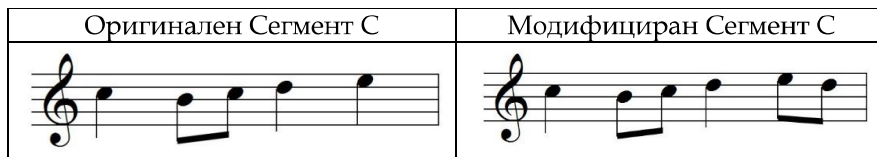


Скок на двата гласа в една посока.

С цел да разреши този проблем, се връщам малко назад и коригирам малко моята Стъпка 6. Използвам техниката на «замазване», която показах в края на миналата глава.

Модифицирам сегмент С:

8.



Тук показвам десетина такта от решената задача

9.



Невинаги има решение. По-долу показвам още два примера.

10. Стъпка 1

секвенция секунда надолу

11. Стъпка 2

12. Стъпка 3

13. Стъпка 4

14. Стъпка 5

децима

децима

Проскция

15. Резултат

Exercise 15, 'Резултат', is a short musical piece in 4/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melody and bass line, with a key signature change to one flat (B-flat) in the bass line.

16. Още един пример

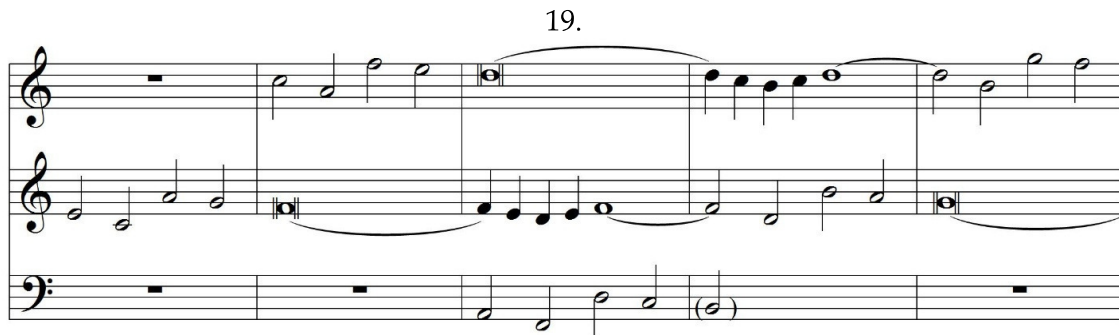
Exercise 16, 'Още един пример', is a short musical piece in 4/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melody and bass line, with a key signature change to one flat (B-flat) in the bass line.

17.

Exercise 17 is a short musical piece in 4/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melody and bass line, with a key signature change to one flat (B-flat) in the bass line.

18.

Exercise 18 is a short musical piece in 4/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system shows a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melody and bass line, with a key signature change to one flat (B-flat) in the bass line.



20. Откъс от резултата



Принципно казано, задачите са малко по-лесни за решаване, ако интервалът на проекция е октава, децима или дуодецима (на теория също квартдецима – септима през октава).

Мотет

Тази глава има за цел да инструктира читателя как да пише в истински ренесансов строг стил – с технически акцент, не с исторически. В Ренесанса има около дузина основни (вокални) форми и жанрове; най-важните са меса, мотет, шансон и мадригал. Но като композиционна техника мотетът до голяма степен е близо до месата. Затова използвам четиригласен мотет/мадригал като модел.

Преди да премина към писане, демонстрирам как Фуксовите правила за синтетична полифония са облекчени или отменени (само за вокален стил).

1.

| Жанр или техника | Коментар | Правила | Коментар |
|------------------|--|--|--|
| Двугласен мотет | Не съществува. Пиесата трябва да има минимум три гласа | | Има двугласни ренесансови жанрове; не се изучават по полифония |
| Кантус фирмус | Не е задължителен. Не е Фуксов. | Обикновено се използва грегориански хорал или някаква песен. Може да няма никакъв кантус фирмус. | Правилата за грегориански хорал нямат почти нищо общо с Фуксовия кантус фирмус. Не се изучават по полифония. |
| | | I. Пишат се само цели ноти, без тактови черти. Не е нужно изписването на размер. | Отпада изцяло. За кантус фирмус може да се използва всяка красива тонална мелодия |
| | | II. Упражнението не бива да съдържа по-малко от седем тона/ноти. | Отпада; ако говорим за цял мотет – той трябва да върви минимум около минута, минута и половина |
| | | III. Не се повтарят ноти (една до друга). | Отпада |
| | | IV. Може да се пише от всяка нота освен от <i>си</i> . Трябва да се спазват певчески диапазони. | Отпада. Но трябва да може да се пее. Певческите диапазони са важни и трябва да се взимат предвид. |
| | | V. Първата нота е първата степен на лада – същото важи и за последната. | Като цяло отпада |
| | | VI. Не се използват диези или бемоли. | Отпада; има правила за алтерация и модулация |

| | | |
|--|--|--|
| | VII. Предпоследният тон е седма или втора степен на лада. | Частично отпада, но има правила за каденциране които доста наподобяват това правило – за повече от два гласа |
| | VIII. Забранени скокове между два съседни тона - хоризонтал:

Нагоре и надолу:
Тритонус
Секста
Септима
Интервал над октава | Важи
Отпада
Важи
Отпада (но се използва рядко и внимателно) |
| | IX. Забранени са два последователни скока в една посока. | Отпада |
| | X. Тритонусна «пролука». | Избягва се, има редки изключения, при които присъства |
| | XI. Не са позволени остинати и секвенции. | Отпада, но се използва внимателно; варира по стил, жанр и автор |
| | 1. Кантус фирмусът трябва да има един най-висок и един най-нисък тон. | Отпада (и не е важно и във Фуксовия стил) |
| | 2. Препоръчително е да има някаква мелодия. | Важи, при това в еднаква степен за всички гласове |
| | 3. След един-два постъпенни хода в една посока не може да се скочи в същата посока. | Отпада (и не е важно във Фуксовия стил) |
| | 4. Скок и запълване. | Често се вижда в живата музика. Красива стилистична черта. Но въобще не е задължително |
| | Двойна каденца | Вижда се в живата музика. Не е задължително |
| | Възвратен скок | Често се вижда в живата музика. Красива стилистична черта. Но въобще не е задължително |
| | Фалшиви суми | Отпада |
| | | |

| | | | |
|---|---------------------------------------|---|--|
| Тригласен мотет | Важен и интересен жанр | | |
| | | I. Забранена е кварта по вертикал с най-ниския глас | Важи (но се използва проходяща кварта). Има редки случаи на 6/4 (квартсексакорд) в каденцов момент |
| | | II. Позволена е кварта между всички гласове, стига да не засяга най-долния (по принцип или в момента). | Важи |
| | | III. Позволен са скрити квинти, октави и унисони, стига да не са в крайни гласове – тоест между най-ниския и най-високия глас | Важи (в по-слаба степен за късния ренесанс) |
| | | Позволено е два гласа да скочат в една посока, стига да не са крайни | Отпада, може и скок в крайни гласове, но се прави сравнително рядко |
| | | Може да има два еднакви тона един до друг. | Важи за всички гласове. Може и повече от два тона |
| | | Разрешени са унисони по вертикал – във всеки такт. | Важи, включително и на първо време |
| | | Ако контрапунктът е в най-долния глас, той трябва да започне от първа степен. | Отпада. Гласовете са равностойни |
| | | В предпоследния такт може да се използва пета степен на лада | Важи |
| | | Скрита октава или квинта в последния такт, т.е. в каденцата, включително в крайни гласове | Позволено е |
| | | Последният тон на всеки глас да е първа степен | Важи, има закони за каденциране |
| Четириглас
Петглас
Шестглас
Седемглас
Осемглас
Деветглас | Важни и интересни исторически жанрове | Всички правила са същите | Има пиеси с по 30 гласа и повече |

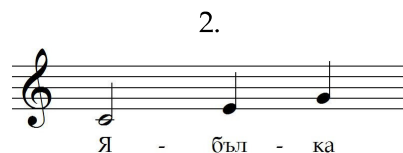
2. Фактура и дисонантен контрол

| Явление | Правило | Коментар |
|---|---|---|
| Кръстосване на гласовете | Позволено | |
| Максималното разстояние между двата гласа не бива да надвишава две октави | Важи за два съседни гласа | |
| Когато контрапунктиращият глас е отгоре, първия тон може да бъде само първа, трета или пета степен на лада. | Отпада | Но има правила за мотетно встъпление |
| Последният тон на контрапункта може да бъде само първа степен на лада | Отпада | Гласовете са равностойни. Тониката на лада е дължителна накрая. |
| Ако предпоследният тон на кантус фирмуса е втора степен, предпоследният контрапунктиращ тон трябва да е седма степен и обратното. | Отчасти отпада | Има закони за каденциране. Възможна е плагална каденца. |
| Проходящ дисонанс | Позволен | |
| Страничен дисонанс | Позволен | Използва се по-рядко и внимателно |
| Скок от дисонанс | Частично позволен | На слабо време, много рядък |
| Скок на дисонанс | Забранен | |
| Задържан дисонанс | Позволен | Единствената опция за дисонанс на първо време |
| Скрити квинти и октави | Позволен | Избягват се в крайни гласове |
| Многократни паралелни терци или сексти | Позволен | Стилова черта, варира по автори. Не е добре да се прекалява |
| Скок на два, три или повече гласа в една посока | Позволен | Стилова черта, варира по автори |
| Паралелни прими, квинти и октави | Абсолютно забранени | Важи и за бароков стил (но виж мъртви паралелизми) |
| Паузи | Позволен навсякъде в пиесата | Но има някои жанрови композиционни правила |
| Акцентни квинти и октави | Избягват се | Особено в крайни гласове |
| Камбиата | Позволен е малък скок от дисонанс на консонанс на слабо време | Използва се рядко. Петсегментна камбиата не фигурира при Палестрина |
| Паралелни квинти и октави в режим 4 ^{ти} полифоничен вид | По принцип забранени | Понякога фигурират при 4 и повече гласа |

