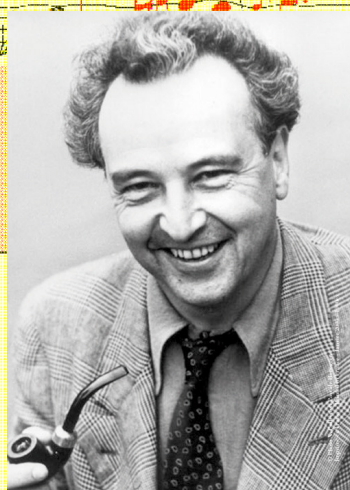
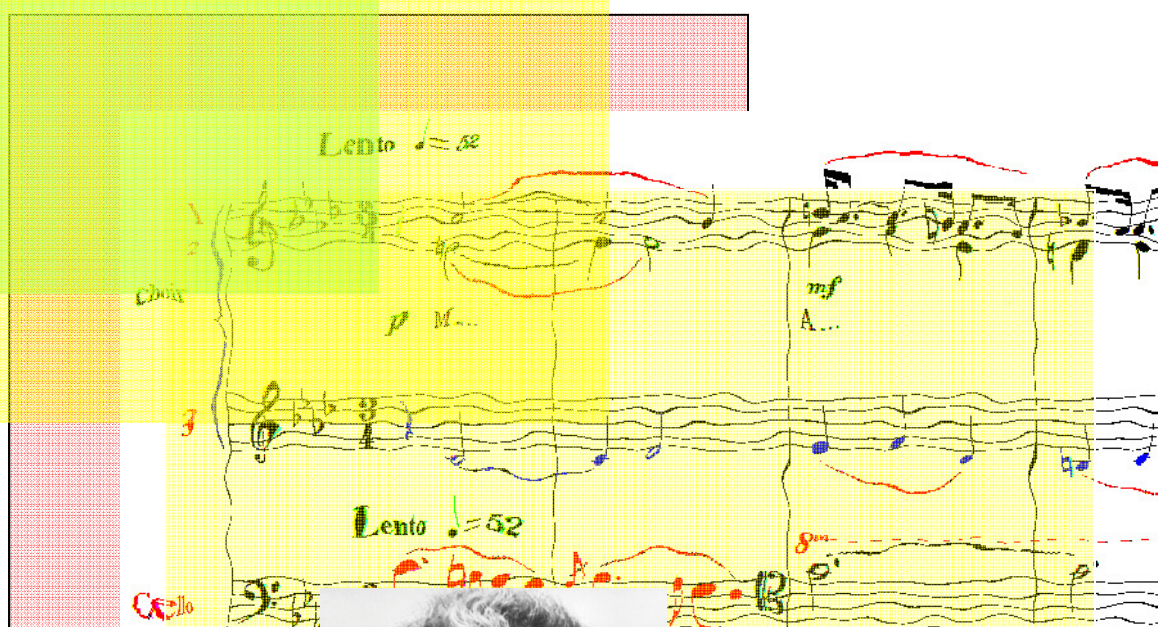


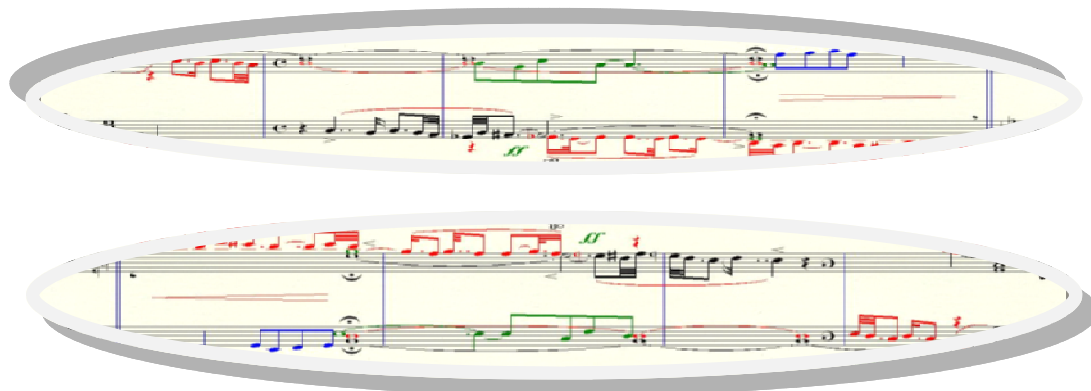
Сабин Леви

Полифонични аспекти в музиката на Артур Онегер



Сабин Леви

Полифонични аспекти в музиката на Артур Онегер



София, 2013 г.

Сабин Леви

Полифонични аспекти в музиката на Артур Онегер

Първо издание

© 2013 Сабин Леви

ISBN: 978-954-8200-34-9

София, 2013 г.

Sabin Levi

Polyphonic Aspects in the Music of Arthur Honegger
First Edition

© 2013 Sabin Levi



Полифонични аспекти в музиката на Артур Онегер

Това е специализирано музикологично изследване, което дискутира някои полифонични черти на музиката на големия френски композитор Артур Онегер (1892-1955). То се състои от биографична, историческа и аналитична част, като се занимава изключително с френски композитори.

Фокусът на това изследване, е че в своя стил Онегер използва полифонични елементи от минали епохи; неговата полифония може да се нарече най-общо Бахова. Имитационните полифонични техники и естетика които са част от неговия стил са проследени исторически, така както са възникнали, от Ренесанса и Барока, до музиката на Онегер, и после, до наши дни, в контекста на френската музикална история.

Изследването съдържа множество нотни примери, в текстовото тяло, както и в няколко приложения в края. Там има и кратка библиография.

Поради невъзможността да се цитират всички примери от музиката на Онегер, съветваме читателя да разполага с партитури на неговите пет симфонии, оркестровите пиеси *Летен Пасторал*, *Песен на Радостта*, *Пасифик 231*, както и на неговата оратория *Цар Давид*.

С. Л.

София, 2013 г.

Съдържание

Въведение. Цел и план на изследването.	9
1.1 Артур Онегер («учителска генеалогия» - на стр. 19)	14
1.2 Андре Жедалж	20
2. Исторически очерк	
2.1. Средновековие, Школа Сен Марсиал, Школа Нотр Дам, Машо	24
2.2 Ренесанс	25
2.3 Френски барок	27
2.3.1 Жан Тителуз	27
2.3.2 Никола де Грини	29
2.4 Романтически период, и ранен 20 ^{ти} век – преди Онегер	34
2.4.1 Цезар Франк	34
2.4.2 Габриел Форте	46
2.4.3 Ернест Шосон	46
2.4.4 Шарл Кьоклен	47
2.4.5 Видор	49
2.4.6 Морис Равел	50
2.5 След Онегер	55
2.5.1 Марсел Дюпре	55
2.5.2 Морис Дюруфле	56
2.5.3 Петр Ебен	59
3. Аналитичен очерк	61
3.1 Симфонии	61
3.1.1 Симфония No. 1	61
3.1.2 Симфония No. 2	63
3.1.3 Симфония No. 3	67
3.1.4 Симфония No. 4	69
3.1.5 Симфония No. 5	74
3.2. Летен Пасторал	76
3.3 Песен на Радостта	78
3.4 Пасифик 231	78
3.5 Цар Давид	80
3.6 Фуга и хорал за орган	85
4. Приложения	89
Приложение 1	89
Пр. 2	91
Пр. 3	95
Пр. 4	96
Пр. 5	99
Пр. 6 (втората фуга е на стр. 107)	102
Пр. 7	104
Пр. 8	110
Пр. 9 (4 ^{та} част - на стр. 113)	112
Пр. 10	117
Пр. 11	122
Пр. 12	125
Пр. 13	129
Пр. 14 (хорал - на стр. 135)	131
5. Библиография	138

Въведение. Цел и план на изследването.

В началото на 20^{ти} век Европа е на прага на много – и страшни - исторически събития. С техническата революция и последвалите я войни, едни светове ще изчезнат и ще бъдат заменени от други. В музикално отношение също – правила които са се считали за непоклатими и установени, в един момент ще се окажат първо подложени на съмнение, а после рязко и безцеремонно отхвърлени, за да доведат до нови – често странни и не винаги успешни – резултати.

Във Франция историческата ситуация е още по-сложна. Там не става дума само за предстоящи сътресения – там става дума и за скоро преминали ужасни такива. Протекла е Френската революция. По нейно време Цезар Франк е трябвало да прескача барикади заедно с бъдещата си съпруга и поканените гости, за да може да отиде да се ожени.¹ Той също си спомня и разказва на свой приятел как по онова време нямало никаква храна, и единственото което той успял да намери отнякъде било шоколад – и как той и близките му преживявали само на шоколад известно време.² Още е сравнително далеч от Първата световна война.

И въпреки че около 1900 г. все още може да се каже че важните исторически промени принадлежат на бъдещето (с изключение на Френската революция), във въздуха вече се усеща промяна, която се отнася и до музиката. Дебюси вече е на 39 години. Издал е своите *Ноктюрни* за оркестър, до няколко години ще се появи *Морето*. Той вече е довел до съвършенство смесицата от фини, но важни промени в своята музикална тъкан, които по-късно и неточно ще бъдат наречени условно «музикален импресионизъм». Равел е на 25 години, все още студент, който вече няколко пъти се е провалил да вземе Римска награда – но явно не по своя вина - и вече е завършил ранен вариант на *Испанска рапсодия* и *Шехерезада*. Малер завършва *Чудния рог на момчето* и Четвърта симфония. Вагнер е мъртъв от 17 години – и двамата с Малер са довели функционалната хармония до своята крайна точка. Стравински е на 19 години, той скоро ще започне да учи частно с Римски-Корсаков. Този който ще бъде наречен най-изобретателния от всички (и наречен «Цар Игор» в статията за него от Онегер), все още търси ориентир в своя живот, през 1901 г. той започва да учи право в Санкт Петербург.

Но и старите традиции на писане на музика не са забравени. Многовековната полифонична традиция, започнала още преди Фукс, се преподава в Парижката Консерватория, от специалисти като Тома, Видор, Жедалж, Косад. Преди тях тази дисциплина са преподавали Алеви, Керубини, Гиро, Рейха. Съсредоточено се изучават учебниците по контрапункт на Белерман, Фетис, Риман, Праут.

През 1900 г. Онегер, обектът на това изследване, е 8-годишно хлапе в Хавър, най-големия от 4 деца. Въпреки че цял живот той говори някакъв неуверен немски, този швейцарец всъщност винаги се чувства и «французин по душа». Композитор, който ще се прочуе преди всичко със своите оратории и симфонии, Онегер всъщност създава една причудлива смесица от стари и нови елементи в своя музикален език. Той може да се нарече един от най-полифоничните композитори на Франция (като имаме пред вид традиционна, «бахова» полифония), както и един от най-умелите полифоници в историята изобщо. В това изследване имаме за цел да покажем до каква степен стабилно е бил базиран той на старите полифонични правила – и до каква степен те са станали неотделима част от него.³

¹ d'Indy, Vincent, *César Franck; a Translation from the French of Vincent d'Indy: with an Introduction by Rosa Newmarch*. London: John Lane, Bodley Head, 1909. Репринт на New York: Dover, 1965, p. 39.

² разказано от Анри Дюпарк, случило се е през 1848 г. Източник: Stove, R. J., *César Franck: His Life and Times*, Plymouth: Estover Press, 2012, p. 136.

³ за «генеалогията» на неговите учители по полифония и композиция, виж таблицата.

Музиката на Онегер е определено тонална. Той рядко достига до «отсечков» хоризонтал и вертикал от бартоков тип, при пълно, или почти пълно пренебрегване на тоналността. Написано на този принцип, такава е може би най-смелото и най-атонално-звучащо негово произведение *Победителят Хорацій* – което е сравнително рядко изпълнявано, и не е точно визитната картичка на композитора. Въпреки че тоналността може да бъде много усложнена, тя е налице, и е от значение като формообразуващ елемент, но този принцип е различен в различни пиеси на композитора. Онегер твърди че не пише по тонален план, в сравнение с принципа на който Гавоти твърди че е писал Цезар Франк,⁴ но признава, че принципа на тоналността е важен за него. В музикалната тъкан на онегеровата пиеса тоналната фондация като принцип се появява и изчезва; отделните хармонични ходове или отсечки имат значение сами за себе си, и нямат истинско значение в общия контекст на произведението. Това донякъде важи за Хиндемит също, както и за Барток, и в по-малка степен за Прокофиев и Шостакович.⁵

Хармонията му е базирана почти изцяло на полифонията. Ако анализираме вертикала, ще стигнем до картина на «многоетажни акорди» - септакорди, нонакорди, ундецимакорди, заедно с техните многобройни алтеровани варианти – но мисленето на Онегер не е вертикално, както е например до голяма степен това на Прокофиев. В действителност според някои изследователи, неговото тонално мислене е като «използване на 12-степенен лад...който е разширение на 7-степенната диатоника»,⁶ при който «класическата функционалност се унищожава.» Според Павчински диатониката при Онегер се използва само в два случая, когато трябва да се предаде «образ на пасторалност» и когато има образи на «дълбоко съзерцание, възплъщение в жанра на хорала и формите на старинна полифония».⁷ Но тоналната основа поддържа някои хармонични структури – често. Тук и там ние можем да направим хармоничен анализ – а там където това започва да става изключително трудно или невъзможно, е когато отделните линии на музикалната тъкан придобиват «свой живот». В по-малка степен, нещо подобно като принцип би важало и за полифонията на Регер – особено за късния Регер.

Елементите на полифонията на Онегер, още от много ранен етап на неговото творчество, се основават на «стандартната», имитационна, (наричана също бахова) полифония, преподадена му от Жедалж, и са следните:

1. Канон. Прав, както и огледален и аугментиран/диминуиран.
2. Фуга. Това включва безброй примери на тематични и фразови имитации.
3. Остинатна техника. Обаче не като жанр.
4. Няколко теми които се представят една по една, а после – едновременно. Това има близка връзка със сложната фуга, но точно такава не се среща.
5. Линеарна симетрия и особено взаимно-противоположно линеарно движение. В това отношение той е най-близо до графичната естетика на Барток, въпреки че няма индикации да е бил повлиян от Барток.⁸
6. Хорална техника

⁴ Гавоти, 64.

⁵ Едно от изследванията за Онегер, това на Уотърс, се стреми да докаже че полифонията и ритмиката при Онегер са главните формообразуващи елементи - не тоналното мислене. Някои от неговите анализи са използвани тук. Виж Waters, Keith. *Rhythmic and Contrapuntal Structures in the Music of Arthur Honegger*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2002.

⁶ Павчинский, 21.

⁷ пак там, стр. 22.

⁸ Онегер без съмнение е обсебен - един от най-обсебените - от симетрия в своята музика. Въпреки, че тя се изразява главно в огледални линеарни конструкции, такава има и в строежа на някои негови форми, преди всички, от неговите характерни сонатни форми с огледална реприза (Павчинский, 14). Но Онегер никога не е модален, и при него няма връзка между симетрия и модалност. Въпреки своята голяма, понякога изключителна хармонична сложност, той си остава традиционно тонален композитор.

По-рядко се наблюдават елементи на антифон, камбиати, цитирани като мелодически формули, следи от превратен контрапункт и ретроградни конструкции. Някои изследователи твърдят, че в неговата музика има също елементи на грегориански песнопения,⁹ но според пишешия тези редове, тези елементи са резултат на стилизация, а не на полифонична или друга техника.

Въпреки че е ученик по полифония на Жедалж, от когото се повлиява изключително много (и по композиция на Видор, от когото се повлиява много малко), всъщност духовния баща на Онегер в полифоничния смисъл изглежда Цезар Франк. Той, Никола де Грини и Онегер, са тримата най-изявени френски полифоници – ако можем да наречем Франк и Онегер французи. Но и за тримата полифонията не е самоцел. Основни елементи на музиката на де Грини – така както е била изучавана от Бах и от която той се е възхищавал – преминават в музиката на Франк, и оттам в тази на Онегер. Затова в този труд има анализи на произведения на Цезар Франк, както и на де Грини.¹⁰

В допълнение на казаното по-горе, полифонията на Онегер може да бъде по-ясно разбрана и като се покаже в контекста на френската полифонична музика от негово време – затова в този труд има и секции посветени на френски композитори, които най-общо принадлежат към този период – малко преди, и малко след Онегер. Членовете на Шесторката не присъстват тук – те поемат по творчески пътища, коренно различни от този на Онегер. Те подхождат към полифонията по различен начин – например Мийо, който набляга много повече на многопластовост от друг тип: политоналност и полиритмика, отколкото полифония в стария смисъл на тази дума.¹¹ Но той е бил ученик на Жедалж и е владееел това изкуство; без неговото овладяване е невъзможно да се постигне политоналност от типа на тази на Мийо. Просто такъв тип естетика е чужда на неговия стил, неговата полифония е контрастна и многопластова.

Жермен Тайефер също поема по различен път. Повлияна много от Равел, нейния музикален език е предимно неокласически. Полифонични елементи могат да се открият при Ибер, както и практически всичко останало – неговото верую е «всички системи са валидни»,¹² а Ибер също е бил ученик по полифония на Жедалж. Но и при Ибер имитационната полифония не е характерна черта.¹³

⁹ Grout, Donald J., and Palisca, Claude V., *History of Western Music*, Seventh edition, New York, W.W. Norton and Company, 2006, online edition, link: <http://www.wwnorton.com/college/music/grout7/outlines/ch33.htm>

¹⁰ Кьоклен, който е малко-по-възрастен от Онегер, също е изключителен полифоник, но той стои малко «встрани» от тази традиция. Той също е споменат в това изследване, но накратко. Неговата музика е доказателството, че Онегер не е единствения френски носител на тази традиция до наши дни.

¹¹ В неговия списък на произведения има само едно, което носи заглавието fuga, и не е истинска fuga – *Fuga на заколението* – от *Младоженците от Айфеловата кула* – балетът написан от Шесторката (без Дюрей). Фуги няма дори в неговите органични произведения, въпреки че те, особено по-късните, писани в Америка, са много линейни.

¹² Langham Smith, Richard, «Ibert, Jacques.» *The New Grove Dictionary of Opera*, Grove Music Online, grovemusic.com

¹³ Ибер и Онегер пишат заедно оперета, (наричана също «музикална драма»): *Орлето*, през 1937 г. Полифонични черти не са характерни и за стила на Дюрей, който се мята между Сати, атонализъм и Равел, и който до голяма степен също е самоук, като Пуленк. Орик владее полифонична техника много добре; той е ученик на Косад. Но и при него има много малко полифонични черти – той пише главно мюзикли, филмова и театрална музика и балети. Друг важен композитор която «се мята» между различни стилове е Албер Русел. Неговия ранен период е повлиян от Франк. Но дори неговите полифонични произведения използват имитационна полифония спорадично и неконсистентно. За пример може да се погледне неговия прелюд и fuga за орган, посветени на Надя Буланже. Фугата определено не е fuga в истинския смисъл на думата. Русел си позволява волности с този жанр, които, може би имат общи черти със свободния, както и донякъде самонадеян подход за писане на fuga на Антон Рейха. Според Халбрайх има директна стилова приемственост, която тръгва от Цезар Франк, и минавайки през Алберик Маняр и Русел, стига до Онегер. (Халбрайх, 583, 599). Но тази връзка, според него, касае въпроси на

Малко по-иначе стои въпросът с Кьоклѐн, който е малко по-възрастен от Онегер и не е член на Шесторката. Както и при Ибер, той използва почти всичко в своята композиционна палитра, и неговото огромно музикално творчество засяга много и различни области – той се увлича по социализъм и *Книга на джунглата*, полифония, Холивуд и средновековие, и в действителност лесно би могъл да бъде подминат като просто още един «вятърничав французин», ако в неговото творчество нямаше примери на музика с изключително сложна полифонична техника. За Кьоклен не е имало никакви тайни в полифонията. Но неговата музикална естетика се различава донякъде от тази на Франк и Онегер, които следват друга традиция. Той не би могъл да се смята за наследник на Франк в същата степен до която стои въпроса с Онегер.¹⁴

Въпреки че владее имитационна полифония абсолютно (минимум на едно ниво с Регер), Кьоклен в цялостното си творчество влага повече в контрастната полифония, в типично френската традиция за цвят и хармония, и на сложна (понякога при Кьоклен, изключително сложна) хроматизация. Освен това неговото увлечение по Бах и средновековна музика е само едно от многото интереси на този мултифасетен гений. За този невероятен композитор и неговото творчество се знае сравнително малко; няма съмнение че дори само за неговото полифонично мислене може да се напише грамадно изследване. Но в този труд той е споменат в един малък очерк, само в контекста на френските композитори който са били ученици на Жедалж и като него несъмнени майстори на контрапункта.¹⁵

Такива композитори, които използват по-традиционни и схоластични прийоми във Франция малко преди Онегер (освен Франк) са Равел, Форе, Видор, Кьоклен. В настоящото изследване са показани примери от тяхна музика. А по-млади от Онегер, които продължават тази традиция са Дюруфле, Дюпре, както и директно Петр Ебен.¹⁶ Още по-младата, съвременна генерация също се интересува в известна степен от подобни техники – например Ескеш и донякъде Дютилио и Хаким – макар и в по-умозрителния, математически смисъл на този термин.

Цел на изследването:

Целта е да се покажат полифоничните техники на музиката на Онегер и пътят по който те са преминали от френската барокова музика, и през романтизма, до неговото творчество.

План:

Изследването се състои от три дяла: биографичен, исторически и аналитичен.

1. В биографичния фигурират очерците за 1.1 Онегер и

композиторско верую, творческа концепция, граждански идеи - и по-малко директни музикално-теоретични елементи. Споменатата fuga на Албер Русел е в Приложение 12.

¹⁴ Информация за Кьоклен: Orledge, Robert, *Ch.Koechlin (1867-1950) His Life and Work*, Newark: Harwood Academic Publishers, 1989.

¹⁵ Той изглежда непознат в България. Няма негови ноти никъде. Няма индикации някога да е бил изпълняван на концерт. Той не е много лесно достъпен, технически труден, и на моменти изключително интелектуално сложен. Не е известен със завладяващи мелодии, което може би е причината да е слабо познат и по света и сравнително рядко изпълняван и записван. Неговата Втора симфония, за която се твърди че също представлява изключително полифонично постижение, не е записана и до наше време.

¹⁶ В Белгия, изявените полифонии са Леменс, Жонген, Флор Пеетерс.

- 1.2 Жедалж. Тук има и информация за неговия учебник по фуга.
2. В историческия, повествованието включва кратък преглед на френската полифонична традиция, в следния хронологичен ред:
 - 2.1. Средновековие, Школа Сен Марсиал, Школа Нотр Дам, Машо
 - 2.2 Ренесанс
 - 2.3 Френски барок
 - 2.3.1 Жан Тителуз
 - 2.3.2 Никола де Грини
 - 2.4 Романтичен период, и ранен 20^{ти} век – преди Онегер:
 - 2.4.1 Цезар Франк
 - 2.4.2 Габриел Форе
 - 2.4.3 Ернест Шосон
 - 2.4.4 Шарл Кьоклен
 - 2.4.5 Шарл-Мари Видор
 - 2.4.6 Морис Равел¹⁷
 - 2.5 След Онегер
 - 2.5.1 Марсел Дюпре
 - 2.5.2 Морис Дюрюфле
 - 2.5.3 Петр Ебен¹⁸

Очерците от Ренесанс до Ебен включително включват примери и полифонични анализи. Някои са включени в основния текст, а някои са поместени в приложенията накрая.

3. Анализ на полифоничната музика на Онегер. Акцентът е главно в някои от симфоничните му произведения, но има анализ също на една пиеса за орган и на една оратория.

- 3.1.1 – 3.1.5 Петте симфонии
- 3.2 Летен пасторал
- 3.3 Песен на радостта
- 3.4 Пасифик 231
- 3.5 Цар Давид
- 3.6 Фуга и хорал за орган

¹⁷ Дебюси не е включен в това изследване, защото неговия музикален език е базиран по-скоро на цвят, както и на контрастна и пластова полифония. Има някои примери за високо полифонично умение (напр. *Празници* от неговите *Ноктюрни* за оркестър, L. 91, 1899 г.)

¹⁸ За Ебен има кратък очерк, който касае главно симетрията и полифонията на някои от неговите органични произведения – той е единствения композитор разгледан тук, който не е «французин».

1.1 Биографическа справка

Онегер е роден през 1892 г. в град Хавър, Франция. Той е от швейцарски произход, от семейство което произхожда отчасти от планинския район около Цюрих (Zurich Oberland); в този район това фамилно име е много разпространено (в превод от немски, *Hochen-Egg-Herr*, «човекът от там горе») Майката на Онегер, Жули Улрих, също произхожда от старо швейцарско семейство, с проследими корени до 16^{ти} век. Бащата на композитора, който също се казва Артур, е собственик на магазин за кафе и вносител на кафе по професия – много успешен. Артур и Жули Онегер имат четири деца, две момчета и две момичета - братът и двете сестри на Артур не стават музиканти. Пълното име на композитора е Оскар-Артур Онегер, може би в чест на един от братята на баща му, Оскар Онегер, който е важен съдия в Цюрих и любител музикант - директор на градските хорове. На него композиторът посвещава своята ранна пиеса *Токата и Вариации*. Първото име на композитора, Оскар, никога не е използвано.

Семейство Онегер е протестантско. В техния дом има Библия, музика на Й.С.Бах. След като слуша изпълнение на две бахови кантати в Хавър, младия Артур дори пише оратория от бахов тип (не е запазена), на име *Oratorio du Calvaire*. По това време той е на около 12-13 години. В Хавър често има гастролни прочути музиканти – Енеску, Сарасате, триото Корто-Тибо, Касалс, и др.¹

Здраво, яко и жизнерадостно дете, (по прякор «Турли») което се увлича по спортове, Онегер не е дете чудо, но отрано показва музикален талант. Започва да пише музика още като дете - първата му «музикална драма» на име *Филупа* е написана когато той е на единадесет години – партитурата е запазена. До края на живота си има голяма любов към операта. Междувременно родителите му уреждат той да започне да учи цигулка с учител на име Зантрьой, и Артур става добър цигулар, а по-късно през живота си – и пианист, макар и не виртуоз - но понякога изпълнява свои собствени творби за пиано на концерт. Той също така често дирижира свои пиеси за оркестър. Когато става на тринайсет години, младия Турли, който вече е написал две опери (втората не е запазена) започва да изучава и хармония, с Робер-Шарл Мартен, органист на Хавърската църква “Сен Мишел”.