| | | |
|---|-----------------------------|---|
| Фалшива секунда | Забранена | |
| Разрешаване на задържан дисонанс с движение нагоре | Забранен | Не важи за Късен ренесанс/начало на барок |
| Раздробяване на дисонантен синкоп | Всички формули са позволени | Техните модификации - също |
| Две осмини на първо време | Позволени | |
| Четири осмини навсякъде в такта | Позволени | |
| Ломбардски ритъм | Позволен | Използва се внимателно. Стиллова черта |
| Синкоп | Позволен | |
| Залеговане на осмина или от осмина | Позволено | |
| Шестнайсетини | Позволени | Използват се рядко и внимателно |
| Тривременен размер | Позволен | Често включва ломбардски ритми |
| Триоли, нетрадиционни ритмични деления | Забранени | Има сложни размери; не се преподават по полифония |
| Залеговане на по-малка нота с по-голяма | Позволено | |
| Залеговане на две, три или повече цели ноти | Позволено | |
| Скок след група осмини | Позволен | |
| Осмините трябва да се една до друга | Могат и да не бъдат | Трябва да може да се пеят |
| Идентична ритмика, симетрични и квадратни конструкции | Позволени | Но не навсякъде. Не е много типично за Ренесанса. Стиллова черта |
| Имитации | Позволени | Използват се. Задължителен компонент при мотетно встъпление. Но се използват по-малко, отколкото в барока |
| Канони | Позволени | Използват се в специални случаи |

Преди да започна да пиша, трябва да съм наясно с още три понятия – прозодия, мотетно встъпление и тонален отговор.

Прозодия е принципът, при който правилното ударение на думата трябва да съвпада със силния или относително силния акцент или време на музиката. Например при думата «ябълка», ударението е на първата сричка. Така би се получило добре:



А така би било погрешно:



Мотетното встъпление е многогласно имитационно встъпление, при което всеки глас използва един и същ мотив и гласовете влизат един по един¹:

4.

Сопран (S) Я - бъл - ков о - цет ще

Алт (A) Я - бъл - ков о - цет ще

Тенор (T) Я - бъл - ков о - цет ще пи - я днес

Бас (B) Я - бъл -

В този пример (текстът е мой) идентичният мотив е отбелязан с бракет във всеки глас. Прозодията на текста е спазена. Освен имитационното встъпление, полифоничните правила са същите каквито са в режим четири цветисти мелодии, но всички облекчения, показани в таблиците по-горе, важат и ще ми свършат добра работа по-нататък.

След като всеки глас е влязъл с идентичен мотив, гласовете повече не се имитират – това не е канон.

Тази пиеса е мислена в йонийски лад, който започва от *do*. Не става дума за *do* мажор; ренесансовата музика е модална, не тонална. Въпреки че има хармоничен вертикал, няма хармонични функции в истинския смисъл на думата – музиката се «лута» напред-назад, като може да модулира в друг лад, използвайки някои фини алтерации и каденцови конструкции.

Така се получава, че пиесата е започнала от пета степен в тенора, после от първа степен (и с имитация) в алта, отново от пета степен в сопрана и отново от първа степен в баса. Това е важно условие за мотетно встъпление. Редът на

¹ Тенорът е написан на модерен виолинов ключ – цифрата 8 под него показва че той звучи октава по-ниско от това, което е написано.

степени I – V – I – V или V – I – V – I е типичен² (но могат и да бъдат в разбъркан ред, както и I-I-I-I, V-V-V-V); има и някои други опции, но понеже те са по-сложни, са засегнати по-слабо тук.

Освен с такова встъпление, пиесата може да започне и *en bloc* – тоест всички гласове да влязат едновременно:

5.



Анализ на хоризонтала

Сопран – повторени тонове (т. 1, също в алт, тенор и бас), синкоп в т. 2, по-малка нота залегована с по-голяма

Алт – скок на секста надолу в т. 2

Тенор – половина, залегована с осмина, после четири осмини на първо време, т. 2. Синкоп, също в т. 3. Скок на голяма секста нагоре. Два скока в една посока в т. 3. Възходящ скок на децима в т. 4.

Бас – залегован бревис (нотата *sol* в т. 2, която се равнява на две цели ноти).

Вертикал

Кръстосани сопран и алт в т. 2.