Оскар Хонегер и Робер-Шарл Мартен убеждават родителите на Артур той да учи за две години в Цюрихската консерватория. Там той започва да учи композиция с Фридрих Хегар, един от най-близките приятели на Йоханес Брамс, и главната движеща сила на хоровото изкуство в града, по-това време най-важната музикална дейност там. Хегар оказва силно влияние на Артур; той също така учи цигулка при Вилем де Бур, и хармония при Лотар Кемптер. Запознава се музиката на Рихард Щраус и Макс Регер, и остава поклонник на неговата музика за цял живот (въпреки че Регер не е разбран и признат още дълго време във Франция).

След приключването на своя престой в Цюрих, бащата на Артур му предлага да поеме неговия бизнес – «Няма да имаш много за правене – сутринта ще стоиш два часа на борсата, следобед ще подписваш документи, и през останалото ти време ще се занимаваш с музика».² Но Турли умолява своите родители да го пуснат да учи в Парижката консерватория. Те склоняват, въпреки че знаят колко трудна е професията на професионалния музикант, и въпреки схващането че той, като най-възрастен от четирите деца, би трябвало да поеме семейния бизнес. След войната от 1914 г. всички търговци на кафе в Хавър са разоряват. Това обаче не засяга Артур Онегер-старши,

¹ Рапопорт, 10

² Халбрайх, 24.

който се пенсионира преди това. «Ако бях поел бащиния ми съвет и бях останал там, аз нямаше да мога да свързвам двата края като свиря втора циглука в техния Фоли Бержер!» - казва по късно композитора.³

През 1911 г., на 19 години, Артур вече е в Париж. По това време градът кипи от разнообразна и вълнуваща музикална дейност: Наскоро е преминала премиерата на *Петрушка*, скоро ще се появи *Лунния Пиеро*, Равел работи над *Дафнис и Хлоя*, минава също премиерата на *Мъченичеството на Сан Себастиан* на Дебюси. В 1911 година е също началото на кубизма, на *Кавалерът на Розата* на Щраус, и на скрябиновия *Прометей*.

Онегер започва да учи в Парижката Консерватория - цигулка при Люсиен Капе и полифония при Андре Жедалж, музикална история при Ролан Еманюел, а по-късно и композиция при Шарл-Мари Видор. В класа на Жедалж той се запознава с Жак Ибер и Дариус Мийо, по-късно и с Джордже Енеску. Скоро Онегер и Мийо са неразделни, а през 1912 те се запознават и с Жермер Тайефер, още една членка на бъдещата «Шесторка».

Начело на консерваторията е Габриел Форе, от 1905 г., който вече е получил прякора «Робеспьер» в резултат на веригата от реформи проведени от него след «аферата Равел» при която Теодор Дюбоа (също виден преподавател по полифония) подава оставка и на негово място е назначен Форе.

Онегер се връща за кратко време в Швейцария, където отслужва няколко задължителни месеца в Швейцарската армия (не много добър стрелец, но после го молят да дирижира армейския хор), а после се връща в Париж и продължава музикалните си занятия. Интересно е, че никога не губи швейцарското си гражданство. Въпреки че французите го наричат френски композитор, той е национален герой и за швейцарците - в настоящия момент портрета на Онегер е на банкнотата от 20 швейцарски франка.

През 1916 г. Форе назначава Д'енди да дирижира оркестъра на Консерваторията и да преподава оркестрово дирижиране. Това се оказва в голяма полза за студентите, защото така те изучават оркестрация «на живо» - написаните от тях задачи по оркестрация се изпълняват веднага. Онегер учи също така и дирижиране при него - Д'енди веднага усеща таланта на своя млад студент и по късно пише «Някои от младоците ще станат истински композитори, но Онегер е гениален.»⁴ Онегер също учи композиция и оркестрация с Видор, един много солиден композитор и органист, чиято музика, макар и често плитка, претенциозна и повърхностна (често наричана «лимонadena музика») все още се изпълнява и до днес, главно неговите органични произведения, въпреки че той е много плодовит композитор. Видор е органист на църквата Сен Сюлпис (приемник на Сен-Санс) и приемник на Цезар Франк като професор по орган в Консерваторията. По-късно той се отказва от този пост, за да стане професор по композиция. Като преподавател той изисква от своите студенти високо познание на музиката на двама композитора – Бах и Видор. Измежду неговите ученици са Виерн, Турнемир, Александър Шрайнер, Едгар Варез, както и Алберт Швайцер. Двамата подготвят ново издание на Баховата органична музика през 1912-14 г. Видор също окуражава Швайцер да се заеме по-сериозно с теологическото тълкувание на Баховата музика.⁵

³ Гавоти, 22.

⁴ Халбрайт, 35.

⁵ за повече информация на тази тема виж книгата за Бах от Алберт Швайцер, прев. от нем. Георги Георгиев, обща ред. и студия-коментар Нева Кръстева-Наумова ; с предг. от Шарл-Мари Видор. София: Музика, 1981.

След завършването на Консерваторията през 1918 г., Онегер остава в Париж, с изключение на кратки концертни турнета и посещение на семейството си в Цюрих.⁶ Той вече е написал своето първо произведение за оркестър, *Prelude pour Aglavaine et Selysette*, което дирижира в класа на Д'енди, но не публикува приживе.⁷ Още съвсем млад, младия артист вече започва да установява контакти с важни представители на изкуствата, Макс Жакоб, Жана Батори, Аполинер, Жан Кокто, Морис Еманюел и много други, и пише по няколко пиеси едновременно, въпреки че продължава да бъде издържан от баща си (който издържа и прислужницата на Онегер, която остава идва с него в Париж, и работи за него до 1930 г.) Завършва своята симфонична поема *Песента на Нигамон*, и първия си балет *Сказание за игрите на света*, който предизвиква скандал на премиерата си, сравним със скандала на премиерите на *Пролетно тайнство* на Стравински и *Парад* на Сати.⁸ Наближава краят на Първата световна война. През 1920 г. следва историческата среща при Мийо на улица Гайар в Париж, на която «се създава» «Шесторката». За тази «организация» по-късно се говори много, както и за нейния духовен баща, Сати, и за «заклеймяването» на Вагнер, както и на Равел, Дебюси и импресионизма изобщо. В действителност Онегер принадлежи твърде привидно към тази формация, която също така изглежда цялостна само на пръв поглед; «ако Ибер или Еманюел бяха дошли също, тогава групата сигурно щеше да се нарича 'Седморката', или 'Осморката.'»⁹ Онегер не е особен поклонник на Сати, а през целия си живот изпитва огромно уважение към Дебюси. Неговата позиция винаги остава независима, въпреки че е близък приятел, и дори повлиян от Мийо, той заявява «аз никога не съм викал 'Долу Вагнер!'»¹⁰ Друг член на Шесторката, Дюрей, също отказва да подпише декларация срещу Равел, въпреки огнените словоизлияния на Кокто в неговото историческо есе *Le Coq e l'Arlequin* - в което «Петелът» е «истинското» френско изкуство за разлика от еkleктичния «Арлекин». Но албумът *Album des Six* е факт, както и по-късния балет *Младоженците от Айфеловата кула (Le Mariés de la Tour Eiffel)* – тези два цикъла всъщност представляват единствените които са съвместна продукция на цялата Шесторка (Дюрей не участва в писането на балета).¹¹

Още от късните му студентски години, кариерата на Онегер започва стремително – с напредването на времето неговото натоварване бързо расте, главно като композитор, но той също често пътува за да участва в премиерите на своите пиеси и да популяризира своето творчество. Натоварването постепенно нараства, докато не стане огромно, и в един момент организъмът на композитора не издържа – в това отношение съдбата на Онегер много напомня на тази на Регер. Но за разлика от Регер, който умира на 43 години (1916), Онегер успява да оцелее след своя първи сърдечен удар. До това, обаче, все още е рано – през 1921 г. Онегер се съгласява да изпълни композиторски проект който го принуждава да работи буквално ден и нощ и го уморява до крайна степен, но после за една нощ го прави прочут. През 1921 г. той съвсем скоро

⁶ остава в Париж до смъртта си и е погребан там, в гробището *Сен Венсан в Монмартр*.

⁷ Спрат, 18.

⁸ Според едно писмо на композитора е имало дори взаимни обявявания на дуел, Халбрайт, 56.

⁹ Халбрайт 59.

¹⁰ Раппопорт, 31.

¹¹ По онова време е имало повече случаи на съвместни композиторски проекти, без те задължително да представляват формация, или манифест на някаква определена артистична платформа. За пример на проект в който участват общо взето модернистични композитори (но нищо повече от това) е *La guirlande de Campra* – 7-частно оркестрово произведение, написано по тема на френския композитор Андре Кампра (ок. 1660-1744). Всяка част е написана от отделен композитор. Участниците са Онегер, Лезюр, Роман Манюел, Жермен Тайефер, Пуленк, Соге и Орик. Източник:

<http://www.copyrightencyclopedia.com/la-guirlande-de-campra-une-serie-de-variations-ou-de/#id8290100>

е написал своя най-смел и може би, най-дисонантен проект – балетът *Победителят Хораций* – мрачно, зловещо произведение, в което обаче има доста елементи и на контрастна, и на имитационна полифония – фугати, огледални обръщения. Но проектът за написването на *Цар Давид* е този, който ще направи името на Онегер известно по света.

В Швейцария, в град Мезиер, поетът Рене Моракс и неговия брат Жан откриват една необикновена сграда, «театър» в който Моракс реализира различни музикално-театрални проекти – от композитори като Александър Денелеаз, Гюстав Доре (швейцарски композитор, няма нищо общо с художника) и др., наречен *Théâtre du Jorat*, и неговите ежегодни представления стават важно културно мероприятие за целия район, в стила на немския *Festspiel*, но и с елементи на античен театър, така както е бил замислен от братя Моракс.¹² Рене Моракс пише текста на *Цар Давид*, скоро след като се е върнал от Палестина, и срочно започва да търси композитор за това произведение, докато неговия брат Жан Моракс изготвя костюмите и прави планове за декорите. Първо решават да се свържат с Жан Дюперие от Женева, защото «бил достатъчно млад за целта.» Също решават да не използват Доре, защото бил на 55 години, и той никога на прощава това на Онегер и му вреди активно цял живот. Но Дюперие отказва, защото проекта се изисква да бъде приключен за много кратко време – и след като е препоръчан първо от Ансерме, а после и от Стравински, Онегер приема.

Цар Давид е пиесата която прави името на композитора известно. Тя съществува в няколко варианта – камерен и оркестров – и често се изпълнява по света. Завършва първия етап от творческия живот на композитора.¹³

През Втората световна война Онегер е толериран от правителството на Виши, и покровителствуван от немците – те често му издават визи за да пътува и изнася концерти из Европа. Те дори позволяват на френските власти да отпразнуват неговата 50-годишнина с едноседмичен фестивал – единствения подобен случай в окупирана Франция. В резултат на това, той е помолен да напусне Националния музикантски фронт - на Съпротивата (*Front National des Musiciens*), а след войната музиката му е забранена за издаване във Франция в продължение на 6 месеца. Но той не е бил нацистки колаборатор – просто е действал в свой професионален интерес.¹⁴ По това време възниква и започва да се задълбочава силната му депресия. Тя се усеща в многобройни негови изказвания, както и несъмнено в неговата музика.

Онегер се жени през 1926 г., за Андре де Воратур, пианистка и по-късно, известна преподавателка по музикална теория. От нея има дъщеря, Паскал (род. 1932). От певицата Клер Кроаза има син, Жан-Клод (1926-2003). Това което е странно, е, че той не живее заедно със съпругата си практически цял живот – живее сам, в апартамент на булевард Клиши. Там той не отговаря ако се звъни на вратата, освен ако не се звъни с условен сигнал, и в коридора на няколко езика е написано «Тук се работи. Молим да не безпокоите», там е неговата колекция от лули.¹⁵ Едва в последните години от живота си, когато има нужда някой да се грижи за него, се премества да живее при жена си.

Композиторът е активен музикален критик и популяризатор, той пише много статии през живота си, които са включени в книгата *L'incantation aux fossiles* [«Заклинание към вкаменелостите»], издадено за пръв път в Лозана, издателство *d'Ouchy*, 1948 г. Пише също така изследване за Стравински през 1935 г., превежда музикологични текстове на Шьонберг, а през 1951 заедно с Бернар Гавоти издава книгата *Je suis compositeur* [«Аз съм композитор»], издадено в Париж от *Éditions du*

¹² Раппопорт, 36.

¹³ Раппопорт, 33.

¹⁴ линк: http://www.nytimes.com/2010/08/29/arts/music/29chant.html?pagewanted=1&_r=0

¹⁵ Раппопорт, 75.

Conquistador, като част от техните серии «Моята професия». Негови писма, фотографии, документи са издавани в Швейцария (*Arthur Honegger, Nachklang, Schriften, Photos, Dokumente*, ed. Willi Reich, Zurich: Arche, 1957) и Франция (*Écrits*, ed. Huguette Calmel, Paris: Honoré Champion, 1992).¹⁶ Неговата опусна система се бележи с латинската буква Н.

От 1946 г. Онегер започва да преподава композиция в *Екол Нормал*. Въпреки че е настроен крайно песимистично относно композиторската професия, и бъдещето на света изобщо, той преподава усилено и има 37 ученика, измежду които Карел Хуза, Ричард Маркоуиц, Лестър Тримбъл.¹⁷ Има информация че е преподавал полифония и fuga на Жинет Мартено, сестрата на Морис Мартено (изобретателят на «Вълните на Мартено»)¹⁸.

Композиторият е избран за почетен член на Френската Академия на изкуствата, става Кавалер на почетния легион (и двете през 1953 г.), и доктор хонорис кауза на Цюрихския университет (1948 г.). Той е бил председател на няколко важни музикални организации: «Интернационална федерация и асоциация на авторите на театрална музика», и основател и президент на Музикалния съвет към ЮНЕСКО. На негово име има музикално училище в Хавър,¹⁹ освен това съществува и фондация «Артур Онегер», в Париж, която награждава избрани композиции и композитори. Тя е основана от вдовицата му и е част от *Foundation de France*.²⁰

Зан най-голям специалист по Онегер се смята белгийският музиколог Хари Халбрайх (1931-) който е ученик на Онегер, както и на Оливие Месиен.

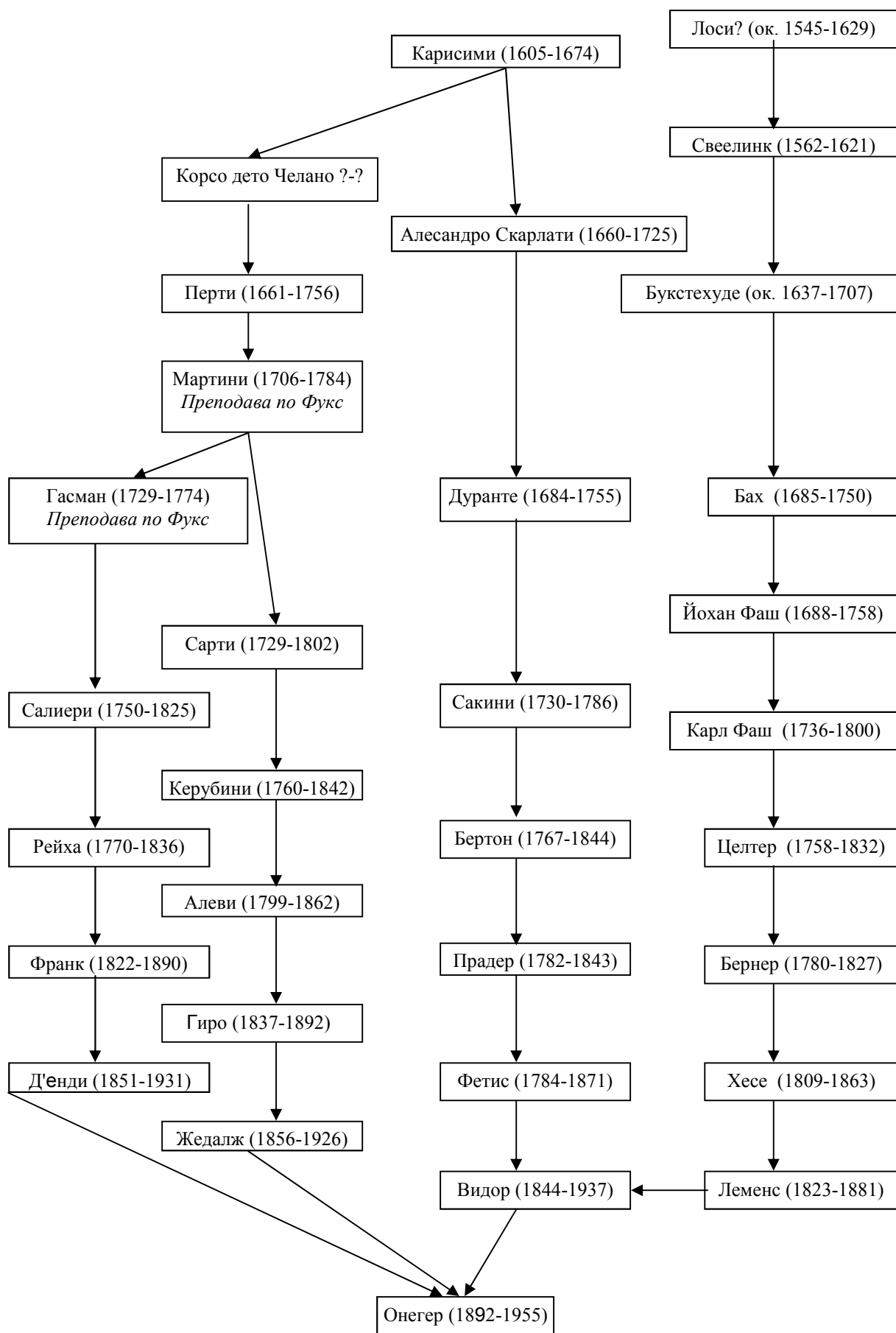
¹⁶ Артур Онегер е далечен роднина на един от най-изтъкнатите френски музиколози - Марк Онегер (1926 - 2003). Линк: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/marc-honegger>

¹⁷ Изказване на композитора: «Влизам в противоречие сам със себе си. Уверен съм в близката гибел на музиката, и въпреки това, аз съм професор по композиция. Имам 37 ученика. Преди началото на занятията аз беседвам с младите композитори: 'Господа, вие решително ли искате да съчинявате музика? Добре ли сте си помислили за това което ви очаква? Когато напишете музиката, те няма да ви я свирят, и вие няма да можете да се издържате!.. Вашето единствено оправдание е да пишете честно тази музика, която трябва да възпълните, като влагате в нея всички свои старания и душа, които се влагат от честния човек в най-важните деяния на своя живот.'» Цитат от *Аз съм композитор* в Рапорт (стр. 72). В оригиналното издание е на стр. 30-31.

¹⁸ но тук има нещо неясно: в персоналния уебсайт на Ж. Мартено пише че Онегер ѝ е преподавал в Парижката Консерватория, а той не е преподавал там. Нейния сайт (на френски) е <http://idea.martenot.pagesperso-orange.fr/martenot.htm>

¹⁹ линк: <http://lehavre.fr/dossier/conservatoire-arthur-honegger-0>

²⁰ линк: <http://www.fondationdefrance.org/La-Fondation-de-France/Fonds-et-fondations-sous-egide/Toutes-les-fondations/Arthur-Honegger>.



"Учителска генеалогия" - на преподавателите по полифония и композиция на Онегер

1.2 Андре Жедалж

Този френски композитор (1856-1926), педагог и теоретик се смята за един от най-големите авторитети по полифония на своето време (друг голям учител по полифония приблизително по същото време, Зимон Зецер, също е учител на цяла плеяда музиканти, включително Антон Брукнер, и Едуард Марксен, учителя по полифония на Брамс). Ученик на Гиро (за преподавателската «династия» по композиция и полифония виж по-долу), и асистент по композиция на Масне, Жедалж работи като преподавател по полифония в училището *Нидермайер* и в Консерваторията, а после е назначен също и за инспектор на музикалните училища във Франция. Той също така е преподавал и оркестрация, както и композиция.¹ През 1904 г. излиза неговия учебник по фуга, който се счита за един от най-важните в тази област.

Учебникът на Жедалж по фуга е голям (над 400 страници), и е посветен на Гиро и Масне. Учебникът е първата и единствена написана част от общо запланирани три, и е преведен на английски и немски. В текста на самия учебник почти не са дадени примери от други композитори – почти всички примери и теми са на Жедалж. Всеки нов момент или идея е обяснен по параграфи, много детайлно, и с изключително чувство за ред. Не са дадени задачи, но в края на учебника има голямо количество теми за фуги. Там са показани и няколко фуги от различни композитори, всички написани като упражнение, по фугови теми на Жедалж и други авторитети по полифония, и с анализ на пиесите нанесен схематично върху самата партитура – фугите са на Видал, ван Дорен, Флоран Шмит, Кьоклен (който също ще стане преподавател по полифония и фуга, но в Школа Канторум), Буле, Малерб, Енеску и Морпен. Всички фуги са написани в стил «отворена партитура», всеки глас на отделно петолиние, на различен ключ в зависимост от певческата категория, т.е. сопранов, алтов и баритонов до-ключ – не се използва виолинов ключ. (за кратък анализ на фугата на Енеску, виж по-долу).

В този учебник фугата не е разглеждана или анализирана в исторически аспект; няма примери на фуги от други композитори, освен в много редки случаи Бах и много Жедалж. Авторът не се опитва да обяснява произходът на фугата, или да различава форма от жанр. В учебника става дума за т.нар. от Жедалж «учебна фуга», но всъщност според него, фугите всъщност биват три вида – вокална, инструментална и комбинация на двете, която той нарича също „вокално-инструментална”, или „акомпанирана фуга”. Фугата съдържа следните елементи: „тема” (*dux*), „отговор” (*comes*), „противосложение” (което не съвпада с нашето понятие за противосложение; това всъщност в съвременната полифония се нарича „втора тема”. Тя звучи заедно с първата в началото на произведението, но по-късно вече може да звучи и сама.² На тази логика, запазеното противосложение в нашия смисъл, по Жедалж се нарича продължение на „темата”, или както често е отбелязано „отговор”. Въпреки, че терминологията е различна и може да изглежда объркваща, в действителност същността на фугата като форма, както е обяснена от Жедалж, си остава непроменена). Фуговите дялове са: експозиция, контраекспозиция, „развития”, наричани също „дивертименти” (интермедии), „стрето” (има общи черти с „реперкусио”, както и с фуговото стрето

¹ изглежда е преподавал оркестрация на Жак Ибер, споменато е в Thiollet, Jean-Pierre, *Sax, Mule & Co*, H & D, 2004. Онегер споменава, че Жедалж го е научил да си води музикални бележници (Гавоти, 63.) Бележници е имал и Цезар Франк, и винаги ги е носел със себе си. Разказано от Габриел Пиерне, в Smith, Rollin. *Toward an Authentic Interpretation of the Organ Works of César Franck*. New York: Pendragon Press, 1983, стр. 159.

² тази характерна особеност се използва във фугата на Равел от *Гробът на Купрен* – за анализ на това произведение виж очерка за Равел.

интерпретирано не като дял, а като техника) и „педал“ (донякъде съвпада със „заключение“). За пример се използват някои Бахови фуги от *Добре темперираното пиано* и от различни негови пиеси за орган. Много рядко се показват теми на фуги на Бетовен, Моцарт, Регер, Антон Рейха, Амброаз Тома и други. Всичко е написано в строго описателен и категоричен език, без коментари за исторически контекст и приемственост, и с подробни обяснения за това как се прави всеки отделен детайл на фугата; с други думи учебника изглежда написан изключително за композитори. Например, има таблица с повече от тридесет авторски теми, като всяка една от тях е представена със своя тентативен тонален отговор.³ Само за различните типове тонален и реален отговор са посветени над 50 страници, и авторът се опитва да дефинира правила за изготвяне на тонален отговор едва ли не на всяка възможна тема. Също така има обстойни схеми описващи в почти всички възможни варианти в какъв ред трябва да следват елементите на фуговата експозиция (в кой глас кога да встъпи пропоста или респоста (там тези термини не се използват) едно или две запазени противосложения, «свободна секция», и т.н.⁴ Това преди всичко е ръководство «Как да напишем фуга», като музикалния хоризонтал и вертикал на показаните фуги е, най-общо казано, в бахов стил. Библиография няма, но има индекс на използвана терминология. Въпреки, че Жедалж показва примери на това което той нарича различни полифонични стилове, в случая не се касае за различни музикално-исторически периоди, а по-скоро за фините различия между инструментален и вокален тип имитационна полифония. Дори и те не са обяснени подробно: показани са само синтетични, написани от автора примери. В учебника мимолетно се споменава за превратен контрапункт в секцията за втора тема, но не се говори за канон и неговата връзка с фугата в контекста на историята; само как се използва вътре в самата фуга. Също така не се говори за ричеркар, фуиграни хорални техники (които Жедалж е владеел и е преподавал), нито за фугета или фугато. Не се говори за разграничаване на фуга на такава от стар и нов стил.

При малко по-внимателен поглед на учебната фуга на Джордже Енеску, написана в края на учебника, виждаме «фуга в четири гласа с три противосложения.» Темите са на Енеску, и на заглавната страница пише че той е «от класа на Масне», като сигурно се има пред вид от класа по композиция на Масне. Тя започва с едновременното провеждане на две теми, като едната е наречена просто «тема», а другата: «противосложение 1», в сопран и тенор. В т. 3 отново встъпва тази двойка от теми, но в алт и бас, а в тенора се появява «второ противосложение». Квинтовия скок на темата се преобразува във квартов във второто ѝ встъпване – тонален отговор. В 6^{ти} такт встъпват отново първите две теми, в сопран и тенор, третата в бас, а в т. 7 в алт е последното «трето противосложение». Има формално тонално развитие – «транспонирани теми на терца» в т. 13, после «на секста» в т. 21 – транспозицията води до промяна в тоналността. Над интермедиите (те тук се наричат «дивертименти») пише на каква тема или противосложение са базирани, без да я цитират изрично.