Свободно отвеждане на задържан дисонанс в тенора в началото на т. 2.

Кратка верига от задържани дисонанси между тенор и сопран, т. 2.

Страничен дисонанс в алта, т. 3., скрити квинти между сопран и алт.

Разстояние от секста през октава (терцидесима) между тенор и алт в т. 4.

Странични дисонанси в алт, т. 4.

Сега мисля да напиша една цяла кратка форма³. Само един елемент ми остана да покажа, преди да се заема с това. Когато се използва мотетно

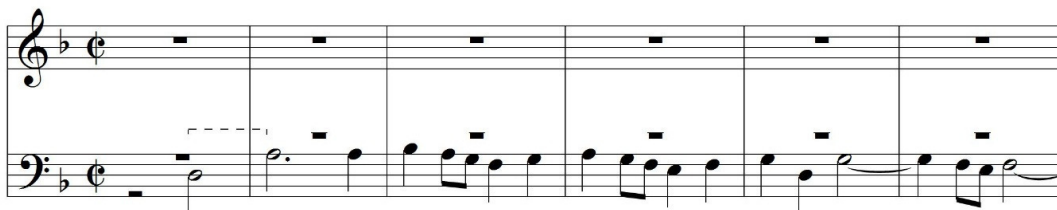
² От имитационното мотетно встъпление ще се развие ричеркара, а от него – фугата.

³ Мотетът евентуално еволюира до ренесансов мадригал. Този жанр има още по-голяма техническа свобода, особено в Късния ренесанс. По-нататък показвам някои примери.

встъпление, често се наблюдава явлението тонален отговор. За да го демонстрирам, ще използвам пример от свободен стил.

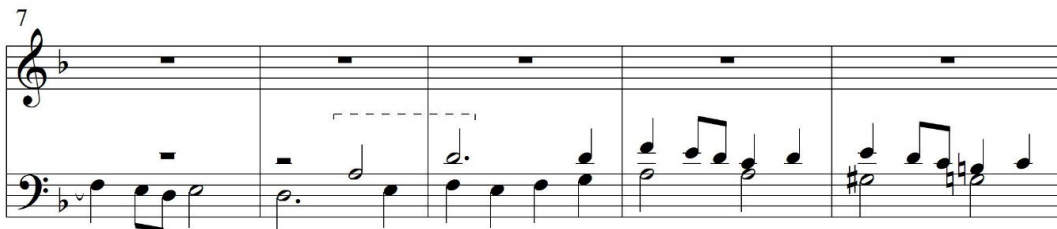
Ето началото на Канцоната на Бах.

6.



Темата започва със скок от първа на пета степен – *ре-ла* (бракетите са написани от мен). Това е едно от условията, при които се използва тонален отговор по-нататък⁴. *Ре-ла* очертава моята тоналност ясно и недвусмислено. Започва от първа степен; следващият глас трябва да започне от пета – мотетно встъпление.

7.



От т. 8 влиза вторият глас. Той започва от пета степен, но след това има поправка – следващият тон не е *ми*, както би трябвало да бъде, а е *ре*. Именно тази поправка се нарича тонален отговор. Тя е там, за да можем временно да останем в основната тоналност – ако отидем на *ми*, ще се изнесем извън нея твърде бързо.

Тонален отговор е показан тук като явление, защото при анализ на ренесансова музика читателят може да се озадачи, че идентичните мотиви на мотетното встъпление всъщност не са наистина идентични. Но тук, при писането на нашия мотет, можем да не използваме тази техника.

Основната движеща сила, както и целта на ренесансовата вокална музика е текстът.

⁴ Детайлите и правилата за тонален отговор могат да бъдат и малко по-сложни. Но принципът винаги е един и същ. В контекста на нашия учебник, засягащ строг стил, имам пред вид главно ситуацията, при която има скок от първа на пета степен в идентичния мотив, който се използва от всеки глас при мотетно встъпление.

Писане

Текстът, който мога да използвам, може да бъде поезия или проза, а също така и мелодия. Относно мелодията: най-често използваната техника е парафраза (версет), кантус фирмус, може също и канон. Тези прийоми са показани по-нататък – аз започвам първо с текста.

Света е между нас: от край на края
по здрач те призовах с последна мощ.
От пъкъл ида аз, а ти от рая!
По здрач те призовах, настъпва нощ.
В нощта ще дойдеш, – ще ли те позная?

Но като в гроб да спя съм аз готов:
душата ми привикна да не чака...
Светилника на своята любов
дигни високо и търси из мрака,
че няма кой да чуй сърдечен зов⁵.

Понеже текстът не е от най-веселите, избирам да използвам дорийски лад, от ре⁶. Няма връзка между стихотворната стъпка и размера на пиесата (тук има редуване на четири ямба и бакхий – 11 срички, после четири ямба – 10 срички).

«Светът е между нас – от край на края»: ще започна с мотетно встъпление, но в крайни гласове – сопран, после бас («от край на края»). «Света» има ударение на втората сричка; следователно първата сричка трябва да се пада на слабо време. Имитационният мотив не е необходимо да бъде много дълъг.

В първите няколко такта в следващия пример дисонансите са отбелязани с кръгчета. По-нататък няма да използвам тези означения.

⁵ Пейо Яворов (1878-1914), откъс от «По здрач». Този текст е по-подходящ за мадригал. Аз няма да използвам късен ренесансов стил (нито безумно-ирационалния стил на Джезуалдо). Моят подход ще бъде по-фин и по-диатоничен. Въпреки че показвам вид творческо композиционно мислене, това си остава едно учебно произведение, демонстриращо преди всичко техническото полифонично писане.

⁶ Изборът на лада в Ренесанса е бил на основа на семантични фактори, свързани със символичното значение на ладовете – това важи и за религиозна, и за светска музика. На същия принцип е бил също изборът на размера и/или вътрешната форма. За моите цели ще използвам по-прости решения. Музикалната семантика-симолика е голяма и много интересна дисциплина – и тя засяга всеки аспект. Тя би могла да повлияе върху избора на мелодии, мотиви, дори подредбата на фактурата – текстът във вокалната музика на 16^{ти} век е всичко.

8.

Све-та е меж-ду нас, _____ све-та е между нас: _____

Све - та е меж - ду нас: _____ по здрач те

Све - та е меж - ду нас:

Све - та е меж - ду нас: _____ по

Схемата на встъпление е III-III-III-III, няма тонален отговор. Освен от второ време, имитационният мотив, който се състои от два такта, е встъпил също и от трето и от четвърто време. Това се нарича контратантно встъпление. Внимавам да няма кварта с баса, освен ако не се окаже проходяща. Не съм длъжен да използвам и четирите гласа по всяко време; една от причините за това е, че трябва да мисля също кога певците ще си поемат дъх.

Използвани са проходящи и странични дисонанси.

По-нататък.

9.

от край до край, по здрач те при - зо-вах с послед - на мощ

при - зо-вах с послед-на мощ _____

от край до кра - я, по здрач те при - зо-вах с послед - на - мощ от

здрач _____ по здрач _____ те при-зо-вах с пос-лед - на мощ

Ако целият текст се провежда минимум в една певческа партия, това е достатъчно – не е необходимо всяка партия да го възпроизвежда цялостно. Има и изключения – понякога при религиозен текст всяка партия трябва да го произнесе изцяло. Но при мен в т. 4 басът е прескочил «от край до края» и е преминал

директно на «по здрач». В т. 6 в сопрана съм си позволил да заменя «края» с «край», за да имам една сричка по-малко. В т. 7-8 съм използвал целия хор, за да прибавя повече «мощ» в «последна мощ».

На две места има диез и бемол в скоби. В т. 5 в баса може да има *до* диез, за да звучи малко по-благозвучно – така се намалява неприятното съпоставяне на *си* в баса и *фа* в алта, които се намират почти един срещу друг. В т. 8 в тенора може да се прибави *ми* бемол. Така стилът би бил малко по-драматичен; това е по-характерно за по-късния Ренесанс. Той може да бъде много по-интензивен и хроматичен и там може да има чести смени на размера и съответно на темпото.

На някои места фактурата е малко по-прозрачна – особено между фразите или стиховете. Основната ми цел е да подчертавам чрез музика това, което се казва в текста. Умишлено избягвам прекалено много имитации, но от тях има следи. Например мотивът, показан в сопрана, в т. 4 е неточно, но все пак забележимо имитиран в алта в началото на т. 5. С цел да драматизирам текста също използвам по-начупена възходяща линия в баса, т. 9-10.

Като принцип, гласовете би трябвало да бъдат равностойни – да се използват еднакво като количество и да имат близки ритмични характеристики. Можем да мислим тази музика като съвкупност от звучащи едновременно мелодии; но има много изключения.

10.

10

а ти от ра - я а ти от ра - я

а ти от ра - я а ти от ра - я

мощ, от пък - ъл пък - ъл от пък - ъл, пък ъл и - да аз

лед - на мощ, от пък - ъл и - да аз от пък - ъл и - да аз

15

В пример 10 показвам още две явления – антифон и «мъртви» паралелизми. В т. 11 басът и тенорът вървят заедно; те нарочно са близо един до друг, слизат надолу и са в ниска теситура – «от пъкъла». Сопранът и алтът също вървят заедно, близо един до друг, но те се движат нагоре и във висока теситура – «от рая». Отвреме-навреме тези двойки гласове звучат закратко поотделно, а понякога

са заедно. Когато между двете групи гласове има диалог, това може да се нарече условно антифон. Гласовете не се имитират точно (това е умишлено), но връзката между тях, фактурна и смислова, е налице.