В т. 40 се появява «първо стрето» в което съответно има едновременно провеждане на различни теми, включително и на четирите едновременно – както напр. в т. 45. Във «второто стрето», от т. 46 се използват и канони, първо в прав, а после и в огледален вариант на темата. В т. 53 главната тема е цитирана в аугментация в сопрана, с едновременното ѝ провеждане в нормални нотни стойности в тенор, в т. 54. В т. 61 има четиригласно встъпване на темата, глас по глас.⁵

Много композитори, музикални критици и хора на изкуството, считат полифоничната школа на Жедалж за едва ли не една от най-важните в музикалната

³ на стр. 48 на оригиналното издание на Енох.

⁴ стр. 88, 89, 90 и по-нататък на изданието на Енох.

⁵ Фугата на Енеску е поместена в Приложение 10.

история. Той има значително творчество (седем опери, един балет, три симфонии, концерт за цигулка и оркестър, струнен квартет, две сонати за цигулка и пиано, Реквием, песни, камерна музика), като стилът му не е твърде полифонизиран; той няма нищо общо с импресионизма, и според своя създател, стилът е «абсолютен», няма директна връзка с други изкуства, девизът на най-прочутото произведение на Жедалж (Трета симфония) е «Нито литература, нито изобразително изкуство!» Той не е бил амбициозен човек, и е бил известен преди всичко с това, че е можел да обучи перфектно студентите си да пишат имитационна полифония, като се е опирал преди всичко на баховите фуги и хорални прелюдии и е карал студентите си да ги изучават, и да пишат много упражнения. Той е писал също така учебник по солфеж и музикално-педагогични материали, във връзка със своята работа на музикален инспектор из цяла Франция. В Парижката консерватория по онова време е имало и още един значителен клас по полифония – този на Косад [George Caussade]. И именно студентите на Косад били тези които печелели наградите по полифония (както например Оливие Месиен, който взема първа награда през 1927 г.) И този клас несъмнено се е съревновавал с класа на Жедалж. Във връзка с това се осмеляваме да цитираме откъс от едно важно писмо на Онегер до неговите родители, писано през 1915 г. В това писмо е показано едно доста широко възприето гледище относно двата класа по полифония:

«Мисля че сега му е мястото да кажа нещо относно значението на Жедалж от преподавателска гледна точка. Изследването по фуга на Жедалж е най-пълното съчинение което е писано на тази тема. То се използва в консерваториите из цяла Европа и всички музиканти са съгласни, че е майсторско постижение със своята яснота и логика. Така че, аз не мога да намеря някой по- добър от автора на това изследване да ме учи на фуга.

Има два класа по полифония в Консерваторията (на Жедалж и на Косад) и два композиционни класа (на Видор и на Видал). Косад е педантът пар ексаланс, така, че повечето от победителите на класовите награди идват от неговия клас. Но музикант никога не е излизал от този клас [до «излизането» на Месиен още има време, то е след още 12 години! Андре де Ворабур също учи с Косад и взема награда по полифония. С.Л.] поради простата причина, че Косад е много силен по техническата страна, но напълно празен по художествената. Същото важи за класа на Видал [музиката на Пол Видал е позабравена в наши дни, но все още се използват неговите задачи по хармония, написани за неговата ученичка Надя Буланже. Той е бил учител също на Жак Ибер и ученик на Масне, а според някои източници, и на Цезар Франк]. Класът на Видор е по-малко академичен, но Видор е типът академичен музикант, който не разбира музиката на когото и да е, ако е различна от неговата собствена. Моя приятел Мийо, който е гениално надарен и който има ултрамодерни стремления, трябваше да напусне класа на Жедалж и да иде да учи при Видор. Той го прави само за показ, но продължава да учи частно с Жедалж, защото той го счита първо за най-добрия учител, и също, защото е човек който, преподавайки техниката, не повлиява на идеите и характера на своя ученик. **В**

Консерваторията класът по композиция е всъщност класът по фуга, [подчертано от мен, С.Л.] защото фугата е част от изпита, но никой не разбира защо Жедалж не го преподава. Като крайно доказателство за това което казвам, достатъчно е да се сетим, че най-модерните композитори като Равел, Флоран Шмит, и Кьоклен са били ученици на Жедалж [Равел пише «Щастлив съм да заявя, че на него дължа най-ценните елементи на моята професия!»]

Когато работех със Зайдман това лято, бях изумен да открива, че студент който е приключил своето следване, взел последователно класовете по контрапункт, фуга, композиция и оркестрация във Виенската Консерватория, беше напълно невеж относно най-елементарните правила на хармонията и напълно неспособен да напише правилен бас или правилен контрапункт [...] Аз споделих своето изумление със Жедалж, и той каза 'Когато Енеску дойде в Париж, той донесе със себе си първите награди по хармония, контрапункт и фуга от Виенската консерватория, но не можеше да върже две терци заедно. Това което те там наричат фуга, има четири последователни встъпвания на темата, а останалото представлява само поредица от акорди. Той трябваше да започне наново отначало. Но понеже беше изключително надарен,

това не му отне много време, и сега той ми е много благодарен че се е превърнал в този композитор който ние знаем.'»⁶

Жедалж възпитава плеяда от музиканти – измежду неговите ученици освен Онегер и Мийо са Надя Буланже, Роже-Дюкас, Енеску, Ибер, Флоран Шмит, Гюстав Шарпантье, Виенявски... Често е наричан «учителят на гениите». Насърчава своите ученици да композират още веднага, а не след като развият някаква техника: «Композирай! Нали не трябва да учиш граматика преди да започнеш да говориш!» За Зещер важи точно обратното – той е забранявал на своите ученици да композират въобще, докато не завършат курса си по полифония при него. Зещер също е прочут с това че е пишел като упражнение по една фуга на ден, едва ли не цял живот, и се подозира че е един от най-плодовитите – или най-плодовитият – композитори в човешката история.⁷ Жедалж също се прочува със своето полифонико-композиторско изискване – «Напиши ми 16-тактова тема която да може да се пее без акомпанимент». Относно полифоничното образование на Онегер при Жедалж, никой не се изразява по-точно и ясно от Халбрайх:

«За разлика от своя колега Жорж Косад, той [Жедалж] не произвеждаше лауреати на награди, а музиканти. Онегер, след седем дълги години работа, [подчертано от мен, С.Л] е бил въоръжен с една от най-изумителните полифонични техники в цялата история, [подчертано от мен, С.Л] както го доказва свободно течащия контрапункт на Финала на неговата Четвърта Симфония, който си заслужава да бъде споменат заедно с Финала на Симфония *Юпитер* на Моцарт. И [Онегер] напусна Консерваторията, можейки да се похвали само с втора награда по полифония! Не че имаше значение: Дебюси също никога не спечели награда по хармония».^{8, 9}

⁶ Халбрайх, 31.

⁷ Измежду неговите ученици са Франц Шуберт, Виотан, Хензелт, Кулак, Талберг, Юлиус Зулцер, (сина на важния еврейски композитор Соломон Зулцер), също Антон Брукнер, когото той е считал за най-добрия си ученик. Брукнер после също преподава във Виенската Консерватория. Източник: Wurzbach, Constantin von, *Sechter, Simon*, «Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich.» Band 33, , Wien: L. C. Zamarski Verlag, 1877, S. 250–260.

⁸ пак там, стр. 27.

⁹ Още едно изказване на Онегер за Жедалж – «Жедалж преди всичко вдъхваше в нас любов към преодоляване на трудностите; с яснота, понякога жестока, той отричаше всякакви трикове – в такива случаи той ни съветваше да се обърнем към Бах или Моцарт. За своя учител, който откри пред мен музикалната техника, аз мисля с възлнение и признателност.» Цитирано в Раппопорт от J. Bruyг, *Arthur Honegger et son oeuvre*, Paris, 1947.

Историческа справка

2.1 Средновековие, Школа Сен Марсиал, Школа Нотр Дам, Машо

Би могло да се предположи, че най-ранния пример на «френска» полифонична музика достигнал до нас е кондуктът *Congaudeant catholici* [«Нека всички католици празнуват»] от Кодекс Каликстинус, 12^{ти} в., който се приписва на Аймерик Пикауд (или Пико, Aumeric Picaud), но при разчитането му възникват някои необясними дисонанси когато едновременно звучащите гласове достигнат до три, а това води до съмнения дали кондуктът е разчетен правилно.¹

Кодекс Каликстинус има за цел да подпомогне пилигримите в техния път към Сантяго де Компостела, и съдържа няколко религиозни полифонични композиции, които са били предназначени да се пеят в група. Някои наричат Кодекс Каликстинус «испански»; в действителност е малко трудно да се говори за категорична национална идентификация в средновековието.

В известен смисъл е неизяснен и произхода на музиката запазена в абатството Сан Марсиал в Лимож, датирана 11-12^{ти} в. Не е ясно дали тази музика е била писана в абатството, или е била събирана от други близки райони на Южна Франция, този конкретен географски район се е считал за «безплоден».² От тази колекция (четири манускрипта, които сега се пазят във Френската Национална Библиотека) няма имена на автори, а оцелелите музикални примери представляват ранен органум от мелизматичен тип, тропи и секвенции, както и един от най-ранните образци на религиозна песен записана на стар окситански език, със цялостно запазена нотация.

Школа *Нотр Дам* от 12^{ти} -13^{ти} в., обаче, спокойно може да се нарече чисто френска. Въпреки че ние знаем имената на само двама от нейните представители, техните произведения вече са придвижили жанра органум до много високо ниво. Като представители на този стил са запазени и някои клазули, кондукти, както и ранни мотети (понякога се считат за най-ранните запазени мотети). При Леонин напълно отпада чисто мелодичната функция на лежащия тенор. С подреждането на гласовете и ритмично организирания характер на дуплума, в органума на Леонин първоначалния характер на песнопението е намален до такава степен, че сега той е важен само като отправна точка за добавяне на втори глас. Леонин е майстор на мелизматичния органум, както и на дискантовия стил, повлиян ритмично от трубадурската музика, при който първия глас (органума) и втория глас (дискантума) се движат заедно в еднакви ритмични фигури. При Перотин, който е историческия приемник на Леонин, наблюдаваме по-високо ниво на ритмична организация, с допълнителна кристализация на това което по-късно ще бъде наречено «ритмични формули» (въпреки че все още има спор как точно да се изпълняват). Броят гласове при Перотин се увеличава на три, после четири. В този стил още не може да се говори за имитации, но имаме размяна на идентичен мелодико-ритмичен мотив между различните гласове, което някои изследователи наричат канонична имитация. Типичния тип органум при него е тригласният. Някои ранни клазули датират от този период, при които вържу фрагмент от грегорианско пеене се прибавят допълнителни гласове – а това е също и семето от което пониква и ранният мотет.³

¹ Taruskin, Richard, *The Oxford History of Western Music*, vol. 1, Oxford University Press: 2005, p. 165.

² Fuller, Sara, «The Myth of St. Martial Polyphony: A Study of the Sources», *Musica Disciplina*, v. 33, (1979), p. 5-26. Директен линк: <http://www.jstor.org/stable/20532213>

³ Източник: <http://www.lcsproductions.net/MusicHistory/MusHistRev/Articles/NotreDame.html>

В 13^{ти} век се извисява гигантската фигура на Машо – «първият поет който е също и музикант»⁴ Не е по-малко важен като поет, отколкото като композитор – повлиява на много поети, включително и на Чосър. В действителност, ако разгледаме внимателно неговите *formes fixes* – тези изумителни комбинации на текст и музика, компютърните програми на 13^{ти} в., откриваме че един гениален поет работи в комбинация с един гениален композитор в едно тяло; той е най-впечатляващия представител на изоритмичния стил/техника, със свършена спойка между текст, *forme fixe* (в случай на Машо, рондо, виреле, балада, както и ле) и великолепа полифония, макар и не имитационна в истинския смисъл. Линеарния му подход е изследван екстензивно; неговата *Messe de Nostre Dame*, е една от първите циклични меси и според някои изследователи, първия известен пълен сетинг на *Missa Ordinarium* създаден от един композитор, кохерентна, и замислена като едно цяло⁵. В тази историческа меса, за която се твърди че би трябвало да се изпълнява алтернатим, важат някои важни черти на полифонията на 13^{ти} - 14^{ти} в. – както важат и за някои части на *Tournai mass* – различен модален почерк в отделните гласове, хокети, дълги и мелизматични сетинги на Amen, различен подход на прозодията в зависимост от текста, и пр. Машо е също майстор на изоритмичния мотет.

2.2 Ренесанс

Ренесансът е изключителната епоха в която възниква и се развива имитационната полифония в истинския си смисъл. От гледна точка на това което засяга нашето изследване, най-голямо значение имат полифоничните техники на канон, аугментация и диминуция, *cantus planus*,⁶ както и антифон (който е много по-древен, разбира се). Тези елементи се виждат при Онегер. В тази епоха също виждаме деликатни колористични техники на «скок и запълване», изключително фината, и едновременно с това, строга композиционна система на Палестрина, в която например, според наблюденията на Йепезен, има специален контрол върху интервалите които ще възникнат както по хоризонтал, така и по вертикал; скок на един определен интервал нагоре се толерира повече от същия надолу, и така се изгражда един от най-стриктните музикални стилове в историята.⁷ В Ренесанса се заражда и концепцията за фуга, в нейните многобройни варианти, като логично продължение на идеята за имитация.

Като пример за ренесансова техника, чиито принципно близък вариант преминава през бароковия и романтичния период и до музиката на Онегер можем да дадем кантус планус, «дядото» на една от най-разпространените хорални техники изобщо:⁸

⁴ Leech-Wilkinson, Daniel, (1993) "Le Voir Dit and La Messe de Nostre Dame: aspects of genre and style in late works of Machaut". *Plainsong and Medieval Music*: 43–73.

⁵ Keitel, E.A. "The So-Called Cyclic Mass of Guillaume de Machaut: New Evidence for an Old Debate." *The Musical Quarterly*, Vol. 68, No. 3 (Jul., 1982), pp. 307-323.

⁶ Кръстева, Нева, «Missa de Beata Virgine на Жоскен де Пре и ранните едноименни меси на Палестрина», част от *Българско музикознание*, т. 3, ред. Венелин Кръстев, София: Държавно издателство Музика, 1976.

⁷ Учебника по полифония на Йепезен е основан на неговото изследване на стила на Палестрина. Позицията на Йепезен относно правилата за писане на упражнения (например петте полифонични вида) е защитена със съсредоточен анализ на музиката на Палестрина. За примери, виж Jeppesen, Knud, *Countpoint: the polyphonic style of the sixteenth century*, transl. by Glen Haydon, New York: Dover, 1992, страници 109-174 – за двугласен контрапункт. За определени интервалови ходове като стилев елемент в музиката на Палестрина, виж например стр. 111, 114, 120, и пр. Тези интервалови ходове не представляват определящия елемент от стила на други ренесансови композитори, а важат изключително за Палестрина.

⁸ Дефиниция по Кръстева: «Под това обозначение имаме пред вид стилизираната старинна многогласна техника с непрекъснато провеждана предимно в тенора мелодия», стр. 170. Примерите са взети от същия труд. Кантус фирмуса е в тенора - пример стр. 171.

The image shows a musical score with six staves. The fifth staff from the top is highlighted with a black rectangular box. An arrow points from the text below to this box. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, typical of a lute or keyboard accompaniment.

Техника кантус планус – в отбелязаната партия

Тази техника еволюира във Франция в инструменталния жанр *Plen Jeu*, споменат по-долу в музиката на Тителуз и Де Грини. Подобна техника се използва в заключителния номер на *Цар Давид* на Онегер, и *Kyrie* на *Реквиема* на Дюруфле. (Виж очерка за Дюруфле – там става дума и за едновременно използваната техника на предявяване).

Канон. Например канон-базис.⁹ В ренесанса това е канон между два гласа който тече през цялото протежение на частта, и е на основа на кантус фирмуса. Едновременно с него, музикален материал има и в другите гласове. Характерен е главно за Жоскен де Пре, в музиката на Палестрина има само един подобен пример – в *Agnus Dei II*, на 4-гласната *Missa Beata Vrgine*:¹⁰

19

Agnus Dei. II. 5 vocum.

The image shows a musical score for five voices: Cantus, Altus, Tenor, Tenor, and Bassus. The lyrics are "A - gnus De - i, A - gnus De - - - i, A - gnus De -". The second Tenor part has a box labeled "Canon in Diapente." with an arrow pointing to a specific interval. Another box with a section symbol (§) is also present. The score includes various musical notations like "Resol." and "A - gnus De - i, qui tol - -".

Допълнителния глас на канона не е написан. Указано е само откъде трябва да започне.

⁹ «Канон на тенора с някои от съпровождащите гласове» Пак там.

¹⁰ пак там, стр. 145.

При Онегер не става дума до такава степен за кантус фирмус, но канон, на чиито фон има други гласове, допълнителен музикален материал, и «допълнителна драматургия» безусловно има. Това е често използван похват. Пример за това има във Втора симфония, първа част, т. 233-248. Въпреки че канонът не протича през цялото протежение на произведението, важното в случая е че той не е използван сам, а е важен строителен елемент, до голяма степен «гръбнак» на фактурата, работещ едновременно с други строителни елементи.

В Ренесанса имаме и комбинирана техника при строеж на канон – с участието на аугментации, диминуции, огледални варианти. Ренесанса може да бъде наречен също и «епохата на каноните».¹¹ Канонични техники с аугментации, диминуции, огледала, се срещат многократно в музиката на Онегер - но при него няма такива ренесансови курioзи като резерватни канони и канони-загадки.

2.3 Френски барок

2.3.1 Тителуз

Един от най-ранните представители на френския барок е Жан Тителуз (ок. 1523-1633), композитор, органист, поет и свещеник. Музикален му стил е преходен, от Ренесанса към Барока. Негова е първата публикация на органива музика във Френския барок. Той е бил приятел на Марен Мерсен, и му е помагал в писането на *L'Harmonie Universelle*. Издал е две колекции от пиеси за орган, едната с версети на химни, а другата с версети посветени на Богородица (Магнификат).¹² Ренесансовите черти на музиката му се проявяват в това, че тя, свързана много близо с вокалната традиция, изобилствува с канони, и третирането на кантус фирмуса често има мотетен характер.

В първия версет на *Veni Creator* (пример на жанр *Plein Jeu*), двата гласа освен кантус фирмуса влизат един по един, на имитационен принцип, и тяхната тема се основава на него. Самият кантус фирмус е в тенора, в еднакви дълги нотни стойности.¹³

Verset 1

(C. F.)

Ve - ni Cre - - - a - - - tor

7 Spi - - - ri - - - tus;

¹¹ за още примери виж Urquhart, Peter, *The Persistence of Exact Canon Throughout the Sixteenth Century*, част от *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries*, сборник от статии, Leuven: Peeters, 2007.

¹² Howell, Almonte, and Cohen, Albert. "Jehan Titelouze", Grove Music Online.

¹³ Такъв аспект на техниката на жанра *Plein Jeu* скоро ще изчезне като практика; той идва от миналото. При Де Грини *Plein Jeu* започва с всички гласове едновременно, гласовете са повече, имитациите са сравнително редки и няма канони. Там има засилен акцент на вертикал.

Втория версет има елементи на ричеркар (тиенто): това е един много ранен пример на инструментална fuga:

Verset 2

6 (C.F.)

В него има няколко секции, (характерно за ричеркар; има многобройни примери в творчеството на Свеелинк, Фрескобалди) със смяна на метрума, а кантус фирмуса е неизменно в сопран – за автора е било важно той винаги да се чува добре – споменава го в предговора и на двете колекции. Той дори препоръчва: «ако музиката е трудна, изсвирí я по-просто».¹⁴ Стриктния канон е в третия версет, в ръцете. Полифонията е строга, ренесансова. Няма неподготвени дисонанси, като квартата несъмнено е третирана като дисонанс; фиктата във водещия глас се повтаря буквално в имитиращия, има само един секстов скок, при това нагоре (малка секста) в т. 37, и само един октавов скок, също нагоре, в т. 23.¹⁵ Ние може би бихме могли да се досетим че това не е изцяло ренесансова музика, само при последните три такта, където двете неподготвени кварта са донякъде куриоз – в т. 52 и 54 (и първата е по-скоро аподжатура):

Verset 3 - Canon in Diapason

7

(C.F.)

Начало на пиесата

¹⁴ пак там.

¹⁵ «Грешки» от типа на неподготвени и скрити дисонанси, включително кварта и квинти между мануалните гласове и педалния кантус фирмус «не се броят» - защото c.f. е по средата.

Стриктен канон, на квинта, има във втория версет на *Conditor Alme Siderum* – отново в ръцете. Миграция на отделните фрази на кантус фирмуса от един глас в друг се виждат например в трети версет на *Pange Lingua* (ренесансова техника, взета директно от вокалната музика. Изчезва скоро след това). Там също се наблюдава и предявяване – което ще бъде важна характерна черта на Барока:

The image shows a musical score for a canon in two voices. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef. The first system starts at measure 9 and is marked '(C. F.)'. The second system starts at measure 14. The third system starts at measure 19 and is marked '(C. F.)'. The fourth system starts at measure 23 and is marked 'и т. н.'. The score illustrates the migration of phrases between voices and the use of canon.

2.3.2 Де Грини

Никола де Грини (ок. 1682 – 1703) е композитор, който е умрял млад и ни е оставил много малко музика – ние сме сигурни в неговото авторство само за един албум с органива музика който се състои от една органива меса (алтернатим) и версети на пет химни. Той се ражда в Реймс в семейство на музиканти, като Бах; неговия дядо, чичо, баща, са органисти, баща му в Реймската катедрала. Ние не знаем при кого е учил той, с изключение може би на своя баща и Лебег, при когото той специално заминава да учи в Париж, докато работи и като органист в катедралата Сен Дени. Не е ясно и при кого е учил Лебег, един от най-изявените музиканти на своята епоха, който въвежда и развива жанровете Trio и Tierce en taille – и двата много полифонични.¹⁶ Лебег също се счита за първия, който въвежда самостоятелна педална партия в органивите си пиеси.

Де Грини се връща в родния си град и работи известно време като титуляр органист в катедралата, а после приема ангажимент като органист в църквата Сен Симфориен. Умира скоро след това, на 31 години, и оставя жена и 7 деца.

Въпреки че неговата музика продължава само малко повече от час, тя се счита за кулминацията на френската класика, и е била изучава внимателно от Бах, който е бил и

¹⁶ Higginbottom, Edward. "Nicolas Lebègue", Grove Music Online.

повлиян от нея, особено в аспектите на колориране и украшения.¹⁷ Де Грини е бил преписван и изучаван и от много други, включително Йохан Валтер.¹⁸

Де Грини е бил повлиян от италианската оперна традиция на своето време, но негов личен принос са изключителните полифонични постижения и прелестни мелодии, както и дълбоката духовност на неговата музика. Той е единствения френски бароков композитор, който без усилие пише петгласна fuga с напълно самостоятелна педална партия. Прочут е и неговия *Récit de Tierce en taille* – най-известната пиеса от този важен жанр (соло теноров глас в лявата ръка, с още два гласа над него в дясната, и бас в педала), въпреки че самия жанр е «изобретен» от Лебег. Впечатляващи Tierce en taille има и в творчеството на Ф. Купрен, Нивер, и много други.

При де Грини не се забелязат канони, както и при други френски барокови композитори – макар и известна, тази техника се счита за «демоде» в 17-ти век във Франция, въпреки че е била много популярна век по-рано, (например в музиката на Тителуз). Обаче все още съществува жанра/техника на басо остинато, не само във Франция; един от известните примери е мадригала *Lamento della Ninfa* от Осми том мадригали (1638) на Монтеверди. Друга пиеса от същия вид е *Christe: Trio en passacaille* от *Messe du Deuxième ton* (1688) на Андре Резон: за нея е прието да се счита че е източника на темата на Пасакалията за орган на Й. С. Бах. Резон също има и пиеса наречена Шакона – в *Messe de Sixième ton*.

При по-внимателен поглед на една от 5-гласните фуги на де Грини (версет на Кугие) се вижда майсторския и едновременно с това, рафиниран подход на третиране на фуговите теми: това е fuga която е изцяло базирана на грегорианския хорал *Cunctipotens Genitor Deus* – втори версет, след традиционното Plein Jeu.

Текста е прозула към Кугие IV, датиращо от времето на Карл Велики (9^{ти} в.)¹⁹

Ky-ri - e [e] e - - lei - son.

Cunc-ti-po-tens ge-ni-tor De-us om-ni cre-a-tor e - - lei - son.

(песнопение – отгоре, прозула – отдолу)

Фугата на Де грини се състои от първите 25 ноти на песнопението, «нарязани» на четири мотива:

1 2 3 4

¹⁷ Съществува вариант на органовата музика на де Грини с отметките и промените направени от Бах. Разликите между двата варианта са много интересни. Бах прибавя фикти, тонализира, прибавя лигатури, и пр. Поправките на Бах се изучават и често се използват при интерпретацията на музиката на де Грини.

¹⁸ Howell, Almonte; Sabatier, François, "Nicolas de Grigny", Grove Music Online.

¹⁹ пример <http://toddtarantino.com/hum/kyriecunctipotens.html>

От тях се формират фуговите теми.²⁰ Въпреки, че песнопението е в дорийски лад, с рецитационен тон *ла*, в музиката на де Грини дорийския лад преминава в стандартен ре минор (музиката на де Грини е тонална, не модална) но без написана арматура, което подсказва оригиналния лад – същото правило се спазва през целия барок, също и в музиката на Й. С. Бах.

Първата тема/фраза започва от 5-та степен, в трети глас, отгоре-надолу (наречен условно «по-висок тенор») а останалите гласове встъпват или в ре, или също в ла – тоест само в 1^{ва} или 5^{та} степен. Това важи за всички встъпвания на теми в пиесата. Забелязваме кратки интермедии преди влизането на нов глас – например в т. 15, преди появата на темата в «по-нисък тенор». От т. 20 в сопрана се появява втората фраза на хорала/втората тема, и така нататък, секция по секция. При всяка поява на нова тема, тя се появява задължително във всички гласове, но всеки път в различен ред. Виждаме и «дядото» на класическия тонален отговор – леко видоизменен. Третата фраза/тема на песнопението има квинтов скок надолу – още при първото встъпване на тази тема в баса (т. 32-33) квинтата е променена във кварта, и съвсем не случайно: идеята е да се остане в ла минор:

Но понеже това е *dux* а не *comes*, това може на шега да се нарече тонален въпрос, вместо тонален отговор – но принципа си остава същия. Има «следа от канон» в т. 56-57 – където встъплението на «по-долния тенор» в т. 56 се следва от това в баса в т. 57.

Друга петгласна fuga е Fugue à 5 (от Gloria), която е базирана само на една тема - и тази тема има елементи на симетрия:

²⁰ подобен, много разпространен фугиран жанр съществува и на други места по същото време – достатъчно е да дадем като пример *Tiento Ave Maris Stella* на Хуан Кабанийес (1644-17120). Тиенто е жанр който е близък роднина на ричеркара, но не е идентичен с него. Пиесите на Кабанийес са особено индивидуални. Но те често са базирани на грегориански песнопения, и бивайки фугирани, са част от същата традиция към която принадлежи и анализираната fuga на де Грини. Това е жанр който е предшественик на хоралната техника с фугирано предявяване на темите, следи от която се забелязват дори и при Онегер.

Това всъщност е зигзагообразно движение - запълване на интерваловите ходове от квинта надолу, секста нагоре, септима надолу и има близък аналог с темата на първата fuga от Прелюд и fuga във фа диез минор за орган от Букстехуде ВихWV 146 и «Клиновидната fuga», BWV 548, също за орган, на Й. С. Бах:



Начало на темата на първата fuga на Букстехуде ВихWV 146

Първа страница на фугата от Gloria

Във фугата на де Грини забелязваме някои фини отклонения от схемата на предходната fuga: понеже фуговата тема завършва на седма степен, comes-а не е от ла, а отново от ми. Едва третия глас (сопран) встъпва от първа степен, а за тази цел седмата степен на предходната тема продължава цял такт, а баса е отново от пета (5-5-1-5-1, а редът на встъпване е алт, тенор, сопран, бас и накрая втори тенор, отвътре навън и симетрично, обратно на посоката на движение на темата). Педалът е напълно равностоеен, както и при другата fuga. Тук има тонален отговор – в гласа който започва

от първа степен (за да може темата да свърши на пета, а не на четвърта степен. Но по-нататък в пиесата се използва и реалния му вариант – напр. в т. 38). Както споменахме по-горе, в експозицията гласовете встъпват в ред 5-5-1-5-1, с тонален отговор на ла. В следващата секция – в т. 24-35, която вече не е в ла-минор, а в ре минор, схемата е «нормализирана» 5-1-5-1-5, отново с тонален отговор в гласовете встъпващи от първа степен.

Втора страница на фугата от Gloria

Интересна е и фугата без педал, също от Gloria (номер 2), която е четиригласна. Тук темата слиза постепенно от пета степен надолу до седма (аналог: Фрескобалди,

темата на *Capriccio Sopra La Sol Fa Mi Re Ut* (1624). Интригуващото е, че правият *dux* в сопрана е последван от огледален *comes* в алт, след което следва темата от първа степен, отново права, в тенор, последвана от огледална, отново в ла, в бас. Такъв схоластичен, математичен подход е нещо нечувано в традицията на френската класика. (Обаче има аналог във Фрескобалди). Тази пиеса е в Приложение 1. Ренесансовата музика може да бъде много по-умозрителна както и доста математически сложна – но това съвсем не е типично за френския барок, и е характерна черта само на де Грини.



Що се касае до хорални техники от типа на *cantus planus*, тук можем да приведем пример от жанра *Plein Jeu*. Това е самото начало на месата - *1^{er} Kyrie en taille à 5*. Хоралната мелодия (*Cunctipotens*) е дадена в цели ноти в педал, и трябва да се чува ясно, в тенор. Над нея има още 4 независими гласа, като най-ниския в лявата ръка е басовия, тоест баса е в ръцете, а не в педала (а в допълнение на това, регистрацията изисква при ръцете да има 16' регистър: тоест освен в основната тоналност, всичко звучи също така и октава по-ниско.) В 4^{те} гласа няма много имитации, но това все едно е хорална техника с един солиращ глас. В жанра *Tierce en taille* не се използва цитат на хорална мелодия (т.е. грегориански хорал), но не-солиращите гласове встъпват имитационно един по един, като фугова експозиция, и е прието те да предявяват първия мотив на соловия глас (в лявата ръка, в тенор, на отделен мануал). Тази солова партия е написана свободно, но е изключително колорирана, с всички възможни написани и ненаписани украшения и фиоритури.²¹ Пиесата е в Приложение 2.

2.4. Романтичен период

2.4.1 Цезар Франк

Франк (1822-1890) е може би най-важния френски композитор що се касае до полифония - с възможното изключение на Никола де Грини, Кьоклен, и самия Онегер. Въпреки, че Жедалж се счита за крайния авторитет в тази област по това време (малко след Франк), той не използва много имитационна полифония в своята музика, докато стилът на Франк е изключително линеарен, и дори неговите прочути «странни»

²¹ Де Грини е известен с това, че е изписвал с малки ноти това което е искал да бъдат неговите украшения – Бах често прави същото. Някои от украшенията на де Грини са уникални, и не се срещат при другите композитори от същия период и традиция.

модуляции и хроматични особености на вертикала, са следствие на раздвиженото гласоводене по хоризонтал. (Същото с голяма сигурност може да се каже за всеки тонален полифоник, и със сигурност за Онегер, както и за Регер.) Със своя подход към имитационна полифония, Франк е един от най-типичните въобще, не само във Франция; той принадлежи на стила на композиционно мислене който, въпреки че се счита за доста напредничав и модерен за своето време, все пак гледа назад, далеч в миналото.²² И въпреки, че е възможно до голяма степен да се проследи полифоничната традиция, така както е била предавана от учител на ученик, в случая с Франк композитора, тази традиция не му е преподадена изцяло от някой друг – той до голяма степен е стигнал до нея сам. Антон Рейха е бил уважаван специалист по полифония, въпреки своите странни (за времето му) полифонични идеи и ²³ бележит преподавател, а Франк старателен ученик²⁴; но този стил и начин на мислене който по-късно ще бъде наречен типично франкиански, е нехарактерен за неговото време във Франция. В действителност приживе той винаги ще бъде третиран с мек присмех от своите колеги в Консерваторията – музиката му ще бъде наричана странна, прекалено сензуална (например в случая със *Психея*, където към неговите критици ще се присъединят и неговата съпруга и син), а той самият ще бъде подвеждан под съмнение като учител. Франк преподавателят (той е бил професор по орган в Парижката консерватория) е също едно причудливо явление. Уроците му по орган представляват главно уроци по

²² Пасакалията в 4^{та} симфония на Брамс и неговите мотети и органични произведения, фугите и каноните на Шуман, великолепните хорали и фуги на Менделсон, Пета симфония на Брукнер, полифоничните произведения на Бузони, Боси, Респиги в Италия, както и титанианските фуги на Регер, представляват един хибрид на раздвижена и модерна за своето време хармония, в съчетание с полифонични техники които са вековни по своята възраст (като първото е резултат на второто).

²³ Антон Рейха (1770-1836) е бил впечатляващ композитор и педагог – измежду неговите ученици са били Берлиоз и Лист. Той развива свой собствен метод по писане на фуга, който е новаторски, макар и слабо известен днес. Той е демонстриран в неговото съчинение *36 фуги за пиано*.

Ето някои от неговите правила за писане на фуга. Те може да имат много малко общо с «традиционните» принципи, такива каквито ги виждаме у Бах, и може да изглеждат екзотични и нетрадиционни – но те, макар и непряко преподадени от Рейха, стават много разпространени във фуговата техника на композитори от 20^{ти} век – например Шостакович, и без съмнение, Онегер:

1. Comes може да се появи на всяка степен, не само на същата на която е темата, или на доминантовата, следователно:
2. Тоналният отговор вече не е от значение.
3. Всички музикални идеи в пиесата трябва да са базирани на една тема – този принцип не е напълно «небаховски».
4. Отпадат всякакви ограничения в броя на нотите на темата, нейния диапазон, както и нейната структура – тя може да бъде или да не бъде период, може да се състои от един единствен (повторен) тон, да има диапазон от две октави и т.н.
5. Появяват се елементи на полиритмика.
6. Появяват се несъществуващи дотогава секции към фугата, например интродукция.

Рейха е ученик на Албрехтсбергер (1736-1809) – най-големия авторитет по полифония на 18^{ти} век (след Бах и Фукс). Албрехтсбергер може да бъде наречен Жедалж на 18^{ти} век. Той е до голяма степен базиран на Фукс. Измежду неговите ученици са Хумел, Мошелес, Бетовен. Въпреки своя огромен авторитет, той до известна степен се е образувал сам – подобно на Ебинийзър Праут в Англия, приблизително по същото време. Албрехтсбергер учи в Мелкското Абатство – прочуто и древно, основано през 11^{ти} век, и известно както с голямата си библиотека и скрипторий (за преписване на ръкописи) през средните векове, така и със своето монашеско училище, което съществува и до днес и има около 900 студенти.

Известна е историята за младия Бетовен, който недоволен от недостатъчното внимание оказано му от неговия учител Йозеф Хайдн, се прехвърля да учи контрапункт при Албрехтсбергер.

²⁴ той печели първа награда по полифония през 1839 г. Източник: Рогожина Н. *Сезар Франк*, Москва. СССР: Советский композитор, 1969.

хармония на клавиатура и особено импровизация, той не използва учебници, няма никакви прости, ясни и универсални правила, репертоара който преподава е почти изцяло Бах и много Франк – дори нещо повече – той често сериозно се консултира със своите ученици относно своите собствени композиционни проекти (!)²⁵ Неговата симфонична музика, която се счита за главния му исторически принос, заедно със френската органо-симфонична школа, няма да бъдат разбрани още дълго във Франция, до края на 19^{ти} в. а и след него. Той задълго, и напълно незаслужено, ще бъде наричан „просто още един композиращ органист.“ В действителност авторът на тези редове е чувал американски професор по композиция да слага под един знаменател Франк, Видор, Виерн «и всички останали от техния тип».

Музиката на Франк без съмнение е «крайгълния камък», на който ще стъпи музиката на Онегер. Ето някои от полифоничните похвати които се срещат и у единия, и у другия, и които исторически са преминали от единия в другия:

1. Канон. Изобилствува при Франк, като започнем с най-прочутия пример на последната част на неговата *Соната* за цигулка и пиано. Там, канона на октава се появява на няколко места, и е един от главните строителни блокове на формата. Но канони има и в други пиеси, например той е отново един от централните елементи в органовата пиеса *Кантабиле*, част от неговите *Три пиеси за орган*: канонът на октава започва в т. 51, между най-горния глас и педалната партия, и води до кулминацията на пиесата. Той всъщност представлява нейната главна тема:



Канонът е между най-горния глас и най-долния (в педала)

Още няколко показателни примери могат да бъдат открити в неговата Симфония в ре минор. В първата част, в един от най-напрегнатите и емоционално насителни пасажии, се появява стриктен канон в октава, в т. 321, между тромбони и чели/контрабаси от една страна, и тропети в друга. Тази драматична секция се появява още веднъж – малко преди края на частта, в т. 513. Това е един ясен исторически случай на използване на имитационни похвати в напрегнати и драматични части на музикалното произведение – което ще стане една от най-характерните черти на стила на Онегер. В третата част на Симфонията на Франк (единствената симфония на Франк е тричастна, като и симфониите на Онегер, може би има някаква връзка във стиломото и формено мислене на двамата?) – в разработката също чуваме един доста «екзотично» построен канон върху първата тема – канон, който започва в т. 144 във виоли, на четвърто време, и бива подет на октава по-нагоре от кларинет, със закъснение от само две времена, на второ време на следващия такт; звучи синкопирано и малко странно:

²⁵ Франк е преподавал полифония и fuga частно, както и хармония, например на белгиеца Гийом Лекеу, и го е окуражавал да композира. За съжаление Лекеу, много талантлив млад музикант, умира един ден след като е навършил 24 години. Източник: Huebner, Stephen, (McGill University, Canada), <http://www.thefreelibrary.com/Guillaume+Lekeu+correspondance.-a017250054>

143

The image shows a page of a musical score, page 143. It features a complex arrangement of staves, including vocal lines and piano accompaniment. A specific melodic line is highlighted with a rectangular box and labeled "dolce espress". Below this, there are more staves with various musical notations, including "la moitié des 24 Violas", "ppp", "uniss.", and "pianissimo". The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Франк: канон с изместване от две четвъртини

Без съмнение, Франк, както и Онегер, е анализирал каноничния потенциал на всяка тема която е използвал, и никога не е пропуснал да го реализира, ако е откривал че има такъв потенциал. Симфонията практически завършва с безкраен канон върху същата тази тема – главната тема на третата част – в т. 426, между първи цигулки и виоли, и тромбон от т. 428. Но сега разликата между начален и следващ глас е четири времена (един такт). Това демонстрира колко задълбочено е изследвал композиторът каноничния потенциал на темата. В симфонията има още много подобни имитационни елементи.

Канони откриваме на безброй места при Онегер. Някои интересни примери са «супер-стретите» в първата част на Втора симфония, където вървят няколко канона едновременно, тригласния безкраен канон в първата част на Четвърта симфония, и още много други.

328

Lento.

changez sit en si

Lento.

Lento.

Франк - Симфония, първа част. Канон между чели/контрабаси - тропети/корнети - от Lento.

2. Фуга – често използван похват, както и жанр. Среца се например в известните франковски цикли – *Прелюд, Фуга и Вариация*, за орган, както и *Прелюд, Хорал и Фуга* за пиано. Фугата е един от основните методи използвани в разработката на първата част на неговия *Струнен квартет в ре мажор*, както и в развиващия дял на неговия *Хорал No. 2* в си бемол минор – полифонична или полифонизирана разработка е техника използвана многократно и от Онегер. (Цели фуги се срещат рядко при Онегер - пример за подобна пиеса е *Фуга и хорал за орган*, анализирана по-долу.)

Разработъчната фуга в *Хорал No. 2*, която започва в т. 148, показва някои традиционни похвати на строене на формата. Comes-а встъпващ в сопран съдържа тонален отговор, в т. 156. Интермедията в т. 170 включва стриктен канон между вътрешните гласове, който продължава девет такта, до т. 179. Тази секция е разположена в средата на цикъла не случайно. (Начало - в Приложение 3.)

«Класически» полифонични похвати виждаме и във фугата която е част от *Прелюд, Фуга и Вариация*. Самият факт, че фугата е по средата на цикъла отново е показателен за разработъчната ѝ функция. Това не е универсален подход; например в

Прелюд, хорал и fuga, третата част обединява всички теми в едно и води до крайния катарзис и кулминация на цялата пиеса, но това, естествено е романтична, впоследствие хомофонизирана fuga, с елементи на токмата, с акорди, и пр. Да демонстрира всички важни теми в последната част на произведението е любим похват; и макар, че те рядко звучат едновременно тогава; това е още една обща черта в мисленето на Франк и Онегер: да покаже отделните идеи и компоненти един по един, и всички, или почти всички накрая.

6

R. Fonds et Hautbois de 8 pieds.
P. Fonds de 8 pieds.
G.O. Fonds de 8 pieds.
P.E.D. Fonds de 8 et 16 p.
 Claviers accouplés.
 Tirasses.

All.^o ma non troppo.

№. 463.

Фуга - от Прелюд, fuga и вариация

Първото встъпване на темата във фугата на *Прелюд, fuga и вариация* е в тенор, от пета степен, (може да се обясни, че все едно започва с вариант на comes), защото ако започне от първа степен, модулира в доминантовата тоналност, в т. 116 (подобен случай е баховата fuga за цигулка в сол минор – впоследствие преработена от него за орган, BWV 1001), а следващото встъпване е в алт, в т. 9, с тонален отговор. Следва интермедия на основа последния мотив на темата, която всъщност е и канон – т. 17-18 – (подобен похват се среща и в *Прелюд, Fuga и Вариация*, спомената горе) и на фона на този канон встъпва темата в сопран, в т. 19. Тука няма запазено противосложение. Встъпването на гласовете е традиционно – 5-1-5-1 степен. Любопитна е интермедията в т. 35-43, или по-точно нейната първа половина, в т. 35-38. Тук имаме тригласна секвенционна секция при която горния глас постепенно се качва, а долните два – слизат. Това е най-близкото до квази-симетрично писмо, което се наблюдава при Франк. (Виж примерите на следващата страница.)

Отново виждаме интермедия построена от мотив на темата – в т. 50-51, след което следва впечатляващ тригласен канон на темата, като това вече не е един от най-често използвани канони на октава – това е тригласен канон на квинта. (Пример на такъв канон се среща при Дюпре). Композиторият е изпробвал каноническите възможности на темата във всеки възможен интервал. Следва тригласен канон/имитационна секция на октава върху първата фраза на канона, като гласовете

вървят отгоре-надолу. Тази секция се повтаря, транспонирана на кварта нагоре, така създавайки впечатление за секвенционност. Следва отново канон на октава, отново върху първата фраза на темата, но този път той е отдолу-нагоре. След него следва отново «куази-симетричната» интермедия, последвана от заключение.

Канон на квинта

Противоположно движение

№. 163.

В този цикъл, всички теми не се обединяват в последната секция на пиесата – тук «Вариацията» е просто различна версия на «прелюда», а фугата има контрастна и разработъчна функция.

Във фугата на *Прелюд, хорал и фуга*, първото встъпване на темата, в тенор, е от четвърта степен. Следващото встъпване е в алт, вече от първа степен, в т. 118 – тоест налице е същия принцип както в предишната анализирана пиеса – това е често срещана техника, когато е налице модулираща тема. Схемата на встъпване на гласовете е класическа – 4-1-4-1 степен. Наблюдаваме запазено хроматично противосложение в тенора, в т. 119-122. Следва интермедия на основа последния мотив на темата, с елементи на секвенционност – бахов похват, в т. 122-123. После следва още една секвенция, и встъпване на темата в сопран, със запазеното противосложение цитирано в алт, в т. 127-130, и накрая встъпване на баса, със запазено противосложение в сопран.

FUGUE a quatre parties
Tempo Iº

Такт 115

Фуга - начало

След експозиционния дял, пиесата следва сценария на типичната романтична фуга – фактурата се хомофонизира, появяват се акорди. Но тук също има и елементи на превратен контрапункт – гласовете в 136-137 се разменят в т. 138-139; това е превратен контрапункт в октава, при който квинтата при размяната на гласовете се обръща в кварта.



Интермедията, започнала в т. 136 завършва в т. 150 (ауфтакт) където отново се цитира темата в сопран, и сега вече противосложението не е запазено. Отново се появяват акорди, т. 154- следващите тактове, и в качеството на контрапунктиращ материал (противосложение), срещу темата в баса ние виждаме същата тази тема в сопран в диминуция, в т. 160-162, при това и в право, и в огледално обръщение. Логично е да последва огледално провеждане на темата изцяло, което се и появява, в т. 175, в баса и в октави. Темата се контрапунктира/имитира в горните гласове, включително и в диминуция . Тактове 175-178 представляват причудлива стретна смесица от канонична секвенция едновременно с провеждане на темата и с диминуция на същата тази тема. Огледална канонична секвенция базирана на темата виждаме в т. 183-187.



От т. 189 започва нова секция на фугата, в триоли, която впоследствие използва тематичния материал от дясната ръка на т. 189-192 като противосложение на темата, която се появява в т. 200-204 в дясна ръка, в т. 205-208 в лява ръка, и пр. Тоест, това е похват на въвеждане на ново противосложение/втора тема – тази техника е добре обяснена в учебника на Жедалж, и се вижда в упражненията по фуга на неговите ученици, както и във фугата на Равел от *Гробът на Купрен* (виж анализа в секцията за Равел). Темата встъпва срещу това противосложение и в огледален вариант – в т. 209 (и ауфтакт).

При Онегер фугатите се срещат много често. Фугирана е и средната секция на втората част на неговата Трета симфония. Но той подхожда към фугата по-свободно, встъпленията в различните гласове са така както на него му е най-удобно, и без никаква догма. Така той действа в съгласие с един от принципите на писане на фуга на Рейха. Но ние не знаем дали той е знаел за изследването на Рейха.

3. Остинатни вариации и пасакалия – един от най-явните примери е Хорал No. 2 в си бемол минор за орган. Първите 64 такта на пиесата са остинатни вариации на тема от 16 такта – общо три вариации без да броим първото встъпление на темата, в т. 1-16. След третата вариация следва «загадъчна» секция, също от 16 такта, в която темата отсъства, а след нея следват други, вече не вариационни части на пиесата. Едва много по-късно ни става ясно, че мелодията на тази загадъчна секция пасва перфектно като контрапункт към първоначалната тема, тоест това е завоалирана, скрита, четвърта вариация. Тя е демонстрирана за пръв път във фуговата секция на произведението, анализирана накратко по-горе, по-точно тя се появява в т. 195-210, а после, след като модулира, в т. 211-226. (Първите няколко страници на пиесата са в Приложение 4.)

Мелодията в баса (от т. 1-16) ...



и мелодията в сопрана – т. 65-80 ...



прозвучават заедно – т. 195-210



Тези остинатни вариации са от романтичен тип, не изцяло линейни, но ясно се долавят четири допълнителни гласа над басо остинатото. Франк е познавал Пасакалията на Бах и я е преподавал – ние също така виждаме как темата се премества в дясната ръка – сопрано остинато – още в първата вариация (т. 17-32) - сопрано остинато има и в Баховата Пасакалия. Във втората вариация, първата половина на темата е басо остинато, втората – сопрано остинато. Третата вариация вече е в минорната доминантова тоналност; въпреки, че при Бах всички вариации са в основната тоналност, при Букстехуде се забелязва преход в паралелния мажор в неговата Шакон в ре минор. Дали Франк е знаел за пиесата на Букстехуде не е известно, но връзката между традициите явно е налице.

В Баховата Пасакалия също имаме вариация в която контрапунктиращите гласове преминават в триоли. Същото виждаме и при Франк – в третата вариация – т. 49-64. Триоли виждаме и във впечатляващата пасакалия, наречена *Прелюд (басо*

остинато) от цикъла *Прелюд и двойна fuga*, за орган оп. 7 от Феручио Бузони.²⁶ Той също демонстрира великолепна полифонична техника, изключително линейна, въпреки, че в прелюда (пасакалията) дължината на темата варира във всяка вариация – един наистина интересен феномен.²⁷ Бузони се счита за един от големите корифеи на полифонията на своето време. (Първите няколко страници на Прелюда - в Пр. 5)

Друг пример на остинатни вариации – първо в баса, а после и в сопрана – се виждат в *Прелюда* на франковския цикъл *Прелюд, ария и финал*. Прелюда е написан като раздвижено и усложнено рондо. Една от контрастните секции на рондото е във форма на остинатни вариации – но секцията продължава само донякъде (започва от т. 84). Както и на други места, остинато се използва само като технически способ, и никога като самостоятелен жанр, и това естетично решение е идентично с това на Онегер. (Пример на остинатната секция - в Приложение 6.)

При Онегер остинати има в трета част на неговата Първа симфония, в началото на третата част на Трета Симфония, както и прочутото остинато на третата част на Четвърта симфония, и на многобройни места – в по-малък мащаб – в неговите оратории.

4. Демонстриране на различни теми първо една по една, а после едновременно – най-често в репризен, разработъчен или кульминационен момент на произведението. Вече споменахме «мистериозната» 4^{та} вариация към басо остинатото на Хорал No. 2. Още един пример на «мистериозна» мелодия, е в Пасторал – органовата пиеса която е част от *Шест пиеси за орган*:

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

резултата - двете теми едновременно в репризата на цялата пиеса

²⁶ Пиесата е посветена на учителя по контрапункт на Бузони – Вилхелм Майер, който е писал под псевдонима А. Реми. Той е преподавал в Грац и е имал репутация на отличен учител. Бил е ученик по полифония на пражки музикант на име Пич (Pitsch), който от своя страна е бил ученик на Зимон Зещер – и Бузони много се е гордеел че е «внук» на Зещер. Линк: <http://dickstrawser.blogspot.com/2010/09/lost-chord-installment-29.html>

²⁷ В действителност варира само дължината на последната нота – *ми*. В изложението на темата *ми* продължава два такта, в първата вариация – три такта, в третата – два, в четвъртата – четири, а в последната пета – шест.

В нея, след като чуем прелестната тема в началото (тактове 1-4), в т. 5-8 чуваме друга тема, за която едва в края на пиесата ни става ясно че пасва перфектно на темата от първите четири такта. Същото се отнася до т. 9-12, който «се налага» върху т. 13-16, и .т. н. Тези теми са «реализирани» - те звучат едновременно в репризата на първия дял. Естествено те са били първо сглобени заедно, и едва после представени една по една – това е техниката за писане на сложна фуга.

Има и още примери – в Симфония ре минор, в разработката на първата ѝ част, виждаме едновременното протичане на първа и втора (главна) теми, в т. 203: първата тема, в минор, е във флейти, обои и първи цигулки. Втората тема, която е в мажор, пасва перфектно с втората половина на първата тема – тя е в чели и басы, също в т. 203. Цялата секция се повтаря транспонирана в т. 210.

Друг красноречив пример е в частично анализираната по-горе фуга от *Прелюд, хорал и фуга*. В т. 243 започва нова секция, която тематично и по фактура много напомня на началото на целия цикъл – на Прелюда. И неочаквано, главната тема на Хорала се появява вплетена в тази фактура, в т. 268, при това в тоника – си минор. Тази тема се появява още два пъти, транспонирана, (т. 276-291) и отново изненада – заедно с тези две теми звучи и темата на Фугата – от ауфтакт на т. 292.

Тема на хорала

Шестнадесетинови фигурации от началния дял

Тема на фугата

Подобен похват е любим на фугите на Регер. Онегер обединява теми дори още повече – примери за това са третата част на Първа симфония, също на Четвърта симфония, *Летен пасторал*, *Песен на радостта*, *Пасифик 231* и много други.

5. Хорална техника – ние нямаме пример от творчеството на Франк който да напомня отблизо «хоралната секция» в края на Онегеровата Втора симфония. Най-близките примери за хорална техника са може би в изумителните *Три хорала* за орган (1890). В тези пиеси виждаме елементи които ще бъдат използвани от Онегер в бъдеще, но също така и хорални техники които идват от де Грини, от миналото.