В т. 12, в края на фразата, между бас и тенор има интервал квинта – *ла-ми*. Следва пауза в двата гласа, а след това в т. 13 те се появяват отново и между тях има различна квинта – *ре-ла*. Това са «мъртви» паралелни квинти: те не се считат за грешка, защото между тях има пауза.

Появата на *си* бемол от т. 11 нататък е по съображения за цвят. Тук няма истинска модулация или каквото и да е друго хармонично съображение. Обединяващата ми идея е да противопоставя «гъкъл» и «рай» и да направя така, че тези две думи да звучат едновременно.

11.

16

— по здрач те при - зо-вах, в ноц - та ще дой - деш, ще -

по здрач те при - зо - вах, в ноц - та ще дой - деш,

8 по здрач те при - зо - вах, в ноц - та ще дой -

по здрач те при - зо - вах ще ли

Тук в т. 16-20 има стриктен канон на октава между алт и тенор. Той е написан първи, а сопранът и басът са прибавени след това. Канон може да се използва и като «гръбнак» на цялата пиеса. Но тук се появява само за кратко, за да мога да демонстрирам техниката. Над такт 16 в сопрана съм поставил бракет – тази фраза се отнася до друга фраза в баса в т. 20 на следващия пример. Тонът *до* в сопрана в т. 19 за кратко скача на слабо време в дисонанс (кварта) с баса.

12.

20

- ли те поз - на - я?

ще ли те поз - - - на - я?

деш, поз - - - на - я?

те — по - зна - я? ще ли те поз - на - я?

Тук показвам една възможна плагална каденца (т. 22). Мотивът, означен с бракет в баса в т. 20, представлява диминуиран вариант на мотива, означен с бракет в пример 11, такт 16, в сопрана.

Каденцата завършва с *до* диез в алта в т. 22. Това е така наречената пикардийска терца. Понякога в каденцов момент (за финален акорд) можем да използваме мажорно тризвучие вместо минорно – по съображение за благозвучност.

Също така отбелязвам със стрелка как *сол* в баса в т. 20 преминава в *ла* (също в малка октава) в тенора в т. 21. Едновременно с това има движение от *сол* в *ла* в сопрана между тактове 20-21. Това не се счита за грешка, т.е. за паралелни октави, защото се появява в различни гласове (въпреки че се случва много рядко); в действителност в музиката например на Палестрина можем да се натъкнем на такъв пример, където също няма никаква грешка:

13.

За втория куплет на текста мисля да използвам техниката на парафраза или версет. Втория дял на моята пиеса може да бъде в различен размер и темпо – този път ще използвам тривременен размер.

За да използвам парафраза, ми е необходима някаква предварително създадена мелодия за източник, която да «парафразирам». Тук показвам първите четири такта на баховия Менует⁷ BWV Anh 115:



Мога да «нарежа» тази мелодия на няколко различни «филийки» - по принцип използвайки първите няколко ноти за мотив:

15.

| | |
|----------|--|
| Версет 1 | |
| Версет 2 | |
| Версет 3 | |

Всяка отделен отрязък аз наричам версет⁸ и за всеки един от тях правя мотетно встъпление.

Тук за по-удобно помествам отново втория куплет на стихотворението.

Но като в гроб да спя съм аз готов:
душата ми привикна да не чака...
Светилника на своята любов
дигни високо и търси из мрака,
че няма кой да чуй сърдечен зов.

Отново леко модифицирам текста – заменям «но като в гроб» с «но кат' в гроб» - така мога да използвам версет 1, който се състои от три ноти, с променения текст, който съдържа три срички.

⁷ Тази пиеса оригинално е в сол минор, но тук аз я показвам в ре минор.

⁸ Така обяснявам техниката. Историческата практика използва грегориански хорали и разнообразни други мелодии. Тук не използвам изцяло исторически подход поради неговото твърде голямо многообразие.

16.

23 27

версет 1

Но кат' в гроб да спя съм аз го -

версет 1

Но кат' в гроб да спя съм

версет 1

Но кат' в гроб да спя съм аз го -

версет 1 - огледален

Но кат' в гроб да спя съм

Вторият дял на моя мотет (или мадригал) е в значително по-бързо темпо и с честа употреба на ломбардски ритми. Версет 1 е проведен в мотетно встъпление, като това в баса в т. 23 е огледално (и може да се интерпретира и като ракоходно) на себе си.

17.

29 33

версет 2

тов: ду - ша - та ми при -

версет 2 - с тонален отговор

аз го - тов: ду - ша - та ми при - вик - на

версет 2

тов: ду - ша - та ми при - вик - на да не

версет 2

аз го - тов: ду - ша - та

контратантно встъпление

Встъплението на версет 2 частично се припокрива с края на встъплението на версет 1. Те могат да се преливат един в друг, могат да се появяват и поотделно. Тук има и встъпление с тонален отговор – в алта в т. 30; има също така встъпление от второ време вместо от трето – контратантно. То е в баса в т. 31.