В първия Хорал, в ми мажор, виждаме интересен пример на «скрита вариация», както и на колориране.²⁸ Първите няколко такта на пиесата – т. 1-8, а след тях и т. 16-23 и 31(ауфтакт в 30) -36 представляват основата на колорираните вариации («голямата вариация» на Онегер) в т. 65-72 (вариация върху т.1-8), 73-80 (вариация върху 16-23), и 81 (ауфтакт в 80) -86 (вариация на 31(ауфтакт в 30) -36). Техниката на колориране идва от древността. Тя би могла да се проследи назад минимум до мелизматичния органум, и сигурно е съществувала и много векове по-рано, но нямаме писмени доказателства. Тази прекрасна мелодия, една от най-известните в творчеството на Франк, после служи като придружаваща към повторното появяване на хоралната мелодия, в т. 89, после в т. 92, а после имаме «идващ от небесата» тригласен каноничен мотив в т. 95-96. Тази светла, вдъхновена, съвършена музика е базирана на солидни, дори архаични, музикални техники.

«Голяма вариация» има и на самата хорална мелодия, гръбнака на пиесата (за първи път се появява в т. 47 (+ауфтакт) – 64). И наистина, четящия тези редове би могъл да се сети – тя се появява сама, и едва по-късно прозвучава *едновременно* с хоралната мелодия, в минор (сама – т. 126-137, заедно с хорала – 171 (с ауфтакт) – 182. После отново, транспонирана – 183 (с ауфтакт) – 193):

Хоралът (в сопрана) и

мелодията в сопрана, в дясната ръка - дават

двете мелодии едновременно - първоначалната им поява едновременно е в си бемол минор

²⁸ що се отнася до техниката на колориране, или по-точно на писане на колориран хорал, Онегер е бил напълно наясно за какво става дума, макар, че той не го нарича така. В книгата *Аз съм композитор*, дискутирайки музиката на Бах, споменава за баховата хорална прелюдия за орган *O Mensch, bewein dein' Sünde gross*, BWV 622: «Той [Бах] бродира върху определена тема това което се нарича голяма вариация.» - Гавоти, Бернар и Онегер, Артур, *Аз съм композитор*, преведена от д-р Лиляна Дренска, София: Наука и изкуство, 1967 г., стр. 53.

2.4.2 Габриел Форте

Изявен композитор, органист и преподавател, Форте (1845-1924) е изучавал полифония в училището Нидермайер с Ксавиер Вакенталер, френски композитор и органист от Елзас, който му е преподавал също и орган.²⁹ Форте е директор на Парижката консерватория когато Онегер идва в Париж. Изявен мелодик и лирик, Форте демонстрира своето умение също така и в писане на полифоничен жанр в своя цикъл *8 Pièces brèves*, оп. 84. Пиеси 3 и 6 са фуги (в Приложение 7).

Първата пиеса, fuga в ла минор, има някои общи черти с втората - fuga в ми минор. И двете пиеси демонстрират някои типични, класически правила, така както се преподават в продължение на векове. И двете фуги в експозиционния си дял имат встъпления на темата само на 1^{ва} и 5^{та} степен (при ла минорната fuga схемата е 5-1-5-1, а при ми минорната – 1-5-1-5). И двете фуги имат класически тонален отговор. И двете имат елементи на запазено противосложение: то е налице в експозиционния дял, но се «разтваря» в по-нататъшното развитие на пиесата. И двете имат среден дял (реперкусио) в паралелния мажор. В допълнение на това, и двете пиеси имат елементи на романтична fuga – паралелни интервали (октави, сексти), както и акорди, а понякога фактурата става пластова, с повече от 4 гласа. И двете имат обширен заключителен дял, като във фугата в ла минор, той е в ла мажор (с променена арматура след две линии), а във фугата в ми минор тя продължава в продължение на 6 такта без цитиране на темата. Фугата в ми минор е по-сложна. В нея има канони, включително тригласни (т. 24-27), контратантни встъпления на темата (напр. т. 20, сопран), както и канони от обикновена и контратантна тема (същия пример). Тези канони не са стриктни. Корекция на темата (феномен който се среща и при Бах, но рядко), се наблюдава в т. 32, също и в т. 34. И в двете фуги има секвенционни построения, но не и канонични секвенции.^{30, 31}

2.4.2 Ернест Шосон

Шосон (1855-1899), след като първо завършва право, постъпва в Парижката Консерватория и е ученик по полифония и композиция на Масне, но учи и със своя кумир Цезар Франк³², Той получава много добра полифонична школовка, както се вижда от неговите 11 фуги по теми на различни композитори.³³ Той владее също традиционните Бахови хорални техники – това се вижда от неговите *Vêpres pour le commun des vierge*, оп. 31 за орган (1897). В неговото *Prudentes Virgines (Antieme d 4^{eme} mode)* виждаме хорална техника при която след въвеждане на кантус фирмуса (който е взет от грегорианско песнопение) в първите 6 такта, той се появява в баса в аугментация, докато в горните гласове тече неточен канон и имитации базирани на диминуирана форма на същото песнопение. Подобна техника се вижда и във втория вариант на *Autres antiennes brèves pour le Magnificat* - този път без аугментация. На места забелязваме и елементи на антифон между баса и по-горните гласове. Антифон има също и в по-голямата част на *Veni Sponsa Christi, Antienne du 7^{eme} mode* - видно особено ясно в първите няколко такта.

²⁹ Nectou, Jean-Michel, *Gabriel Fauré: a musical life*, translated by Roger Nichols, Cambridge (UK): Cambridge University Press, p. 6.

³⁰ Още някои общи черти: и двете са четиригласни, в минор, без интермедии в експозиционния дял, с дълги импровизационни секции, с влияние на песенност и лирика.

³¹ Двете пиеси са в Приложение 7.

³² Тьерсо Ж., «Венсан д'Энди и школа Цезаря Франка» (в сборника «Французская музыка второй половины XIX века»), Москва: Музыка. 1938.

³³ *11 fugues sur des sujets empruntés à Bach, Franck, Hasse, Massenet, Saint-Saëns* (1180-1881). По това време Шосон е силно повлиян от Масне.

Prudentes Virgines

Antienne du 4^e Mode.

VII Modéré.

MANUALE. *f*

PEDALE.

p

Начало на *Prudentes Virgines*

2.4.4 Шарл Кьоклен

Кьоклен (1867-1950), елзасец, от голямо, културно семейство, е малко по-възрастен от Онегер. Започва да учи в Парижката Политехника, но се разболява от туберкулоза и се прехвърля в Консерваторията. Там той е ученик на Франк, също и на Масне по композиция и на Жедалж по полифония. Още докато е студент, започва да преподава полифония и fuga като асистент на Форс, а после преподава същото в продължение на няколко години в *Школа Канторум*. Той е един от малкото учители на Пуленк – (Пуленк е до голяма степен аутодидакт), също преподава на Жермен Тайефер, и на Коул Портър. Кьоклен не се установява като постоянен учител в никоя институция, но преподава хонорувано и частно. Има написани биография на Форс, учебници по полифония, fuga, хармония, както и по оркестрация, и се счита за голям експерт в тази област. За специалист се счита също и по астрономия и фотография. Една истинска «ренесансова личност».³⁴ Този композитор има огромно творчество, 226 опуса, и множество различни интереси – говорейки само за музика, той има произведения на тема Далечния изток, *Книга на джунглата* на Киплинг, Й.С.Бах,

³⁴ Orledge, Robert, *Charles Koechlin (1867-1950) His Life and Work*, Newark: Harwood Academic Publishers, 1989.

древна Гърция, холивудски звезди на киното, средновековна музика, атонализъм, серийна техника, филмова музика, и други. Неговата полифонична техника е съвършена. Има множество произведения с полифонична тематика – например *Offrande musicale sur le nom de BACH* op.187 (1942-46), *Fugue Symphonique 'Saint-Georges'* op.121 (1932), *5 Chorals dans les modes du moyen-age* op.117 bis, *3 Chorals for organ and orchestra* op.49 и др.

В техническо, а и в жанрово отношение, Кьоклен владее напълно бароковите полифонични техники. Ето списък на частите на неговата огромна творба за оркестър и орган *Offrande musicale sur le nom de BACH* [*Музикална жертва на името на BACH*. Продължава повече от час.]:

Choral sur le thème b-a-c-h
Canons sur le nom de BACH
Fugue sur le nom de BACH
Passacaille
Fugue sur le nom de BACH
Polyphonie en imitations accompagnant le thème : BACH
Feuillet d'album
Deux leçons d'harmonie sur le nom de BACH
Divers contrepoints d'école sur des C.D. avec "BACH"
Contrepoints plus libres à 4, 5, 6 parties, avec C.D. commençant par "BACH"
Fugue "symétrique" sur le nom de BACH
Final.

Пиесата за пиано *В памет на Габриел Форте* показва някои черти на полифоничното умение на композитора. Това е своего рода силно полифонизирана вариация от типа на сопрано и басо остинато, въпреки, че темата се чува и във вътрешни гласове. Темата е «фа-ла-сол-ре-ми» (F-A-U-R-E) – като Кьоклен е означил буквата U със «сол», вместо с «до», както обикновено се прави – сигурно за да избегне тризвучието. Тази тема, от типа *soggeto cavato* (силабична техника, сама по себе си от средновековно-ренесансов произход) встъпва глас по глас, като фуга, в първите четири такта – схема на встъпление A-B-S-T. Няма следа от запазено противосложение. Всъщност това не е фуга. Фактурата скоро става многопластова, сложна, хроматична. Преобладават аподжатури. Темата се явява по един път във всеки такт, като във втората половина на пиесата тя е главно в баса. Интересна черта е, че няма указания за промяна на метрума, (той не е написан) а той често се мени. Онегер никога не използва такъв «модерен» метод на изписване, но той е характерен за Месиен. Характерно е също, че тактовете биват много големи – може също да се дефинира като рядко използване на тактови черти – друга «модернизация», която е характерна за Сати.

Без написана арматура, пиесата все пак завършва на «може би доминанта» - като в ми мажорен акорд всъщност завършват няколко провеждания на темата – в т. 2, 4, 5. Въпреки че хармонията е винаги налице, тук тя играе ролята на цветовете в картината (за разлика от контурите) – тя не е дирекционална (отново Сати). Но тук не може да се говори за поредица от акорди, и именно индивидуалното движение на отделните линии формулира резултата във вертикал. Има авторски инструкции за изпълнение във всеки такт (с изключение на един-единствен такт, т. 3). Пиесата е в Приложение 8.

2.4.5 Шарл-Мари Видор

Видор (1844-1937) произхожда от семейство на музикант, неговия баща е бил органист на църквата *Сен Франсоа де Сал* в Лион. Учи първо в Брюксел при Леменс и Фетис, благодарение на усилията на Аристид Кавайе-Кол. Той започва своята кариера като органист в Париж, а после и като професор по орган – наследява Цезар Франк в Музикалната академия. По-късно той преподава там и композиция и е учител на Онегер, както и на Александер Шрайнер, Луи Виерн (още един майстор-полифоник), Дариус Мийо, Анри Ганьон. Неговия приемник като титуляр-органист в църквата *Сен Сюлтис* в Париж е Марсел Дюпре.³⁵

Видор има голямо творчество; качеството на неговата музика не е униформено. Той сега е известен главно със своята музика за орган. Полифоничната техника на този музикант е много солидна. Един убедителен пример за това е неговата *Готическа симфония* за орган, оп. 70. Във втората ѝ част виждаме многопластова фактура, с някои имитации, като на моменти гласовете надхвърлят 6:

Widor - Symphonie Gothique

a tempo

GPR

GPR

dim e rit

Ped R

9

³⁵ Near, John Richard (1985). *The Life and Work of Charles-Marie Widor*. Boston: Boston University Press.

В третата част имаме фугирана хорална прелюдия (аналогична пиеса има в първа част на Соната за орган No. 3 на Менделсон – там кантус фирмуса е лутеранския хорал *Aus Tiefer Not*). Кантус фирмуса е в педала (баса), а фугата има само една тема, която е изградена върху първата фраза на кантус фирмуса (интроит) *Puer Natus est*. Тоест има някакъв елемент на предявяване. Въпреки линейната фактура, тази fuga има много токатен характер – това е концертна пиеса. (Части 3 и 4 в Приложение 9.)

Последната част на симфонията, с по-вгълбен и лиричен характер, демонстрира няколко различни хорални техники. В т. 1-19 хоралната мелодия се явява най-отгоре на 4-гласна фактура, с някои прости имитации. В т. 20-28 имаме близко сходство с бициниум - хорална мелодия придружавана от още един глас, или двугласна линейна пиеса. Гласовете после се увеличават на три. От т. 47 започва хорал с канон на октава, между дясна ръка и педал, и с още два контрапунктиращи гласа в лявата ръка. Като близък аналог на подобна техника (и дори със същите паралелни терци и секции в средните гласове) е хоралът *Erschienen ist der herrliche Tag*, BWV 629 на Бах. От т. 95 има кратка секция която е издържана в стил хорално трио (пример: *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* на Бах, BWV 676):

The image shows a musical score for a piece in 9/8 time, marked "Andante". The score is in three systems. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system includes a woodwind part for "Hautbois" (flute) and a pedal part. The third system continues the piece with more complex rhythmic patterns. Pedal markings "Ped. flute 8" and "Ped. R" are present.

2.4.6 Морис Равел

Равел (1875-1937) е композитор който не е прочут специално със своята полифония. Той традиционно привлича най-много внимание със своята изключително фина и сложна хармония, както и с невротния си талант за мелодия. Известен е също и като отличен оркестратор. И наистина, стилът на Равел не предразполага към полифония от типа на Онегеровата, от бахов тип. Но Равел е бил ученик на Жедалж,

също както и Онегер, и е писал: «Щастлив съм да заявя, че на него [Жедалж] дължа най-ценните елементи на моята професия».³⁶

Равел е учил също така и с Форте, и е бил обектът на така наречената «афера Равел»: след като няколкократно не успява да спечели «Римска награда», през 1905 г. той дори не успява да се класира за предварителния изпит, а всичките шестима победители на конкурса са ученици на един и същ професор, който е на всичко отгоре и член на журито. В резултат на този скандал, който засяга всички художествени кръгове на Париж, Габриел Форте става глава на Парижката консерватория, на мястото на подалия оставка Теодор Дюбоа. Причината Равел никога да не спечели е може би поради това, че той е бил считан за прекалено модернистичен – *Струнния квартет във фа*, пиесата с която Равел е кандидатствал за последен път, е била възприета противоречиво по онова време. Бил е критикуван и музикалният език, и формата на пиесата, която сега се счита за една от най-красивите му и характерни пиеси.

В действителност композиторият на няколко пъти е подавал свои фуги за конкурса за «Римска награда». Тези фуги, ранни учебни произведения, са общо осем, а една от тях е част от цикъл: *Прелюд и fuga*. Най-ранната, датирана 1899 г. е загубена, а последната е от 1905 г., последната година на Равел в Консерваторията. Те не са много известни, може би защото рядко са част от концертния репертоар, и имат по-традиционен език, написани са до голяма степен като упражнение; младия композитор все още дефинира своя стил.

Като ученик на Жедалж Равел е достигнал високо ниво на полифонично писмо, което може да се долови от анализ на неговата *Фуга* от клавирият цикъл *Гробът на Купрен* (1914), произведение характерно за развития му стил. Един от редките случаи на фуга в творчеството на зрелия Равел, тази пиеса представлява интересен случай на «импресионистична фуга» - в която сложният хармоничен език и модалният уклон на произведението особено си проличават. Темата на тази тригласна фуга се състои само от четири ноти и някои техни повторения, в «пентатонична система с една липсваща нота». (Интересна случайност е, че първите пет тона на темата са ретроградния вариант на *Подмосковные вечера*.) *Comes*-ът е традиционен, в доминантовата тоналност, и с реален отговор. Противосложението между сопрана и встъпващия алт е в почти изцяло противоположно движение – няма начин Равел да е стигнал сам до такова решение без обучение – такова полифонично писмо се преподава. С поява на темата отново в тоника в третия глас, традиционен подход I-V-I, гласовете встъпват отгоре-надолу. В първите два дяла на фугата (експозиция и контраекспозиция) има запазено противосложение срещу втория сегмент (втората половина) на темата, и триолата която се съдържа в него е важен развиващ елемент в цялата пиеса. Това е бахов похват – да се вземе ритмична частица, или от кодетата на темата, или от противосложението, и да се използва в различен контекст в цялата пиеса.

Темата се появява отново в паралелен мажор (стандартен подход) в т. 15, сопран, и после отново в мажор, в т. 17 в тенор. В т. 22 го виждаме за пръв път в огледало, в алт, а запазеното противосложение тайнствено е изчезнало, само за да се появи само, без тема, и също огледално, в т. 26. След още едно огледално появяване в сопран, то се вижда отново в прав вариант в тенор – т. 27-28. Странен феномен е противопоставянето на противосложението с *първата* половина на темата [при Бах има подобен прецедент, в неговата *Фуга* в ре минор, от първи том на *Добре темперирания клавиър*], вместо с втората, в т. 30, където сопрана временно слиза под алта за един такт, а после в т. 31 се връща обратно на мястото си над алта, след скок нагоре от две и половина октави – това не е бахов прием. Няма подобно нещо и при Онегер. В т. 33-

³⁶ цитата се явява на много места, в случая е взет от Burnett James, *Ravel*, London, UK: Omnibus Press, 1987.

34 има стрето от едновременно протичащи прави и огледални варианти на противосложението, което напомня и канонична секвенция. Така това противосложение придобива собствен живот. След което следват две провеждания на канони – с прав вариант на темата между сопран и алт в т. 35-38 (неточен, коригиран е, за да няма сблъсквания между двата гласа) и с огледален вариант на темата между тенор и сопран, в т. 39-41. Логично е да следва канон между прав и обратен вариант на темата – което се и случва, в т. 44-46. Този канон е хроматизиран, отново, за да няма сблъсквания, и да има логика в тонален контекст. Следва канон от «темата на противосложението», отново прав срещу огледален вариант, между сопран и алт, в т. 46-47, и отново канон между прав и огледален вариант на темата, т. 48-49, отново в сопран и алт. Впечатлява факта, че тези канонични построения използват и хоризонтален контрапункт - имитиращия глас закъснява на различни интервали:

The image displays two systems of musical notation. The top system is labeled "Огледален вариант Изместване - 3 осмини" (Mirrored variant, Shifted by 3 eighths). It shows a melodic line in the upper voice and its mirrored counterpart in the lower voice, with a dynamic marking of *pp*. The bottom system is labeled "Огледален вариант Изместване - 2 осмини" (Mirrored variant, Shifted by 2 eighths). It shows a similar mirrored melodic structure with a dynamic marking of *f*. Arrows from boxes labeled "тема" (theme) point to the original melodic lines in both systems.

След секция наподобяваща канонична секвенция, основана на «втората тема» в т. 50-52 има тригласен канон отново основан на нея, т. 54-55. Фугата завършва с тригласен канон в която се провеждат отгоре-надолу първата тема, последвана от противосложението/втората тема.

В допълнение на аподжатурите, често умишлено неразрешени, които се считат за един от най-типичните елементи в музиката на Равел,³⁷ ние също виждаме многобройни линейни ходове които водят до септакорди и нонакорди във вертикал, както и до често квази-пентатонично звучене. Същото се отнася до голяма степен и до

³⁷ Orenstein, Arbie (1991), *Ravel: man and musician*. Courier Dover Publications, p. 104.

стила на ранния Онегер. В действителност тази пиеса би могла да се характеризира и като пиеса на ранен Онегер, не само на зрял Равел. Цялата пиеса е в Приложение 11.

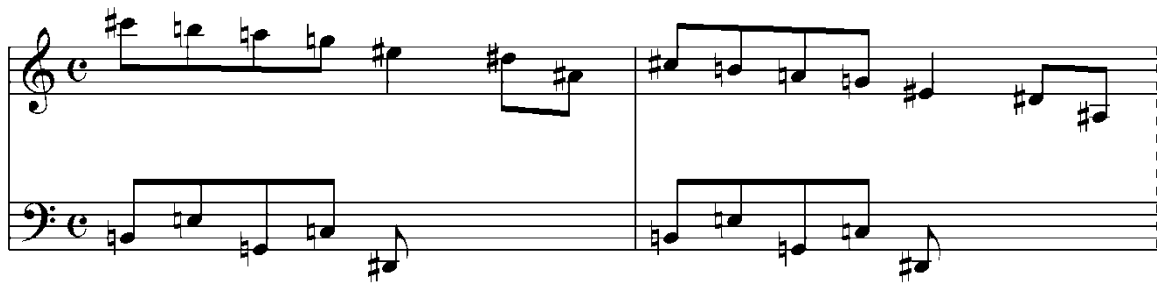
Понякога, при Равел можем да видим и симетрично-отсечково мислене. Ето един пример от *Ondine*, тактове 67-80 - (отсечката е от два такта които се повтарят веднъж, дясната ръка свири същото октава по ниско в повторението). Това е кулминационната точка на пиесата:

12

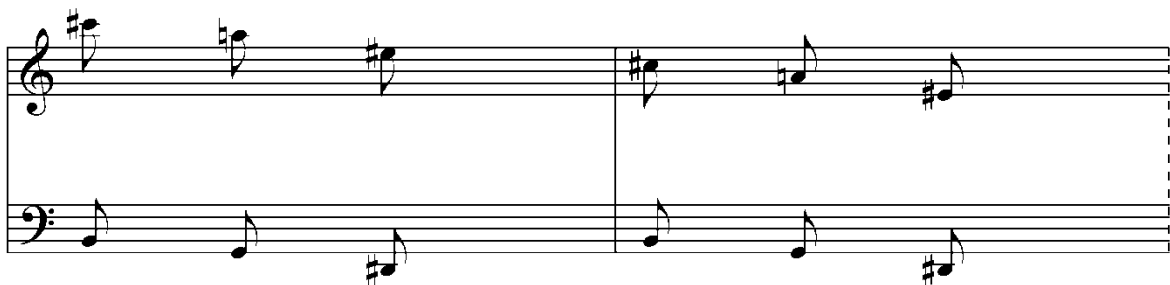
Un peu plus lent

The musical score consists of four systems of piano music. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo marking is 'Un peu plus lent'. The first system starts with a forte (**f**) dynamic. The second system has a dynamic marking of *dim.* (diminuendo). The score illustrates a symmetrical phrase structure where the right hand plays a melody that is repeated in the left hand, shifted down an octave. The phrase is marked with a repeat sign and a fermata over the final notes.

Хармоничния език тук безусловно е сложен. Без да изписваме хармоничните ходове, най-горния и най-долния контур на фактурата изглеждат така:



Въпреки, че хармонията в този откъс не е целотонова, контура в сопрана е целотонов, а в баса – на пръв поглед не, не съвсем. Но ако опростим контура в баса още малко, получаваме това:



Изглежда добре скрито, сред толкова много ноти и сложна хармония, с толкова чести смени. Но безусловно се чува. Може би това е едно от обясненията, защо музиката на гениалния «швейцарски часовникар», както го нарича Стравински, въздейства толкова многопланово.

2.5.1 След Онегер: Марсел Дюпре

Марсел Дюпре (1886-1971), когото Онегер е познавал и уважавал, също често използва традиционни полифонични методи в своето значително органично творчество. Той също е бил ученик по композиция на Видор, който му е преподавал и фуга. Дюпре става един от най-известните органисти в света, титуляр на органа на църквата Сен Сюлпис в Париж и международен рециталист – той многократно свири на концерт цялото (известно тогава) органично творчество на Й.С.Бах наизуст, и се налага като един от големите органисти-виртуози в музикалната история.³⁸

В неговите *Вариации по стара коледна песен*, оп. 20, виждаме многобройни контрапунктни похвати. Първата вариация е канон на октава на темата, четвъртата вариация е тригласен канон на квинта/кварта, също на темата, а седмата вариация е двугласен канон на нона (!) (всички канони са „манипулирани“ за да следват хармоничната логика на структурата) вижда се великолепно владение на Дюпре на такива полифонични техники. Тук дори се забелязват елементи на политоналност:



Тригласен канон.

Последната вариация представлява романтична фуга, която започва глас по глас, но евентуално фактурата става до голяма степен акордово-хомофонна. Независимо от това, фуговата тема се появява в аугментация в педала, при което също се създава впечатление за хорална техника, защото темата е всъщност самата коледна песен.³⁹ Аугментирания вариант после се появява и в сопрана. Някои от най-прочутите пиеси за орган на Дюпре, които все още са част от световния органичен репертоар, са неговите Три прелюдии и фуги, оп. 7. Тези виртуозни произведения често се считат за визитната картичка на композитора⁴⁰, фугите в тях са силно повлияни от виртуозната, токатна черта, ясно изявена в целия цикъл. В това отношение той се родее с Дюруфле (например *Прелюд и Фуга на името на Ален*). Въпреки „следите“ на запазено противосложение в началото и умелото гласоводене, фактурата бързо придобива черти на пластова полифония, (т. 10), а после и на токата, в последните 20-22 такта. Това важи и за фугите на втория и третия прелюд, типични примери на романтична фуга, но също и демонстриращи „гладкия“ и перфектен линейен контрол на композитора.

³⁸ L' Association des Amis de l' Art de Marcel Dupré - <http://www.marceldupre.com>

³⁹ На същата логика може да се твърди че това е техника на фугирано хорално предявяване.

⁴⁰ Хармоничния език на Дюпре варира – той може да бъде тонален, както и силни хроматизиран до практическа загуба на всякаква тоналност. Дюпре е бил голям импровизатор и често неговите композиции представляват записани импровизации, както в случая със *Симфония-Пасион*.

2.5.2 Морис Дюруфле

Морис Дюруфле (1902-1982) е ученик на Турнемир (който е ученик на Франк и след смъртта на Пиерне, негов приемник като титуляр-органист в църквата *Св. Клотилда*), завършил Парижката консерватория. Негови учители са също Пол Дюка, Ноел Галон (ученик на Косад), Луи Виерн. Дюруфле е многостранно надарен: освен органист-виртуоз, (титуляр на парижката църква *Сен Етиен дю Мон* до смъртта си), той също така е преподавател по хармония в Парижката консерватория (1943-1982), и прекрасен композитор, който има и оркестрови произведения (общо две) с изключителна стойност. Бил е максималист, невероятно самокритичен - пишел е бавно и е поправял своите произведения безброй пъти (като Пол Дюка).⁴¹

Както много други, Дюруфле често използва грегориански хорали в своята музика, като те са деликатно реализирани във вертикал с четиризвучия, но диатонично, с редки и фини алтерации, главно повлияни от старите ладове от които са изградени самите песнопения. Той следва по стъпките на импресионистите, но самият не е импресионист; неговия музикален език е безкрайно рафиниран, изтънчен, изкусен, по употреба на технически средства той се доближава до Форе, също донякъде до Равел. За нашето изследване са интересни някои негови произведения с изяви полифонични черти.

В *Introit*, първата част на неговия прочут Реквием, (форма АБА1) виждаме канон на квинта. Той се чува в секция А1, и на неговия фон вървят шестнайсетинови фигурации и контрапунктираща линия в хора, която не е цитат - тя е направена от композитора.⁴²

The image shows a musical score for the beginning of the Requiem Introit by Maurice Duruflé. The score is in 3/4 time and features Soprano and Tenor voices, piano accompaniment, and a flute. The vocal parts enter with the text 'Re-qui-' on a long note. The piano accompaniment features a canon on the fifth, with a G.R. (Gregorian chant) line and a R. (Requiem) line. The flute part is marked 'Péd. + Flûte 8'. The tempo is marked 'Tempo'.

Тук е показано началото на секция А1, от такт 42 нататък. Канонът на квинта е на самия антифон *Requiem Eterna*, който представлява основния музикален материал на частите А и А1.

⁴¹ Frazier, James E., *Maurice Duruflé: The Man & His Music*, Rochester: Boydell & Brewer, 2007.

⁴² За примерите е показан органивия вариант на реквиема. Има и вариант за оркестър.

В *Kyrie*⁴³ виждаме хорална техника с предявяване и дълги кантус фирмусни нотни стойности в сопран:

II. Kyrie

The musical score is titled "II. Kyrie" and is set in 3/4 time with a tempo marking of "Andante (♩=69)". It features several parts:

- Vocal Parts:**
 - TÉNORS (Tenors):** Lyrics: "Ky - ri - e - e - le - i - son, e -"
 - BASSES (Basses):** Lyrics: "Ky - ri - e - e - le - i - son, e -"
 - SOPRANOS (Sopranos):** Lyrics: "Ky - ri - e - e - le - i - son, e -"
 - ALTOS (Altos):** Lyrics: "Ky - ri - e - e - le - i - son, e -"
- Instrumental Parts:**
 - R. Bourdon 8 / Trompette 8 / G. Fonds 8 doux:** Marked with a piano (*p*) dynamic.
 - Péd. Subasse 16 / Bourdon 8:** Marked with a piano (*p*) dynamic.

The score includes various musical notations such as dynamics (*p*), articulation (accents), and phrasing slurs. The lyrics are in Latin, and the piece is a Kyrie Eleison.

Тук се вижда как гласовете влизат един по един, отдолу-нагоре и по двойки, схемата на влизане по степени е 1-5, 1-5. Те предявяват кантус фирмуса в дълги ноти, който ще се появи в дясна ръка в органа, на следващата страница:

⁴³ Начините по които Дюруфле обработва грегорианските хорали са много интересни, за тях е писано много. Обработките на песнопенията в *Introit* и *Kyrie* демонстрират само една-две от многото техники които Дюруфле владее перфектно. Антифонът *Requiem Eterna*, с който започва произведението, е във фа мажор, но в пиесата е представен изцяло в ре минор. След него, *segue*, следва песнопението *Kyrie Eleison*, което също е във фа мажор. Представено тук също във фа мажор, то контрастира с ре минорната секция на *Introit*. Тук, както и в целия *Requiem*, песнопенията се цитират изцяло. Виж Cooksey, Karen, *The Duruflé Requiem, a Guide for Interpretation*, Butler University, 2000, линк: <http://digitalcommons.butler.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1016&context=ugtheses>

Продължение:⁴⁴

11 *poco cresc.*

S. *poco cresc.*

A. *poco cresc.*

T. *poco cresc.*

B. *poco cresc.*

11 *mf* (1) (en dehors) *poco cresc.*

12 *mf*

12 *mf*

(1) Si l'on a une Bombarde 16 au Récit, on peut, de 11 à 13, ne jouer que la note supérieure de l'octave avec Trompette 8 et Bombarde 16.

Дюруфле е майстор и на фугата, както можем да се уверим от неговата пиеса *Prélude et fugue sur le nom ALAIN* в която и прелюда и фугата са построени на силабичен принцип (*soggeto savato*) на фамиленото име на големия френски композитор Жан Ален (Jean Alain). Пиесата е концертна, с подчертано виртуозен характер, и до голяма степен следва традициите за писане на концертна фуга на Дюпре.

⁴⁴ Канон се използва и на други места в реквиема - един пример е *Piu Jesu*.

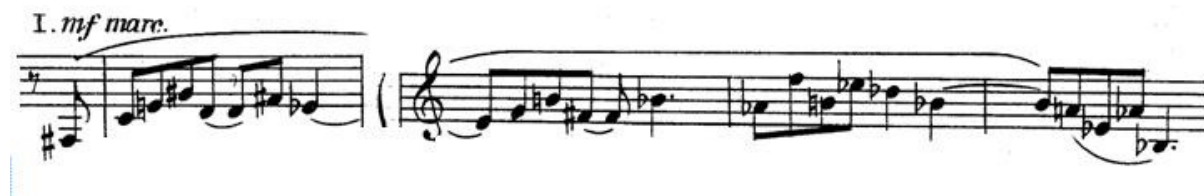
2.5.3 Петр Ебен

В някои отношения, музиката на големия чешки композитор Петр Ебен (1929-2007) изглежда следва, едва ли не буквално, принципите на бахов контрапункт и симетрия използвани от Онегер. Ебен е учил в Чехия, при проф. Павел Боржковец.⁴⁵ Освен органист, челист и композитор, той е също така майстор импровизатор и дългогодишен преподавател в Карловия университет и Пражката музикална академия (музикална история и теория, оркестрация, музикален анализ). С музика се занимават и двама от неговите трима сина - Марк и Давид.⁴⁶

Един пример за употреба на канони е в началото на неговата хорална фантазия за орган *O Vože Veliky*⁴⁷ (1970) - в октава (от самото начало), и на тритонус (от т. 12). Канон на квинта/кварта има и в последната част на неговия органов цикъл *Неделна музика* (1959). Той използва много техники за обработка на грегориански хорал. В първата част на неговия органов цикъл *Laudes* (1964, всяка част използва грегориански хорали), малко след началото, се появява тайнствена, хроматична тема, главно в постепенно движение (нотирана е в басов ключ):



С прогреса на пиесата, интервалите по хоризонтал се увеличават постепенно, темата постоянно се издига (вече нотирана във виолинов ключ):



И отново:



⁴⁵ Боржковец е ученик на Йозеф Сук (1874-1935), а Сук е ученик на Дворжак.

⁴⁶ Vondrovicová, Kateřina: Petr Eben. Panton, Praha 1995.

⁴⁷ Канон има и в Kyrie и Agnus Dei на *Missa con Populo* (1982) - Kralovič, Josef, *Mešní tvorba Petra Ebena* [“Меси на Петр Ебен”], дипломна работа, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc, 2010, стр. 51, 53, също Vítová, Eva, *Petr Eben*. Praha: Baronet 2004.

После виждаме същата тема в огледален вариант (на виолинов ключ):



И едва в секцията фортисимо, в педала, осъзнаваме, че това са били варианти на грегорианския хорал - който сега се цитира без хроматизми (басов ключ):



В пиесата има и секция в която правия и огледален вариант звучат едновременно - само първите им седем ноти. Накрая, точквания мотив от средната секция на пиесата звучи едновременно с грегорианската тема.

Едновременно звучат също темата от първия и от втория дял (форма АВА1) на най-известната му пиеса - *Мото Остинато*.

Полифоничната техника на Ебен проличава в органовата му пиеса *Homage à Dietrich Buxtehude* (1987).⁴⁸ Там, в допълнение на токата по тема на Букстехуде има и няколко фуги по негови теми - другото название на тази пиеса е *Токатна фуга* (*Toccatova Fuga*).

Пример на взаимно противоположно движение можем да вземем от Фантазия 2 на органовия цикъл *Неделна Музика*. Музиката на Ебен изобилиествува със взаимно симетрични елементи:



⁴⁸ Levi, Sabin, *Melodic-Harmonic Language of Petr Eben*, линк: <http://organ-library.blogspot.com>



Композиторът със съпругата си, дъщеря си и приятел (Франсис Винтер), 1939 г.

3. Аналитична справка - полифоничен анализ на някои пиеси на Онегер

За симфоничното творчество на Онегер е писано много, и в това изследване ще се опитаме да анализираме само полифоничния език на част от него.

3.1.1-3.1.5 Симфонии

Ето няколко общи черти на петте симфонии:

Всички са тричастни. Втората част е най-често най-сериозна, тъжна или трагична. Композиторът започва да пише първо вторите части на своите симфонии. Те, както и всички композиции на Онегер въобще, са написани първо на пиано, с някои указания за бъдеща оркестрация, а после са оркестрирани. Онегер не композира директно на партитура.

Симфониите на Онегер също са до голяма степен посветени на една тема, на някаква идея или концепция – както твърди и Сисоева.¹ Тяхната «социалност» и «гражданство» също е често отбелязвана от музиколозите, което може би е една от причините неговата музика много да се харесва и обсъжда от различни среди на изкуството в бившия соцлагер. Въпреки че композиторът произхожда от протестанско семейство и е имал навик често да чете Библията,² религиозността на неговите произведения е приглушена. Въпреки че е вярващ, Онегер не пише меси или музика за изрично религиозно ползване. Но третата му симфония е наречена *Литургична* от самия него, от него са и латинските заглавия на отделните части (които имат различен произход – от Стария Завет, както и от Латинската меса).

Симфониите не са лесни за изпълнение. Понякога се изискват истински трудни, виртуозни умения от изпълнителите – пример за това са прочутите шестнайсетини пасажии на корните в края на Пета Симфония.

Полифонията играе голяма роля в строежа и развитието на формата. Фактурата изобилствува с имитационни похвати, канони, остинати, антифонни елементи, както и «полифонично развитие на остинатни фигури»³. Изключително важна е симетрията – не само защото фактурата изобилства от взаимно-симетрични линии, а също и при строежа на формата; «островите» които се формират от отделните теми, следват един след друг в огледален ред. Репризите на почти всички сонатни форми на Онегер са огледални, понякога силни видоизменени, съкратени, или направо липсващи.

¹ стр. 31.

² Гавоти, 69

³ Павчинский, 15.

3.1.1 Първа симфония (1930), наричана от Шукеншмид «гениално-безпорядъчна»,⁴ е най-трудната за разбиране, още не типична Онегеровска симфония. Един от неговите най-любими похвати да представи няколко теми една по една, а после

Първа симфония, част 1, такт 221 - трите теми звучат заедно

да ги обедини да звучат едновременно – е налице. В първата част, първата тема, представена в т. 1-12, звучи едновременно с втора (т. 85-91 за пръв път) и трета (т. 93-103 за пръв път) – всички заедно в т. 221, реприза. В нито една симфония от този период няма толкова строго полифонични елементи внедрени в сонатна форма. Във втората част на симфонията има елементи на пасакалия, с натрапчивите четвъртини в хроматичния бас, на остинатен принцип, и подчертано линеарен подход, понякога с пет независими гласа които звучат едновременно, като например в т. 13 и следващите тактове. Но това е концепция на контрастна полифония, а не имитационна. Отново имаме огледална реприза и едновременно звучене на темите в нея – в т. 48 имаме показателен пример на точкувани фигурации които вървят срещуположно една срещу друга – медни духови (без туба) възходящо движение, срещу дървени духови в низходящо. Едновременно с това текат двете теми – първа в цигулки и виоли, втора в корни. Третата част отново започва с остинато, (както и в третата част на трета симфония), преди появата на първата тема в т. 33 в тропет. Според Сисоева, дори формата на първата тема включва в себе си централна симетрия – тя се състои от два сходни периода и връзка между тях.⁵ Втората тема се появява в т. 62 в корна и по интервалов състав доста напомня първата тема – развитие от една тема към друга базирано на общ или

⁴ цитирано в Сисоева, стр. 37.

⁵ Сисоева, 66.

подобен интервалов състав идва от Бах. В т. 126 виждаме фугато, базирано на първата фраза на темата, то води до третата тема, която е неточна аугментация на първата – появява се в тромпет в т. 173, на фона на втората тема в цигулки. В репризата първа и втора тема естествено звучат заедно – в т. 274. Появява се и двугласен безкраен канон на кварта (ундецима), базиран на първите две фрази на първата тема – в т. 290 – 298, в тромпети и флейти.

В краткото стрето което подготвя кодата (т.304-328) чуваме остинатен «карилонен» мотив, на фона на който звучи темата в аугментация, и също низходящ пасаж базиран на същата тема, но огледален. В бавната кода чуваме всички основни теми, но в променено темпо и метрум – 4/4. Това е епилогът на симфонията – прием често използван от Онегер и асоцииран с него. Според някои изследователи, Онегер цитира «'интонации' на *Марсилезата* и *Карманьолата*» във финала на Първа симфония, от т. 173 нататък⁶.

В тази симфония, в допълнение на аугментационно вариране виждаме и елементи от много по-рядкото ретроградно. Главната тема в т. 33 (тромпет със сурдина) се появява в аугментация и ретроградно в т. 41 (напр. във фагот). Втората тема на симфонията може да се разглежда също така като взаимно-огледална в известен смисъл – ако първите три ноти на темата са своего рода възвратен скок отгоре-надолу, то седма, осма и девета нота са техен неточен огледален вариант – отдолу-нагоре (напр. т. 62, корни).

3.1.2 Втора симфония, написана десет години по-късно, използва много и разнообразни полифонични похвати. Завършена е през 1941 г. Композиторът работи по нея от време-навреме в продължение на пет години, от 1936 г.,⁷ и едва през 1941 г. завършва втората част, която, както и при всички други симфонии, е първата написана – последвана после от другите две. Симфонията е писана в Париж по време на германската окупация. Онегер е бил донякъде харесван от нацистите – те дори са му помагали да изнася концерти в Европа – за това е споменато в биографичния очерк⁸.

Това много зряло и сериозно произведение отразява недиректно настроенията на композитора по време на войната, неговите скръбни размишления и депресия, която ще се засилва постепенно с годините.⁹

⁶ Раппопорт, 208.

⁷ Сысоева, 76.

⁸ източник: <http://www.nytimes.com/2010/08/29/arts/music/29chant.html?pagewanted=1&r=0>

⁹ Няколко думи за симфонията от устата на автора: «Създавайки струнна симфония, аз изпълнявам обещание дадено преди няколко години на Пол Захер. Различните ескизи дълго време не доведоха до желанния резултат. През зимата на 1941 г. постепенно възникна Adagio-то: започнах съчинението на симфоничното произведение с тази средна част на триптиха (не можех да си представя симфония иначе, освен в три части). Когато го чух, то ми направи доста мрачно впечатление; на места то ми изглеждаше даже отчаяно. Предвиждам, че бавното темпо няма да се понарава на всички диригенти... Дълго работих над първата част, за да ѝ придам строга и свита форма без ослабване на вътрешното напрежение. Allegro-то трябва да се противопоставя на обесиления, може би, преуморения мотив на встъплението. Във финала се появява вируозен елемент който контрастира с първите две части. За поддръжка на хорала в края на частта прибавих тромпет *ad libitum*. Това въобще не означава нарочен ефект: тромпета само поддържа дългите ноти в мелодията на първите цигулки ... Задачите от които се ръководих по време на съчинението на тази симфония, отговарят на моите изисквания към симфонията:

1. Строга форма, отказ от реприза, както е прието в класическата сонатна форма, където дава усещане за продължителност.

2. Да се намерят достатъчно характерни теми, които да привлекат вниманието на слушателя и да му дадат възможност да ги следва през всички събития на «историята».

Строежът на темата на въведението в първата част (от края на т. 2 до т. 4) и на първата тема на Allegro-то имат общи черти – секундовия интервал (отново Баховия принцип. В първата тема също има известно впечатление за симетрия – секундовото движение нагоре, а после надолу.). Мотивът във въведението е изпълнен много бавно, а после, в Allegro-то, той ще се появи отново – в т. 97, в първата стретна секция, където в първия много емоционален пик ще прозвучи едновременно с главната тема на Allegro-то. Тук ще го чуем също така и да звучи едновременно със своя огледален вариант – в долния глас–дивизи на втори цигулки и виоли (на фона на първия мотив на първата тема в чели и баси). И понеже тук то ще бъде изсвирено бързо, ще създаде впечатление за диминуиран вариант (т. 97-98, с повторения, на т. 3-4, с повторения). Този ефект не е случаен. В действителност стрето на един и същ мотив (тема), едновременно в осмини и в четвъртини ще прозвучи в т. 233-248, едно наистина удивително място:

15

V-ni I unis. *sostenuto*

V-ni II *ff* *sostenuto*

V-le div. in 3 *sostenuto*

V-c. *ff* *sostenuto*

C-b. *ff*

Тя е втората, и още по-екзалтирана секция на частта – и стретото е на мотива в осминов вариант във втора секция на първи цигулки, срещу четвъртинов във първи. В случая на четвъртиновия мотив забелязваме неточен канон – при това два гласа по два гласа, между първа секция на първи цигулки и първа секция на виоли. При това с едновременното провеждане на първата тема на Allegro-то в чели и контрабаси! И понеже всички фрази се повтарят по няколко пъти, тук имаме и елемент на остинато. Това полифонично чудо засилва ефекта на изключително концентрираното и икономично третиране на музикалния материал – подобно «супер стрето» се среща рядко дори в Бах. Не по-малко концентрирано място са десетте такта които водят до кулминацията в т. 97. В т. 86 започва канон между чели и баси от една страна, и цигулки – започвайки от т. 87 – този канон продължава до т. 97. Но сякаш това не е достатъчно, на фона на този канон, от т. 94 започва да тече и втори – между второ дивизи на първи цигулки и виоли – и този канон е огледален!

3. Аз не търся нито програма, нито литературно-философски заден план. Ако това произведение предизвиква възмущение, то това е естествено, защото с тази музика съм изразил своите съкровени мисли.» цитирано в Раппопорт, Л. А. Онегер, стр. 218-220.

Първата част изобилствува с канони, още един ярък пример на огледална канонична секвенция започва от т. 107 – до т. 118. Канон има и в т. 186-195 – двоен, между двойките: първи цигулки+първо дивизи втори цигулки - срещу чели и виоли. Имитации и канони има и на други места в частта, тя е изцяло изтъкана от тях. Това е много характерно за техническия език на Онегер – в драматични и напрегнати, екзалтирани моменти, той използва повече от всеки друг път линейно-полифонични похвати от Бахов тип.

Втората част, изключително трагична, мрачна и дори страшна, е също изключително линейна, отново с елементи на пасакалия, но остинатната секция която се появява и изчезва в частта не е само в баса, а в три гласа едновременно – още от началото, с характер на тъжно шествие¹⁰. Същия автор отбелязва интонационната (секундовата) връзка между темите на първата част, и остинатото на втората част¹¹. «Настроението на тази част е толкова тягостно, че на действащите лица не им е до никаква тоналност».¹² Неизбежните симетрични щрихи са налице, както например в т. 25, 29. Главната тема на тази част (в първо дивизи на виоли, т. 9), като че ли е базирана на секундовите мотиви на остинатото. В т. 44-48 в контрабаси чуваме скръбен, също секундов, речитатив (рядък случай на соло контрабаси). Секундата изглежда е основния градивен материал на тази част.

Третата част, много прочута, показва едно изключително контрапунктично умение от тип който вече не е напълно Бахов – тук вече става дума за контрапункт съчетан с полиметрика и политоналност в едно. В началото на частта виждаме първи цигулки написани в различен размер и с различна арматура от останалата част на оркестъра – подобен похват се среща и в *Цар Давид*. Въпреки че това се среща само веднъж, това ясно показва линейното мислене на композитора – разграничаване на отделните линии. Партията на първо дивизи на цигулките е написана в арматура с шест диеза – повтарящия се мотив звучи в до диез мажор, но той всъщност е пентатоничен. Размерът също не е същия като на останалите партии – техният е 6/8, а цигулковият – 2/4 (три срещу две). Онегер решава да го напише – и да го мисли така, вместо да бъде изписан с дуоли и случайни знаци. Второ и трето дивизи на цигулки заедно свирят ре мажорен акорд. Първата тема във виоли и чели звучи във фа диез минор – и това е общата, резултантна тоналост. Важна роля играе оркестрацията – двете тоналности – до диез мажор и ре мажор не се сблъскват наистина, защото партията в до диез мажор е в пицкато¹³. Остинатността е друга от най-важните строителни техники на тази част – особено несиметричното, «въртящо се» остинато – започвайки от т. 65, във виоли, чели и контрабаси. Мотивът от две осминови ноти и три осминови паузи, общо пет, е вмъкнат в размер 6/8 – тоест започвайки от първо време, мотивът трябва да се повтори 6 пъти докато първата му нота отново се окаже на първо време. Такъв ритмичен похват (наричан също необратим) е любим на Месиен, Куртаг и други. Докато той тече в т. 65-94, второ дивизи на цигулки е в осмини, в тремоло (провеждайки пентатоничен мотив), а в първо дивизи протича втората тема на сонатната форма. Тоест в случая става дума и за ритмична полифония. Това са три различни линии които са интегрирани в едно, като

¹⁰ Раппопорт, 222-223.

¹¹ пак там.

¹² Павчинский, 127.

¹³ Може да се спори, че в действителност ние виждаме и «фактическа» промяна на метрума в т. 53-65 и в другите места където се появява «маршовата» тема. Тук може би размерът би трябвало да бъде изписан в 2/4? Това би трябвало да бъде крайния резултат – а при Онегер все още преобладават някои леко архаични техники на изписване на метрума. Но неговия стил е такъв, той не използва чести смени на метрума като Стравински, или метрична модуляция като Елиът Картър.

две от тях са повтарящи се, остинатни конструкции. Павчински обръща внимание на аналога на този прием в музиката на Стравински¹⁴.

В тази част не липсват канони, макар че тук те не са толкова изявени и забележими. Например канон има започвайки от т. 105, между второ дивизи на първи цигулки и виоли, докато между първо дивизи на първи цигулки и чели върви квази-антифонно провеждане на вариант на първата тема. Тук има и фугато – от т. 145, като неговия остинатен бас започва още от т. 142. Противосложението на темата, която се явява първо във виоли (т. 145) също става остинатно, както и това на следващите две встъпвания (в т. 158 и 163). Имитационната фактура се сгъстява (т. 170-174) и отново преминава в полиметрична (макар и не написана така) фактура от т. 175. Но сега елементите са разпределни иначе – първо и второ дивизи – отново в ритмичен мотив с обща стойност пет в 6/8, трето дивизи в друг мотив, но също с обща стойност пет, което не започва от същото място, осминово остинато в чели и басы, и втора тема във виоли. Тук има и известен елемент на симетрия – необратимото остинато преди беше долу, а сега е горе.

Пентатоничния остинатен мотив се налага във всички гласове (четиригласен стриктен канон в октава, може да се нарече и фугато) в т. 200-201, преди появата на репризата в т. 214, където освен темата имаме и споменатия мотив в тремоло, във виоли.

Прочутия хорал, с участието на соло инструмент (най-често тромпет) е кулминацията на частта и на симфонията (от. т.241):¹⁵



Той е използван и в друга пиеса на Онегер – *Три псалми*¹⁶. Това е типична барокова хорална техника от тип който е демонстриран още в *Orgelbüchlein* на Бах, – кантус фирмуса е придружен от още четири гласа в които се провеждат прави и огледални варианти на първата тема, и се имитират взаимно. Самата хорална тема много напомня протестантска религиозна мелодия, както с ритмичния си строеж, така и с начина по който е хармонизирана. Мелодичния език става по-избистрен и диатоничен¹⁷. Това е може би най-«бароково-полифоничната» симфония от всички на композитора, може би с изключение на Четвърта (с някои уговорки). В Четвърта се наблюдава полифонично умение от невъобразима сложност, но то не е точно от бароков тип.

¹⁴ стр. 134.

¹⁵ Въпреки че в партитурата тромпета е отбелязан *ad libitum*, традицията вече отдавна го е наложила да бъде *obligato*.

¹⁶ Н 144, Халбрайт, 316.

¹⁷ На премиерата на симфонията, когато прозвучава соло тромпетът, публиката започва да си шепне – «Победа!» Раппопорт, 66.

3.1.3 Трета Симфония (1946) е една от най-значителните, и може би най-популярната от всички. Тя е любимата на композитора, и донякъде единствената с програмен, и донякъде религиозен контекст¹⁸. Била е писана дълго време. «Моето намерение в тази вторба е да изразя реакцията на модерния човек срещу тресавището на барбаризъм, глупост, страдание, машинно съзнание и бюрокрация които ни преследват...»¹⁹ В първата част, в края на първата тема, Онегер сам казва, че мотива изсвирен в корни, в т. 13-15 изразява думите «Dies irae, Dies illa»²⁰, а темата която се появява в края на всяка част е «Птицата на мира»²¹. Сисоева прави аналог на тази симфония със *Симфония-Реквием* на Бритън.²²

В първата част, в полифонично отношение, симетрията играе много важна роля. Това, принципиално не е симетрия от типа използван от Дебюси в Морето - тук става дума за по-прагматичен похват на взаимно огледални линии, който започва от самото начало, още от първата нота и първата фраза. Шестнадесетиниовите фрази в чели и контрабаси за взаимно огледални, т.1. Освен това изглежда неслучайно, че фразата във виоли, т. 2, е едновременно палиндром и огледална сама на себе си. После целия щрайх свири също във взаимно симетрични линии, в т. 3. Тези фигурации играят важна роля в цялата част, те са едни от няколко контрастни пластове, на фона на които се разгръщат темите. Темите са огледални също – и са близки по интервалов строеж една до друга. Според Павчински, главния интервал е възходяща терца, последвана от секундов ход надолу – и според него това важи за цялата симфония²³. Тотална взаимна симетрия виждаме и в т. 33, ход който предшества «симетричния ужас» в началото на Пета симфония. Зловещата тема във фаготи и медни духови (т. 33-34) ще се появи в диминуция, в т. 221-223 се разбива временно «на парчета», а от т. 219 се превръща в остинато.