18.

34 38 версет 3

вик - на да не ча - ка... Све - тил - ни - ка...
да не ча - ка... Све - тил - ни - ка...
да не ча - ка... Све - тил - ни - ка...
да не ча - ка... Све - тил - ни - ка...

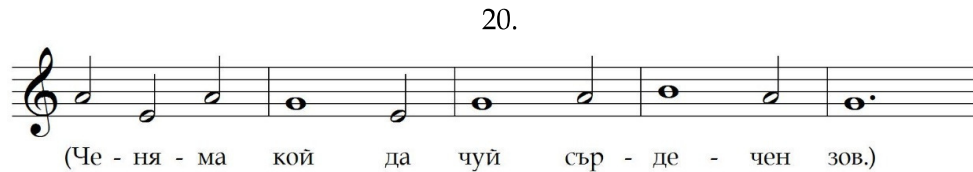
Отново встъпването на версет 3 се припокрива леко с края на това на версет 2. Така се постига може би малко повече хомогенност. Текстът «не чака...» нарочно е в по-раздобена и прозрачна фактура. Има контратантно встъпление в баса и алта.

19.

40 45

на сво - я та лю бов диг - ни ви - со - ко
тил - ни - ка ви - со - ко и тър си из мра - ка
диг ни - ви - со - ко и тър си из мра - ка
сво - я - та лю - бов тър

В пример 11 имаше канон между алт и тенор. Вземам темата на този канон и леко я модифицирам. Получава се това:



Тази мелодия ще представя в алта в уголемени (неточно) нотни стойности. Това също е техника на парафразиране - аугментация. Така ще достигна края на моята пиеса. На фона на този «постоянен» кантус фирмус ще прибавя останалите гласове.

21.

46 50

тър-си ви - со - ко че - ня - ма

че ня - ма кой да чуй

че ня - ма кой че

си из мра - ка че ня - ма ня - ма

Както и навсякъде другаде се стремя да «нарисувам текста», като това засяга и индивидуалната линия, и вертикала, и фактурата. На второ място идват техническите полифонични прийоми и техники, били те канон, антифон, мотетно встъпление, версет. Алтерациите, които са редки, използвам или за да «замазвам» тритонусни звучности, или за да премина временно в друг лад. Накрая задължително проверявам всичко, както го е проверявал всеки композитор: взаимоотношението между всички гласове, както и хоризонталната крива на всеки отделен глас. Проверявам и прозодията – текста се наслаждава едновременно с написването на нотите или малко след това.

Понякога за мен е важен и комплементарният ритъм – не е добре след честа употреба на четвъртини изведнъж да «замръзна» отново в цели и половини ноти.

Ето пиесата докрая – показана е цялата в приложението Накрая има плагална каденца.

22.

52

— кой да — чуй чуй сър - де - чен

сър - де - чен зов

ня - ма — кой да — чуй —

кой да — чуй — сър - де - чен —

55

зов сър - де - чен

че ня - ма кой

сър - де - чен зов — ня - ма кой кой -

— сър - де - чен

59

The musical score consists of four staves. The first staff is a vocal line in treble clef with five whole notes, all tied together by a slur. Below it are two piano accompaniment staves. The second staff has lyrics under the notes: "да чуй ___ сър - де - чен зов.". The third staff continues the piano accompaniment with lyrics: "да чуй ___ сър - де - чен ___ зов.". The fourth staff is a bass line in bass clef with five whole notes, also tied together by a slur.

ЗОВ. _____

да чуй ___ сър - де - чен зов.

да чуй ___ сър - де - чен ___ зов.

ЗОВ. _____

Хроматика

С напредъка на времето ренесансовата музика става по-хроматична, по-смела и разкрепостена – до момента, до който става барокова. Вместо ненужни обяснения представям два примера от мадригали на Лука Маренцио (ок. 1553 – 1599). Първият пример⁹ включва прочутата полифонизация (и хармонизация) на хроматичната гама в цели ноти в сопрана:

23.

Canto

So - lo e pen - so - so i più

Alto

So-lo e pen-so-so i più de - ser - ti cam - pi,

Quinto

So-lo e pen-so-so i

Tenore

So - lo e pen-so-so i più de-ser-ti cam - pi,

Basso

So-lo e pen-

⁹ Текстът е на Петрарка (1304 – 1374) – откъс, превод мой: «Сам и замислен през пустите полета, отмервам бавни колебливи крачки и гледам да избягам навсякъде, където човешките стъпки бележат пясъка.» Мадригал “Solo e pensoso”. Мадригалите, показани, тук фигурират в imslp.org