Втората драматична тема, която се появява в т. 49 (дивизи на първи циг., пиано и дървени духови), скоро бива «отразена» (появява се в огледалния си вид) в т. 64, темите продължават да се редуват, права, последвана от огледална, а т.66-67 техните начални мотиви звучат едновременно, а в т. 69-70 първия мотив на правата тема вече е в диминуция.

Тази част изобилствува от взаимно огледални линии, както и много имитации, и не е необходимо те да се изброяват една по една. Може би е интересно да се обърне внимание на «стретото» в т. 169-179. Тук чуваме първата тема на симфонията в първо дивизи на първи циг., удвоен от дървени духови, докато контрафагот, пиано и контрабаси «имитират» първоначалния скок надолу на темата, а във вътрешните гласове тече канонично остинато - между второ дивизи на първи цигулки и виоли. Частта завършва с темата на «птицата на мира» (т. 225-235, в част от дървените духови и медните). Ритмичната характеристика на тази тема ще претърпява изменения във втора и трета част на симфонията, изменения които биха могли да се нарекат също и диминуционни. Спрат твърди, че темата «*dona nobis pacem*» (появява се за първи път в корни в 13-14 т., и е наречена така от Онегер) съществува в ембрионален тип, още във първите тактове на симфонията.²⁴

¹⁸ Халбрайт 317-318, виж авторското описание там.

¹⁹ пак там. Пълния текст на доста обстойното изложение на Онегер е във W. Tappolet, *Arthur Honegger*, Paris, France: Vascopiere, 1957, освен това го има преведено на руски в Л. Г. Раппопорт, *Артур Онегер*, Москва: Музыка, 1967.

²⁰ Халбрайт, 319.

²¹ Раппопорт, 228.

²² Сисоева, 122.

²³ Павчинский, 141.

²⁴ Spratt, 432.

Втората част се счита за едно от най-изключителните постижения на симфоническата музика на 20ти век. Композитора си поставя непривична техническа задача: «Колко труд ми струваше тази част! Исках да развия мелодична линия, пренебрегвайки всякакви формали, всякакви методи. Никакви подпори, никакви хармонически размествания на звукове, никакви шарнири, които са толкова нужни на този който няма какво да каже! Да се движа без да се оглеждам, удължавайки мелодичната крива без повторения, без всякакво прекъсване – о, колко е трудно това!»²⁵ Тази част показва по най-недвисмислен начин принципа на използване на полифонични похвати с цел да се постигне максимален драматичен ефект – в кулминацията на частта. Въпреки, че формата е окачествена като сложна триделна със средна развиваща част, Сисоева вижда в нея «пасакални елементи», главно поради наличието на постоянно присъстващите паралелни акорди в четвъртини, които придават на фактурата характер на пасакалия,²⁶ докато това, заедно с по-диатоничния език, наподобява «хорал» на Павчински²⁷. Но най-впечатляващата секция несъмнено е «фугата» базирана на основната тема, която със своето развитие води до емоционалната буря, която бележи кулминацията на частта. Фугираната средна част започва от т. 91, «пропостата» е в най-ниския регистър – в контрабаси и контрафагот, а в английски рог върви свободно (незапазено) противосложение, от т. 92. Следващото встъпване е в т. 97, в корни, последвано от стретно встъпление (непълнен канон), в чели и контрабаси в т. 98. Не е нужно да се изброява всяко встъпление, но с напредването на секцията фактурата се сгъстява, встъпленията в различни гласове се приближават едно до друго, и в последните няколко такта водещи до кулминацията в т. 117-18 встъпленията вече са базирани само на първата фраза на темата. Тук фактурата е извънредно наситена, като освен темата провеждана едновременно в няколко гласове, имаме минимум две контрапунктиращи линии, никога непрекъсващите паралелни четвъртинови акорди, и на места октавови удвоявания в различни инструменти. Всичко това, в динамика фортисимо, бележи кулминацията на частта, и края на разработъчния дял. Следва леко видоизменен вариант на първия дял, който само за кратко е нарушен от нова, кратка имитационна част, отново водеща до драматично нарастване, в т. 167-171. Частта отново завършва със соло на «птицата на мира», като сега солото напомня диминуционен вариант на същата тема от първата част – използвайки по-малки ритмични стойности, сега темата продължава само такт и половина. Тя се появява във флейта в т. 198, и продължава (сега прилича на птича песен повече от всякога) до края на частта.

За третата част на симфонията Онегер пише: «Това което исках да изразя в началото на третата част – това е все едно поход на колективната глупост. Аз измислих един тежък марш, за когото умишлено изковах идиотска тема, и я дадох на баскларинет за първото ѝ провеждане – 'бух, бух, бух.' Това е марш на роботите против цивилизованото човечество, имайки душа и тяло... Това е разправа на зверове с духовни ценности.»²⁸ «Маршът на роботите» често се сравнява с марша в първата част на Седма симфония на Шостакович²⁹. Този конкретен марш също има директна връзка с *Марша на филистимяните* (13. *Marche des Philistins*) от Цар Давид – и тук, както и там, се използват взаимно огледални линии, но в Трета симфония това е още по-изявено – тук са взаимно отразени цели акорди – напр. в т. 23-30, като като че ли два акорда се получават от «раздвояването» на един в противоположни посоки³⁰. Частични имитационни/канонични структури виждаме в т. 59 между виоли и чели/контрабаси,

²⁵ цитирано в Таполе, 205.

²⁶ Сисоева, 142.

²⁷ Павчинский, 154, бележка под линия.

²⁸ Таполе, 206-207.

²⁹ напр. Павчински, 162.

³⁰ Раппопорт, 238.

както и противоположна контрапунктична линия на свързваща тема в корни в т. 67 (срещу противоположната линия в туба). Подобни противоположни линии има на още много места. Свързваща тема прозвучава едновременно с първата в т. 105, (свързваща в цигулки, първа тема в корни), на фона на същото тъпо и зловещо остинато от началото на частта (в пиано и контрабаси) и с периодична поява на глисандите, които сме чули по-рано – в дървени духови. Тази силно впечатляваща полилинеарна, а на места и политонална секция демонстрира намерението на композитора да използва полифонични средства - този път в разработъчна секция на частта.

Симфонията завършва отново с бавна секция (кода) със соло на «птицата на мира», и алюзия към темата от втора част в соло цигулка (впечатляващо е 11-гласовото дивизи на струнните, без да броим соло цигулка), в т. 178-207. Това е единствената симфония на композитора която не завършва на тониката с която е започнала³¹.

3.1.4 За разлика от Трета симфония която е писана много тежко в продължение на 16 месеца, Четвърта, *Deliciae Basiliensis*, е завършена само за четири месеца. «През мизерната 1946 година, ние живеехме в нещастни времена. Във всяка държава, правителствата искаха от техните народи да платят за ефектите на войната. По средата на тези омразни, глупави условия които ни бяха наложени, тази симфония отразява надеждата породена от мисълта да избягаме от тази атмосфера за момент, и да прекараме лятото в Швейцария, заобиколени от привързаността на близки приятели за които музиката все още играе някаква роля. Първата част бе нахвърлена в такова настроение» - пише композиторът³². Това е неговата «Пасторална» симфония, (без съмнение има връзка между тази пиеса и *Летен Пасторал*), и в нея се цитират няколко швейцарски песни - *Bäsler Morgenstreich*³³ в третата част, както и *Z'Basel an mi'im Rhy* [«В Базел на брега на моя Рейн»] във втората част - тази мелодия, на Франц Абт (1819-1885) в продължение на години е сигнала на местната радиостанция³⁴. Творбата е с весел, спокоен и закачлив характер, лека и прозрачна фактура и ясни линии³⁵ която звучи измамно просто, а всъщност е по-сложно написана от всички останали негови симфонични произведения, ако не и от всички негови пиеси изобщо (с възможното изключение на втората част на Пета Симфония). Рапорт намира в нея също така и импресионистични елементи³⁶. В тази пиеса има ясна алюзия към Симфония *Юпитер* на Моцарт. Ние не знаем дали алюзията е нарочна³⁷, но Халбрайх вижда цитат на 4-та част на Симфония *Юпитер*³⁸, в акорди, като темата е в най-горния глас, в тромпет, още в т. 2³⁹.

В допълнение на някои интересни канони, в първата част виждаме и примери на причудлива аугментация и диминуция. Например, една от няколкото теми на първата част (пиесата е в сонатна форма с бавно въведение и с шест различни теми), която се появява «официално» в т. 130, е предявена «неофициално» в диминуция още в т. 16, във флейта. Солото цигулка още в т. 3 всъщност представлява «предявяване» на

³¹ Халбрайх, 324.

³² цитирано в Халбрайх, 325. Това всъщност е цитат взет от друга монография на Халбрайх: Halbreich, Harry, *Arthur Honegger: Un musicien dans le cité des homes*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1992, p. 250-252.

³³ пак там.

³⁴ Абт, немски композитор, е бил прочут с хоровите си произведения. Информацията за него е в Сисоева (193). Информацията за Базелската радиостанция - в Халбрайх, стр. 329. Рапорт твърди че Абт е швейцарец (246), но изглежда, се заблуждава.

³⁵ Сисоева, 170

³⁶ стр. 242.

³⁷ Онегер впрочем пише «Четвърта симфония е пълна с духа на Хайдн и Моцарт, (преди всички това се отнася до състава на оркестъра)», Таполе, 212.

³⁸ прочутата тема C-D-F-E, интересно е че тя, в минорен вариант, е част от Прелюда басо остинато на Бузони, част от пиесата *Прелюд и Двойна fuga*, оп. 7.

³⁹ Халбрайх, 326.

първата тема от алегрото, т. 31, в първи цигулки. Първия мотив на цялата част, който се появява в т. 1 служи за контрапункт, звучащи едновременно с първата тема на сонантата форма в т. 31 – темите са представени една по една, а после едновременно – много типично. Бивайки контрапункт, тази тема много напомня птича песен на Сисоева⁴⁰.

В разработката, в т. 188, имаме кратко фугато, също основано на първата тема на алегрото, до т. 199. От същия такт започва тригласен безкраен канон на същата тема, във виоли, и двете дивизи на първи цигулки, заедно с оргелпункт в останалите струнни, и на фона на тази фактура се появява «китайската музика», която звучи далекоизточно, според Халбрайх, като гамелан, в т. 204 в пиано, гlockenspiel, тромпет и флейта:⁴¹

The image shows a page of a musical score, likely from a symphony or opera. It contains multiple staves for various instruments and voices. The top section shows measures 188-199, with a 'TUTTI' marking. The middle section shows measures 200-204, with a 'Pezemog' marking. The bottom section shows measures 205-208, with numbered markings (2), (3), and (4) indicating specific musical phrases or motifs. The score is written in a standard musical notation with clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Но Халбрайх показва че «гамеланът» също представлява «разтегната», и своего рода увеличена и начупена версия на тема която е прозвучала по-рано – в т. 93 в обой.

⁴⁰ Сисоева, 176.

⁴¹ Халбрайх, 328.

Отново, математическата фантазия на Онегер няма граници. Тема, начупена по този начин се среща и по-рано, но този похват също така принадлежи до голяма степен и на бъдещето. Един впечатляващ пример на «начупване и разтрошаване» на темата е в 6^{та} симфония на Гия Канчели⁴².

В края на частта имаме още един красноречив пример на едновременно звучене на различни теми - в т. 386 - едната тема започва в ауфтакт, в т. 385 във фагот, а другата от т. 386 в първи цигулки. Накрая има и тригласен канон между тропет, корни и фагот, започва от т. 397.

Втората част (триделна форма) от самото си начало напомня пасакалия - отново типичен елемент. Квадратната тема, заедно с нейната «вариация» в шестнайсетини показва несъмнено Бахово влияние. Остинатния принцип се вижда не само в баса, както в началото на пиесата, а и в различни други оркестрови групи по протежението ѝ, например диалогът между втори кларинет и флейта, т. 20-25. Възможно е да се каже, че остинатите се срещат повече в бавните части на симфониите - според Сисоева те представляват важна част от тяхната «дълбина на психологическата наситеност.»⁴³ Но и тук не става дума за цял остинатен жанр - този мелодически материал се чува само в началото и в края на частта.

Разширяваща се, «клиновидна» тема, такава каквато анализирахме при де Грини (разширяващ се зигзаг, с аналози при Букстехуде и Бах) виждаме в «птичето соло» във флейта, т. 42. Друг цитат, на «учебникарска» нота камбиата (има и други подобни примери при Онегер) се чува в т. 46 в първи цигулки - дори се повтаря веднъж в този такт. В тази част също има много теми, и тяхното едновременно звучене не е изненада за никого; особено значение има цитата на *Z'Basel an mi'im Rhy*, която има важна функция в третата част. В действителност, Онегер твърди че тази мелодия е скрита в шестнадесетиновите фигурации в началото (т. 9-18), и Халбрайх справедливо отбелязва, че слушателя не би се сетил за това, и ние знаем че това е факт, само защото Онегер излично ни го съобщава⁴⁴.

Веселата трета част, в бързо темпо, е прекъсната от две кратки лирични секции. Според Павчински в сонатна форма⁴⁵, дава алюзия за салтарелото в *Италианската симфония* на Менделсон (Халбрайх нарича една от темите «фарандола», Халбрайх, стр. 329, а Павчински същата тема - «тарантела», Павчинский, стр. 193), както и донякъде за *Чиракът-магьосник* на Пол Дюка.^{46, 47} Става дума за тема 1.

В тази част, за която е трудно да се повярва че е написана от човек, при това бързо, основната особеност са темите които звучат една по една, а после - едновременно. Тя е била анализирана внимателно от много и мастити музиколози. Без да има нужда да се пилее повече място и време, тук поместваме следната таблица на Уотърс, придружена от превод от английски и обяснения⁴⁸ - в следващите две страници.

⁴² В настоящото изследване не се обръща голямо внимание на връзката на Онегеровата музика с джаза - тя е несъмнена и очевидна. Но при нея също има елементи на начупен ритъм, използвани с много въображение; примери има в тази част на 4^{та} Симфония, в неговото Концертино за пиано и оркестър и пр. Друг прочут пример е в Сол мажорния концерт за пиано и оркестър на Равел и балета *Сътворението на Света* на Мийо. Този балет е едно изключително постижение на контрастната полифония.

⁴³ Сисоева, 186.

⁴⁴ Халбрайх, 328.

⁴⁵ Павчинский, 190.

⁴⁶ пак там, 329.

⁴⁷ Сисоева прави алюзия на тази част към *Празници* на Дебюси, пиеса която също има високо ниво на полифонично умение. Сисоева, 194.

⁴⁸ Waters, Keith. *Rhythmic and Contrapuntal Structures in the Music of Arthur Honegger*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2002.

Allegro:

Embryo of Theme 1

- 1- Theme 2 and developed restatement
- 2- Theme 3 and developed restatement
- 3- Theme 4
- 9A3- Theme 1
- 4- Theme 5
- 5- Theme 4
- 8A5- Theme 6
- 6- Theme 1 with Theme 6
- 7- Closing section: based on parts of Themes 1 and 4; leads to

'Exposition'

Adagio:

- 9-10 Includes a fragment of Theme 1 (Trumpet/Piano)

Allegro:

- 10- Theme 1
- 11- Theme 5 with Theme 1
- 12- Theme 6 with Themes 1 and 5
- 13- Theme 3 with Themes 1, 5 and 6
- 14- Theme 2 with Themes 1, 3, 5 and 6
- 15- Repeated statements of the folksong *Bäsler Morgenstreich* accompanied by a 3-part canonic treatment of Theme 1; leading to

'Development'

Coda:

- 8A17- Adagio: transposed version of last 9 bars of the first Adagio (9-10)
- 18- Allegro: Theme 1

Тема 1



Тема 2



Тема 3



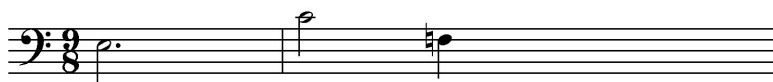
Тема 4



Тема 5



Тема 6



Allegro

«ембрио» на тема 1 - кратък цитат на началото на главната тема (в т. 5-8, фагот). Като въведение.

цифра 1 - втора тема с развитие (започва в тромпет, такт 20)

цифра 2 - трета тема с развитие (главно във флейта, от т. 36)

цифра 3 - тема 4 (медни и дървени духови заедно, от т. 76). Водеща линия - в обой.

малко след цифра 3 - основната тема, наричана от различните музиколози «фарандола», «тарантела» и прочие. Тази тема е важна - виж по-надолу, при цитата на народната песничка. Появява се в първи цигулки, в т. 59.

цифра 4 - пета тема. появява се във флейта в т. 74.

цифра 5 - четвърта тема отново. В струнни - първи и втори цигулки и виоли. Водеща линия - 1^{ви} цигулки.

малко след цифра 5 - шеста тема. В чели - започва в т. 97. Хармоничните фигури в дървени духови са в необратима рамка от 4 ноти в триделен размер - виж анализа към ?? симфония.

цифра 6 - първо стрето. Звучат едновременно теми 1 и 6. («Малко предястие» - Халбрайх, 330.) Първа тема е в обои и кларинети, а шеста - в корни, започва от т. 106. Първа тема - отгоре.

цифра 7 - заключителна секция, има елементи на тема 1 и 4. Интересни са диминуционните варианти на първите три ноти (заедно с украшението) на тема 1 в т. 148, в кларинети и пиано. Това всъщност е и своего рода остинато. Секцията води до

Adagio

цифри 9-10. Има фрагмент от главната тема, която се появява тук и там - напр. в т. 158.

Отново Allegro

цифра 10 - тема едно (главна тема) - от т. 175, соло фагот (сравни с прочутото соло фагот в *Пасифик 231*)

цифра 11 - теми 5 и 1. пета тема е в кларинет, първа във виоли, т. 190. Първа тема - отдолу.

цифра 12 - теми 6, 1 и 5. Тема 1 е в средата между 6 и 5. Тема 6 - във флейта и тромпет, 1 в обой и кларинет, 5 в чели, всички в т. 205.

цифра 13 - теми 3, 1, 5 и 6. Така са и разположени 3 най-отгоре, поед нея 1, 5, 6. 3 във флейти и пиколо, 1 в пиано, в октави, 5 в първи цигулки и виоли, в октави, 6 в корни. Всички теми започват в т. 220, а тема 3 - в т. 221.

цифра 14 - пет теми едновременно! 2, 1, 3, 5 и 6. Четвърта не участва. Тук не може да се каже коя е над коя защото повечето вървят в октави. Всички започват в т. 235, а т. 2 в т. 236. Тема едно - 1^{ви} и 2^{ри} циг. и виоли. тема 2 - Флейти и пиколо. 3 - тромпет, тема 5 - обои и кларинети, тема 6 - фагот и чели.

цифра 15 - поява на цитата - средновековната песничка *Bäsler Morgenstreich*, която е своеобразен кантус фирмус. Има тригласно канонично провеждане на елементи на тема 1, (виж по-горе) но темата не се цитира изцяло, това не е стриктен канон. Тази секция започва в т. 250.

Второ Adagio много близко приличащо на първото и

Coda Заключението отново цитира само началото на тема едно.

План на трета част на Четвърта симфония (по Уотърс). Схемата на английски е негова, обясненията на български - мои. Цитирани са само първите два такта на всяка тема. СЛ

Въпреки че във финалното стрето темите не се въртят една около друга, както при петорния превратен контрапункт в кодата на последната част на Моцартовия *Юпитер*, темите са разположени винаги различно една под друга, както и често са дадени в октави. И въпреки, че това не е точно превратен контрапункт, то все пак си остава едно полифонично чудо, особено като се има пред вид, че хармоничния език на тази част, макар и доста сложен, е напълно тонален. Всичките теми е трябвало да звучат перфектно една с друга, както и всъщност всяка със всяка, две, три, четири, всички едновременно! При Онегер една тема (четвъртата) не участва във финалното стрето от пет теми - при Моцарт е същото. Онегер говори обстойно за Четвърта симфония⁴⁹ - а за полифоничния аспект на третата част не споменава нищо. И тук, както и при Моцарт, има по малко от всички ястия в полифоничната кухня - фигурирани встъпления, хорал, канон, остинати, мултитематизъм. А звучи весело, закачливо, спокойно. Не е изключено това да е полифоничния *coup de grace* на 20^{ти} век.

3.1.5 Пета симфония, последната на композитора, е написана през 1950 г. Наречена е *Трите ре* от него самия. Както той разказва на Бернар Гавоти:

«Имам много ясното впечатление, че ние сме на края на цивилизацията – на края на нашата музикална цивилизация, която само предхожда края на цивилизацията във всеки аспект. Ние трябва да имаме куража да я приемем спокойно, както човек спокойно очаква своята смърт.»⁵⁰

Тази симфония е най-мрачната, най-трагичната и може би страшната от всички. За разлика от Втора и Трета, които завършват повече или по-малко оптимистично, тук края не е весел⁵¹. Мрачно звучи и последното окрестрово произведение на Онегер, *Моноартита* (1951)⁵². Силно развитата депресия на композитора се усеща осезателно в тази симфония. В действителност след неговия тежък троен сърдечен удар на 21-22 август 1947 г., Онегер повече не се възстановява напълно.

Симетрията, като градивен елемент на първата част, може да се нарече зловеща. Проста, гениална, и страшна: акорди които са отразени огледално, симетрията е диатонична (тонална), а не стриктна. Между акордите има малко разстояние, може би нарочно не е запълнено. Темпото също впечатлява – Grave, 48 удара в минута, едно от най-бавните които се срещат в литературата. Павчински прави връзка между тази бавна част (която не е в сонатна форма⁵³), и бавните въведения в първите части на сонатни форми от класиката⁵⁴. Но тук няма сонатно алегро, то може би е заменено донякъде от бързата втора част. Фактурата на първата част често се оприличава със звука на орган⁵⁵.

Отново ни очаква полифонично чудо, във втората част, която има сложна форма, и която напомня «зло скерцо»⁵⁶ с «болезнени кошмари»⁵⁷. Без да говорим много за «сражаващите се работи» и «механичната суматоха» която се споменава от музиколозите⁵⁸, можем да преминем върху някои е от впечатляващите черти на тази

⁴⁹ Halbreich, Harry, *Arthur Honegger: Un musicien dans le cité des homes*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1992, p. 235-236.

⁵⁰ Халбрайх, 332, цитирано от *Аз съм композитор*.

⁵¹ пак там.

⁵² най късното произведение в каталога на пиеси на Онегер датира от 1953 г. – *Коледна кантата*.

⁵³ по този въпрос има спор. Спрат твърди че е, Халбрайх – че не е. Прилича на сложна тричастна форма - Халбрайх, 333.

⁵⁴ Павчинский, 200.

⁵⁵ Халбрайх, 333, Рапопорт, 254.

⁵⁶ подобно по своя характер е леко зловещото Скерцо за орган, оп. 2 на Дюруфле. Подобен болезнен, сложен, морбиден, и едновременно с това скерцозен елемент е една от визитните картички на Луи Виерн – напр. скерцото на неговата 6^{та} симфония, или пиесата *Feux Foullets*, и двете за орган.

⁵⁷ Рапопорт, 256.

⁵⁸ «работи» - при Халбрайх 334, «суматоха» при Павчински, 206.

изключително сложна пиеса. Главната тема е 12-тонова, и по-късно тя преминава през четирите «стандартни» метаморфози на серийната техника T: («права» или «стандартна»), I (огледална), R (ретроградна), RI (огледално-ретроградна):⁵⁹

T - т. 1 - 9 (в кларинет)
 RI - т. 10 - 19 (фагот)
 I - т. 19 - 28 (флейта)
 R - т. 28 - 36 (английски рог и обой)

Темата е придружена от контрастна контрапунктираща линия, както и при всички други полифонични секции в частта.

След контрастната бавна секция (т. 137-145) има отново скерцозна секция. Тук има диалог между тематични мотиви на T и I - T е в баскларинет, а I във виоли - т. 146-164. Едновременно (огледален канон) - т. 174 - 183.

Следват четири стрети:

Първо стрето. Първите шест тона на първата тема се появяват в аугментация (увеличение х6, т.е. осмина е равна на половина) - интервал на изместване - половина с точка. Първи и втори тромпет: T (т. 174-178), първи и втори тромбон: I (т. 193-197), първа и трета корна: R (195-199), докато чели и басы свирят контрупунктираща мелодия в тремоло.

Начало на стрето 1 (дървени духови не са показани - те паузират)

⁵⁹ тук и по-нататък, Халбрайт , 334. Под серийна техника се имат пред вид традиционни полифонични прийоми, а не инструменти на додекафонията.

Второ стрето. Т в трети тромбон и туба (199-203), I във флейти и обои (200-204), RI в корни (201-205).

Трето стрето. То е в по-малка аугментация (увеличение $\times 2$, осмина е равна на четвъртина), интервал на изместване - четвъртина. Два тромбона: I (205-208), флейта и английски рог: Т (205-208), две корни: R (206-209), последвани от трети тромбон и туба: Т (209-212), обой и английски рог: I (209-212), две корни: неточен R (200-203).

Четвърто стрето - от т. 193 стретото се връща в нормалната си скорост, без увеличение, както в началото. Изместването е осмина. Два тромбона: I (213-214, и после отново, непълно - 217-219), един тромпет: Т (213-214), обой, английски рог, кларинет: RI (213-215), флейта и кларинет: I (216-218), и още няколко неточни варианта в т. 197-198. Тремоловата линия достига до т. 198.

Контрастната бавна секция се появява отново в т. 255-264 (Халбрайх нарича цялата втора част «Погребално скерцо, прекъснато от две страшни триа»⁶⁰) но сега върху него е наложена темата от началото (12-тоновата тема) заедно с нейното логично продължение, така както е в началото на частта. Отново един много познат похват.

Частта завършва с огледална реприза, като главната тема на места се явява в ретрограден вид, и по този начин цялата част завършва на ре, така както е започнала. Това е най-схоластично-полифонизираната фактура на Онегер въобще; този контрапунктичен шедьовър още повече подчертава засилващите се математични елементи в мисленето на Онегер, така както се случва с много други композитори в техния късен творчески период.

В последната част на симфонията «последното «D» (ре) в тимпаните е Death («Смърт»)⁶¹. В тази силно впечатляваща драматична част (често сравнявана с мрачния драматизъм и свирепа енергия на Първа симфония) полифоничните прийоми преминават на заден план. Тук важна роля играят остинатите, както и подчертаната ритмика на темите.⁶² Ние все пак виждаме симетрични структури отново, в акордите в т. 38-50, както и безкраен канон на октава в края на частта - върху лиричната трета тема - в т. 160- (започва в първи тромбон) и продължава между тромпети и флейта/обой.