5

de - ser - ti cam - pi Vo mi - su - ran - do a pas - si
i più de-ser-ti cam - pi Vo mi-su-ran-do, vo mi - su - ran - do a pas - si
più de-ser-ti cam - pi Vo mi - su - ran-do a pas-si tar-di e len - ti, a pas-si
i più de - ser - ti cam - pi Vo mi-su-ran - do a pas-si tar - di e len - ti, vo mi-su-ran -
so-so i più de-ser-ti cam - pi Vo mi-su-ran - do a pas-si tar-di e len - ti, vo mi-su - ran - do a

10

tar - di e len - ti,
tar - di e len - ti, E
- tar-di e len - ti,
do a pas-si tar - di e len - ti,
pas - si tar - di e len - ti,

24. Втория пример¹⁰:

G C F B $\flat$ E $\flat$ A $\flat$ D $\flat$ G $\flat$ C $\flat$ m C E A

Canto Mu - ti u - na vol - ta quel suo an - ti - co sti - le
Alto Mu - ti u - na vol - ta quel suo an - ti - co sti - le
Tenore Mu - ti u - na vol - ta quel suo an - ti - co sti - le Ch'o - gni
Quinto Mu - ti u - na vol - ta quel suo an - ti - co sti - le
Basso Mu - ti u - na vol - ta quel suo an - ti - co sti - le Ch'o - gni

¹⁰ Отново Петрарка (откъс, мой превод): «...заглуши веднъж този твой древен стил...» - Мадригал «O voi che sospirate a miglior' note».

Тези примери показват също и много по-изразено вертикално мислене¹¹. В пример 24 виждаме хроматична секвенция, която се завърта през почти целия квинтов кръг. Тя съдържа и енхармонични елементи. Само Джезуалдо е още по-смел. Маренцио има огромно влияние върху музиката, която ще последва – подтиква към смелост и полет на въображението много поколения музиканти.

Преподаваните понятия в тази глава включиха:

прозодия
мотетно встъпление
тонален отговор
фикта
антифон
«мъртви» паралелизми
парафраза (цитиране), включително и като кантус фирмус
версет
канон
ломбардски ритъм
пикардийска терца
огледално, ракоходно и контратантно встъпление
плагална каденца
комплементарен ритъм
музикална живопис

¹¹ И допълнително разчупване на изградените дотук «строги» правила. Например, забелязваме скрити октави в крайни гласове, скок на нона по хоризонтал.

Библиография

Йепезен, Кнуд. Контрапункт: полифоничният вокален стил на 16. век. Прев. Сабин Леви, ред. Горица Найденова. София: In Sacris, 2019.

Карастоянов, Асен. Контрапункт. Полифония. Второ издание. Ред. Горица Найденова. София: In Sacris, 2017.

Леви, Сабин. Технически и творчески предизвикателства при писане на сложна fuga. София: In Sacris, 2019.

Леви, Сабин (прев.) Полифония: строг стил с Йохан Йозеф Фукс. Ред. Наташа Япова. София: In Sacris, 2017.

Манолов, Здравко, Димитър **Христов**. Полифония. София: Музика, 1977.

Потурлян, Артин. Възвратен контрапункт. София: Музикално общество «Васил Стефанов», 2004 .

Танеев, Сергей. Учение о каноне. Учебное пособие. 2-е изд. Москва: Лань, 2017.

Cherubini, Luigi. Course de Contre-point et de fugue. Paris: Schlesinger, 1835.
https://wiki.bondari.com/cherubini_counterpoint_and_fugue:contents
последно посетен 29.7.2023 г.

По здрач

Петро Яворов

Сопран (S) Све - та е меж - ду нас, све - та е меж-ду нас: от край до

Алт (A) Све - та е меж - ду нас: по здрач те при - зо - вах

Тенор (T) Све - та е меж - ду нас: от край до

Бас (B) Све - та е меж - ду нас: по здрач

6 край, по здрач те при - зо - вах нас: стос - лел - на моц

8 кра - я, по здрач те при - зо вах стос - лел - на - моц, от

по здрач те при - зо - вах стос - лел - на моц

[illegible][illegible]

[illegible]

29

Тов: Ду - ша - та ми - при - вк - на да не ча - ка... Све - тил -

Тов: Ду - ша - та ми - при - вк - на да не ча - ка... Све - тил -

Тов: Ду - ша - та ми - при - вк - на да не ча - ка... Све - тил -

38

Сре - тил - ни - ка на сре - я та лю сов дит - ни ви - со - ко тпр - си из пра - ка че

тил - ни - ка на сре - я та лю сов дит - ни ви - со - ко тпр - си из пра - ка че

тил - ни - ка на сре - я та лю сов дит - ни ви - со - ко тпр - си из пра - ка че

тил - ни - ка на сре - я та лю сов дит - ни ви - со - ко тпр - си из пра - ка че

[illegible]

58

де - чен

ма

коя

де - чен

чен

30B.

8

ня - ма коя

коя

де - чен

30B.