3.2 Летен Пасторал

Тази пиеса е написана за единичен състав (камерен оркестър) без ударни и тромпети.

Това е първата по-значителна оркестрова пиеса на композитора, написана когато той е бил на около 29 години, много бързо, за около месец (1921). Вдъхновена е от престой на композитора в Швейцарските Алпи. Понякога е била сравнявана със *Следобедът на Един Фавн* на Дебюси (наричана на шега «късния» «Следобед») и е посветена на Ролан Манюел, известен френски композитор и критик, професор по естетика в Парижката Консерватория. В началото ѝ има кратък цитат на Рембо: “J’ai embrassé l’aube d’été.» [“Аз прегърнах летната зора”].

Общата форма на пиесата е А-Б-А1, Павчински твърди че част Б сама по себе си е цяла сонатна форма с разработка⁶³.

В първия дял (А), първата тема на пиесата (в миксолидийски лад) се появява в соло корна, в т. 4., после се поема от обой. Тази тема после се появява в канон в октава

⁶⁰ Халбрайх, 334.

⁶¹ Халбрайх, 337.

⁶² Важна забележка на Халбрайх: «Той [Онегер] беше напълно наясно, че за да може нетонална тема да се вреже в паметта, тя трябва да компенсира липсата си на тоналност с други параметри - ритъм, акценти, специфичната си интервалика или хармонично оцветяване.» Стр. 301 .

⁶³ Павчинский, 49.

(с разлика от две времена) от т. 23 – Като водещия глас е в първи цигулки, а закъсняващия – в корна. Канона е абсолютно стриктен – той продължава и след дискретна смяна на инструменталните партии в т. 30 – имитацията глас се поема от обой.

От т. 38 започва подготовката за средния дял на пиесата (Б), той започва на 48 такт с поява на нов тематичен материал (мотив) – а неговата главна (втора) тема се появява в кларинет в т. 52. Втората половина на тази тема е във фагот, т. 56. Темата се развива мотивно и модулира, като често нейни мотиви се имитират взаимно. В действителност мотива на въведението и втората тема звучат едновременно още в т. 60. Друг нов мотив (който също ще прозвучи заедно с останалите) се появява за първи път в 68 т., в първи цигулки и виоли. Трите мотива звучат едновременно в т. 94. В т. 98 наблюдаваме впечатляващ 5-гласен стриктен канон в струните (удвояван от дървените духови) базиран на първата половина на втората тема.

Третия дял, изменен А, започва в т. 106. Естествено двете теми, от първия и от втория дял звучат едновременно – първа от т. 107, във фагот, втора от т. 110, във флейта:

16 rit. *lontano* *pp* *lointain* **7** Tempo I (calme) *Tranquillo*

F1. *pp*

Cl. *pp*

Fg. *pp*

Vi.I rit. *pp* Tempo I (calme) *p*

Vi.II *pp*

Vla. *pp*

Vlc. *pp* *segue*

Cb. *pp*

7 *pp*

F1. *pp*

Fg. *pp*

Vi.I

Vi.II

Vla.

Vlc.

Cb.

110

В началото чуваме само първата секция на втората тема заедно с първа тема, а после и втората секция – в обой, т. 118. Нещо повече – на фона на първата тема тече тригласна канонична имитация на втората тема – в обой, кларинет и фагот – т. 121-122.

3.3. Песен на радостта

Написана е две години по-късно, и е посветена на Морис Равел. Пиесата е за значително по-голям оркестър (троен състав, челеста, арфа и ударни). Счита се за много подходяща за изучаване на стила на Онегер – и в хармонично, и в полифонично отношение⁶⁴. Отново, формата е А-Б-А и отново подчертано полифонична. Мотиви на темата на първата част (започваща още от самото начало) са частично «отразена» още в т. 7 – наблюдаваме два възходящи гласа който отразяват трите низходящи на темата – подобен феномен на отразяване се вижда и на още много места – напр. в т. 16, 18 и пр. Втората тема е показана в средния дял, първоначално в кларинет в т. 52-59 и веднага след това в канон на октава, закъсняващ с две времена, между първа флейта и английски рог, започвайки от такт 59. Канони базирани на темата се виждат в дървени духови и в т. 44 и по-нататък, където темата се провежда в канон още веднъж, в 1^{ви} и 2^{ри} цигулки (започвайки от т. 75, и тромпет – отново закъсняващ с две времена (считано в размер 9/8) и в тромпет. Особено «живописна» е и партия на челите, по време на протичането на канона указан по-горе – остинатен мотив който се повтаря три пъти, от т. 76 до т. 83. Част Б завършва с многобройни имитационни построения между медни и духови, в т. 82-92.

Какво ни очаква в част А1? Естествено, сливане на темите от всяка част: в т. 107 темата от първа част звучи в корни и тромпет (както в началото), а втора тема е в първи цигулки – тя звучи до т. 111, след което се появява отново, но в различна партия (докато първа тема продължава да върви в корни и тромпети) – и освен това от различен тон. В т. 107 и двете теми започват от ла. В т. 114 фрагмент от темата се изпълнява от две флейти и пиколо, транспониран на терца нагоре – от до диес. Чуваме друг фрагмент от втората тема и в корни в т. 121-123, в тромпет в 128 (докато първата тема звучи така както е звучала оригинално в дял А). В демонстрация на още по-голямо майсторство, първата фраза на втора тема върви в безкраен канон на фона на първата фраза на първа тема – в т. 132-135 – втората тема се свири от пиколо, флейти и обои, имитацията ѝ – от английски рог и два кларинета, а първата тема – от корните. Разликата между пропоста и респоста на канона е един такт (три времена) В т. 138 – 141, в самия край на пиесата, разликата е съкратена на само едно време закъснение на респостата.

3.4 Пасифик 23

Това е най-известната пиеса на Онегер. Тя е била анализирана много, и в допълнение на възхвалата която определно си заслужава, си е спечелила и критика (в смисъл, че възхвалявал машините за сметка на хората)⁶⁵. Той самия дава донякъде противоречив коментар за това как е замислил пиесата - на някои места твърди, че първоначалната му идея не била свързана с локомотиви, а с абстрактен принцип на ритмично развитие, а на други - че имал желанието да създаде музикално впечатление в резултат на съзерцанието на «300-тонен влак който се движи в нощта със 100 км в час.»⁶⁶ Има негова филмова музика, в чиито скетчове се забелязват елементи от

⁶⁴ Халбрайт, 349.

⁶⁵ Халбрайт, 351-352.

⁶⁶ пак там.

бъдещата пиеса, заедно с коментари изрично споменаващи «локомотив» и «железница»⁶⁷.

В *Пасифик*, според Халбрайх, едва ли не всички теми са изготвени на основа на една, която той нарича «кантус фирмус»⁶⁸ - и която без съмнение е гръбнака на пиесата. Но и в полифоничен аспект, *Пасифик*, в светлината на това изследване, съдържа някои важни особености, споменати в анализа на други негови пиеси.

Тази пиеса е особено важна със своите многобройни остинати. Ако можем да предположим, че авторът не имал ясна идея дали се касае за локомотив или не, в ранните стадии на писане на пиесата, това не е от значение. Но остинатността на неговата музика е елемент който ще се окаже много важен за композитори които ще се родят след него. Два важни примера са Джон Адамс - който е напълно тонален, и при когото остинатите са основната и най-характерна черта на неговото творчество; и Филип Глас - за него може би е възможно гледището че той, едва ли не, не използва нищо друго освен остинато.

Кантус фирмуса, наричан така от Халбрайх, чуваме след като «влакът вече се е отдалечил малко от гарата», в т. 39, ние го наричаме тема 1; партиите на виолите и челите (удвоени от кларинет и баскларинет) са взаимно противоположни, макар и не стриктно:



Кантус фирмусната линия е горната

На същия мотив е базирана и следващата секция - т.46-53.

Фаготът излага важната тема в т. 80-85, (наречена тук тема 2):



след което тя се явява във форма на фугато, от т. 94 - има шест встъпления, всяко с интервал на изместване един такт, като четвъртото встъпление е двойно - едновременно два инструмента на интервал тритонус. Тук може има някаква далечна алюзия с двойните и тройните канони на Ренесанса (последното встъпление е в октава - цигулки и тромпети). Следва отново секция върху тема 1 от т. 106-109, после на влака «му свири свирката» - със прозвучаване на мотив на тема 1 в цигулки и виоли, след което започва секция в триоли, чиято нова, важна тема се явява отново в канон, т. 121-128 - тук я наричаме тема 3:



След появявата на последния контрастен елемент в първи цигулки, т. 153-155, влакът набира пълна скорост. Тук чуваме кантус фирмусния елемент като основна

⁶⁷ пак там.

⁶⁸ пак там, стр. 353.

солова линия в корни, в аугментация, от т. 165, после в тромбони, от т. 171, после в тропети, от т. 183. И в многослойното остинато се появяват и изчезват теми които сме чували по-рано, включително и самия кантус фирмус, в диминуция във виоли, в шестнадесетини. Някои теми се появяват едновременно, например 1 и 2 т. 168-169, тема 1, 2 и 3 в т. 172-173, там тема 3 е освен това в канон/имитация. След като влака започва да намалява скоростта си, тема 1 се чува в осмини, в цигулки и виоли (удвоен от флейти, тропети, тромбони) в т. 204, и отново в четвъртини, т. 208.

Въпреки че между главните теми на пиесите има тематични връзки, те не изхождат изцяло от «кантус фирмуса». Но пиесата е изключително кохезивна и логична, и до известна степен наподобява по замисъл третата част на Четвърта симфония. (Тактове 171-172 са в Приложение 13.)

3.5 Цар Давид

В тази пиеса, (1921), освен текста на Моракс, Онегер използва и текст от Женевския Псалтир - от Клеман Маро, а в една от частите на ораторията (номер 20. *Psaume*, в контрабаси и тромбон още в самото начало, а после и в английски рог, в т. 4-7) е цитирана мелодия на френския ренесансов композитор Клод Гудимел (ок. 1514 – 1572). Въпреки, че често е наричана «оратория», *Цар Давид* всъщност е музика към текста на Моракс:

«Главния недостатък на *Цар Давид* се дължи на това, че се изнася ораториално една творба по начало замислена като партитура на сценична музика. Бях илюстрирал една драма, както гравьорът украсява главите на една книга. Имаше повече или по-малко дълги глави. На сцената това минава съвсем естествено; [оригиналното изпълнение е с костюми и декори, С.Л.] на концерт се получават премного кратки парчета в първата част, което дава впечатление за накъсаност.»⁶⁹

Тази творба съществува в два варианта (първия вариант е разделен на два под-варианта които се различават единствено по това, че текста който казват актьорите, сега се рецитира от четец). Онегер реоркестрира пиесата през 1923 г.

Забележимо влияние от баховата кантатна традиция се усеща още в началото на пиесата. Например, в номер 3. *Psaume*, комплементарната двугласна фактура донякъде напомня на тази на някои бахови арии (напр. *Schweigst stille, plaudert nicht* или *Mädchen die von harten Sinnen* от *Кафейната кантата*, BWV 211) – много близка до това е и втората част на 9. *Psaume* – започвайки от номер 2 (*Allegro marcato*) низ- и възходящите постепенни фигурации, в осмини и в шестнайсетини са играни в комплементарна формация, често протичащи едновременно (номер 4 от същата част).

⁶⁹ цитат на А.О. Гавоти, 79.

Още един пример на едновременно протичащи-взаимно огледални линии е във силно впечатляващия, едновременно комичен и зловещ 13. *Marche des Philistins*. Въпреки че това се забелязва още в началото, (сопрановата линия на тропетите срещу партията на тромбоните е непрецизно противоположна, които със своите паралелни унисони и тритонуси придават на фактурата известно политонално звучене, третирано като «фалшив» акомпанимент на партията на тропетите – това до известна степен напомня на стила на големия «политоналист», колега и приятел на Онегер, Дариус Мийо), в т. 10 взаимното огледало е перфектно. Наистина, такава фактура е достатъчна за да се разпознае в нея авторът. Тя се среща на още много места в ораторията, и тук са показани само няколко подобни примери.

Един от общо двата впечатляващи примера в оратория за смесване, едновременно протичане на мелодичен материал от различни места е номер 16. *La Danse devant l'Arche*. В нея хорът се появява за първи път в т. 41 с виковете «Jehovah, Jehovah» с характерен терцов мотив (означен с буквата А). След което чуваме сопрани и алти в т. 45 да пеят «*Vien a nous eternal, lumière du matin...*» което много напомня номер 15. *Cantique de fete*, т. 9: «*Eternel, Eternel, viens bénir Israël*», но като мелодичен контур има общи черти също и с номер 11. *Psaume*, т.2-6 в тенори и басы: «*L'Eternel e ta lumière infinie.*» Този мотив е означен с буквата Б:



Показания пример от номер 11. от своя страна е почти буквално същия като т. 2-5 на номер 4. *Chant de victoire* в сопрани. Използване на един мотив или, особено, варианти на един мотив като строителен елемент е още една характерна черта на Баховото мислене. Но да се върнем на смесването на различните теми. Обратно в номер 16., в такт 53, докато в алти и сопрани звучи тема Б. в басы се появява една на пръв поглед непозната тема: «*Ouvrez la porte á l'Eternel*». Темата е белязана с буквата В. Тази тема контрастира с тема Б, но също така се вписва в нея. Всъщност ние вече сме я чули в номер 2. *Cantique du berger David*, където Давид пее в т. 4-5 «*Jen e suis que son agneau...*» – но тук тя е в осмини (мотива е отбелязан):

Andantino ♩ = 54

Andantino ♩ = 54

L'E-ter-nel est mon ber-ger, Je ne suis que son a-gneau. Con-duis-moi par tes sen-
Gott der Herr ist mein Ge-leit, Bin sein Schäfchen auf der Weid, Treulich führer mich den
God shall be my she-pherd kind, He will shield me from the wind, Lead his lamb to pastures

докато в номер 16 е в четвъртини и с една прибавена нота – първата. Това сигурно е било направено с цел да се избегна неудобното встъпление от шеста степен.

Още едно едновременно провеждане виждаме в т. 68-70, където тема Б (в сопрани и алти) протича едновременно с тема В (в бази) в половини, т.е. в аугментация. Така ние сме в състояние да наблюдаваме «растежа» на тази тема, от осмини в номер 2., към четвъртини в номер 16., т. 53-55, и до половини в т. 68-70. Друг пример на смесване на теми е в същата част (16) в тактове 92-95, където протичат едновременно тема А (в бази, където ритмиката е същата, а терцовия мотив е модифициран в квартов) заедно с тема Б, която е в тенори 2 т. 92, и в сопрани и алти в т. 93-95.

The image shows a musical score for measures 68-70. It features multiple staves for various instruments and voices. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are shown with lyrics in three languages: French, German, and English. The lyrics are:

 French: nous, E-ter-nel, viens à nous, E-ter-nel, viens à nous, E-ter-nel, lu-mière du ma-tin, et splen-

 German: uns, ew'ger Gott, sei mit uns, ew'ger Gott, sei mit uns, ew'ger Gott, Du morgendliches Licht, du des

 English: us, mighty God, be with us, mighty God, be with us, be with us, O splendour of the morn, and the

 Below the vocal parts, there is a section labeled 'B' with lyrics:

 French: Ou-vrez la porte à l'E-ter-nel Ou-

 German: Wan-delt den Weg der E-wig-Kei-ten Öff-

 English: Ope wide those doors that lead to heav'n Ope

 The instrumental parts include Flute (Fl.), Cor Anglais (Cora), Tuba, Trombone (Tomb.), Harp, Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Viola (Alto), Cello (Cell.), and Double Bass (C.B.).

Едновременно протичане на тема В (в аугментация) и тема Б.

Тази част, номер 16, е също първата в която се забелязват елементи на фуга/фугато (кратки имитационни построения могат да се забележат и по-рано, например в т. 17-28 на част 11. *Psaume*). Фугатно встъпление се вижда в т. 171-174 и отчасти в следващите няколко такта. Но истинска фуга наблюдаваме от 268 – това е заключителната секция на част 16, която от своя страна е заключителна за втората част

(и около две трети) на цялата оратория. Част от тази фуга ще се появи отново, видоизменена и «преобразена» в последната част – 27. *La mort de David*.

Но за нея по-късно. Тук, в номер 16, т. 268 в сопрани ние чуваме за пръв път фуговата тема, която се състои от 7 такта. Началото на темата (и контрастиращата с нея втора тема в номер 27.) приличат донякъде на лутеранския хорал *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, който започва с мотив базиран на 1-3-5 степени на лада. За този химн е прието да се счита че е написан от лутеранския композитор, пастор и поет Филип Николай (1556-1608), и е бил използван от много композитори, като най-прочутия пример е кантатата *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140 на Й. С. Бах. На пръв поглед фуговата тема не напомня директно хорала. Халбрайх сравнява тази тема и с хоралната мелодия *Wie Schön leuchtet der Morgenstern*, чието автор също е Николай⁷⁰. Тя се състои от четири мотива – първи в т. 268-269, втори, който повтаря първи, в т. 270-271, трети (възможни последните две ноти на т. 271) – т.272-273, и четвърти в т. 274. Тя е представена във фуговата експозиция в т. 268-281, в низходящо встъпване – сопран, алт, тенор. За басовата партия няма ясно изразено встъпление, но темата се появява и там, в т. 291. (Вместо това, в т. 283 чуваме третата фраза на темата в октави – в бас и алт.) В действителност в това определено място – започвайки от т. 291, виждаме 4-гласно стрето на темата, появяващо се «кръстосано» в гласове бас-алт-тенор-сопран.

В третата част на ораторията също наблюдаваме някои типични полифонични похвати – след встъпването на основната тема в част 19. *Psaume de penitence* – в басы и тенори, тя се появява в имитация в т. 6 в сопрани и алти, като басы и тенори продължават да пеят партия която напомня на противосложение на основната тема (т. 6-9 и по-нататък). Също виждаме точен безкраен канон в октава между сопрани-тенори и алти-басы в т. 30-33 на част 20. *Psaume* – той става четиригласен от т. 34, и отделните му встъпления са на всеки две времена (а не на четири, както в т. 30-31) в ред сопран – тенор, алт – бас, и продължава абсолютно прецизно, докато не се разпадне, глас по глас, до т. 41. Следва «неточен», но ясно забележим прием на антифон в част 22. *La Chanson d'Ephraïm* – фразата която се пее от соло сопрана, се повтаря от сопрани и алти, които пеят без думи, и при тях края на фразата винаги е «сбъркан» - и води до промяна в хармонията, и началото на следващата секция в която солира сопранът. Този прием се използва до края на частта.

В последната част, 27. *La mort de David*, първоначално чуваме соло сопранът да пее тема която има близка роднинска връзка с темата която се пее за пръв път в част 16, т. 268 («Алелуя») – в действителност това е може би най-известната част от ораторията. Двете теми – темата «Алелуя» и темата в т. 13 на част 27. (наречена тук условно тема «Wachet auf») си приличат в това че и двете в своите начала са базирани на 1-3-5 степен на мажорен лад. И именно тази втора степен напомня особено на мелодията *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, по-точно и двете теми са донякъде базирани на първия ѝ мотив. Темата се дели на няколко фрази, първа, т. 13-14, втора, 15-16, трета, т. 17-18, четвърта, т.19-20, и пета, т. 21-25. Прехвърлена в нова тоналност, темата се пее отново от сопрани и алти (тенори и басы пеят на един тон «Алелуя», така подготвяйки темата «Алелуя», която ще се появи по-късно) – и тя се появява, бележейки началото на финала на ораторията, в т. 37. Тази фуга вече сме я чували, или по-точно сме чували част от нея, в края на част 16. Но тук има неочакван обрат в т. 48 – докато сопрани пеят темата «Алелуя», басы подемат темата “Wachet auf” едновременно с тях. Темата «Алелуя» се появява в нов глас (за трети път) в т. 51, и от т. 57 ние имаме 4-гласна фактура, в която трите горни гласа пеят темата «Алелуя», често в стрето, а най-долния глас провежда

⁷⁰ Халбрайх, 408.

темата *Wachet auf*» фраза по фраза (началото на тази секция е показано от втория си такт на провеждане; от първия не беше възможно по технически причини):

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for:
 - Brass: Bn. (Trumpet), Cor. (Cornet), Trbn. (Trombone)
 - Woodwinds: Harpe (Harp)
 - Strings: S. (Violin), C. (Viola), T. (Violoncello), B. (Contrebasse)
 - Percussion: Viol. II., Viola, Cell., C.B.
 - Voices: S. (Soprano), C. (Contralto), T. (Tenor), B. (Bass)
 The score is divided into sections: "фугова тема" (Fugue theme) and "хорална тема" (Choral theme). The choral part includes lyrics in three languages:
 French: dit un jour rien dra ou u - ne
 German: heisst es wird Kom - men der Tag, Wo ei - ne
 English: said: one day shall down Bea - ring that

Тоест тук има елементи на хорален тип вариране от Бахов тип, с елементи на фигурано предявяване и соло кантус фирмус в баса⁷¹. Подобна пиеса е например Баховия хорален прелюд за орган *Von Gott will ich nicht lassen*, BWV 658a. Естествено тук не може да става дума за абсолютно същия ханр и техника. В Баховата пиеса всеки куплет се предявява в горните гласове, докато при Онегер само има забележима «роднинска връзка» между двете теми – и едната тема протича само в баса, а другата – е фигурирана в останалите три над него⁷².

«...наивно, горделиво признавам, че в края в съчетанието на Хорала с Алелуя, като че ли съм осъществил приблизително това, на което съм се надявал.»⁷³

⁷¹ впитането на двете теми е майсторско, но не е стриктно. Третата фраза на хорала е транспонирана с цял тон надолу, за да пасне на набелязаната хармоничната схема.

⁷² още един интересен случай на хорална техника от подобен тип се среща в втората част *Kyrie Eleison* на Дюруфле – виж очерка за Дюруфле.

⁷³ цитат на А.О., в Гавоти, 79.

3. 6 Фуга и Хорал за орган

Пиесата *Фуга и Хорал* е единствената за соло орган, (писана през 1917 г., когато композитора е на около 25 години). Пиесата е написана в «легатен» органов стил, в съответствие с «романтичната» органова традиция на Швайцер и Видор, при която музиката на барока се е свирела легато, с дълги фрази. Дългите легатни марки фигурират навсякъде в пиесата. Тя е посветена на Робер-Шарл Мартен, органист, при когото Онегер е изучавал хармония в Хавър. В пиесата има много динамични инструкции (има се преди вид крешенди и декрешенди) и дори инструкции за смяна на мануали, те вероятно са били нанесени с помощта на Мартен.

Въпреки, че пишейки органова фуга, Онегер донякъде подлага на емуляция този подчертано бароков жанр, той всъщност създава едно много лично и оригинално произведение. Това не е познатия цикъл «прелюдия и фуга» – цикълът започва с фугата, а после следва «Хорал», без да има нищо общо с жанровите формулировки на барока. Това е по-близо като традиция до циклите на Франк: *Прелюд, хорал и фуга, Прелюд, ария и финал*.

Фугата има тъжна, хроматична тема, близка до темата на Брамсовата органова фуга в ла бемор минор, и подобно бавно темпо. При встъпването на втория глас (comes 1) противосложението (незапазено в протежението на пиесата) понякога изглежда като огледален вариант на средната секция на темата (т. 5), също и отчасти в т. 7 – имайки два противоположно движещи се гласове на фона на встъпването на темата в трети глас. Наблюдава се традиционен тонален отговор (т. 4), както и класическото редуване *dux-comes-dux-comes* характерно за 4-гласна фуга с тонален отговор. Ред на встъпване на гласовете – В–А–Т–S.

Контраекспозицията започва в т. 15, където темата се цитира частично в различните гласове, с изразителна канонична секвенция в т. 18-19, и неусетна поява на пети глас в 20 т., и превратен контрапункт плюс 4-гласна възходяща канонична секвенция в т. 20-22. Отново канонична секвенция в т. 24-25 и в т. 26 гласовете (вече неусетно станали пет) се организират в 4-гласна огледално-симетрична формация плюс контрастиращия пети глас в баса. Тук, в т. 27 е кулминацията на пиесата. Полифоничната фактура вече е тежка и многопластова.

Заклучителната секция на пиесата не цитира повече цялата тема; това вече е в разрез със «старата» трафиция. Следва дълга затихваща секция.

«Хоралът» е посветен на Андре де Ворабур – бъдещата съпруга на композитора, талантива пианистка. Пиесата започва с встъпление с типичните за композитора многласна хроматична огледална фактура, отново в бавно темпо. Нейните няколко секции, които приличайки си по тематичен материал, започват от отдалечена тоналност и след няколко повторения достигат доминанта (или тоника), са част от характерния немски романтичен подход на въведение, срещаш се например във Листовите вариации по *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (1862) по темата на *Crucifixus* от *Matthäus Passion* на Бах, началото на *Сонатата по 94 псалм* на Ройбке, Въведението към *Тристан и Изолда* на Вагнер⁷⁴ и пр. Хоралът започва в т. 9. След емоционалното излагане на неговата тема се повтаря началната секция, последвана от кратък епилог. Хоралът е в по-импровизационен дух от фугата, хоралната мелодия не се изнася на отделен мануал, в действителност тази пиеса до голяма степен може да се нарече написана импровизация. Цялата пиеса е в Приложение 14.

⁷⁴ в случая при Вагнер не се достига точно до тоника; това е прочутия «Тристанов акорд». Но формулировката е същата.

Приложения

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Gloria

2. Fugue

Nicolas de Grigny

(1672-1703)

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The key signature has one sharp (F#). The music begins with a treble staff containing eighth and sixteenth notes, some with mordents. The bass staff has a whole rest in the first two measures, followed by eighth and sixteenth notes in the third measure.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The key signature has one sharp (F#). The music continues with eighth and sixteenth notes, some with mordents. The bass staff has a whole rest in the first two measures, followed by eighth and sixteenth notes in the third measure.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The key signature has one sharp (F#). The music continues with eighth and sixteenth notes, some with mordents. The bass staff has a whole rest in the first two measures, followed by eighth and sixteenth notes in the third measure.

10

Musical score for measures 10-13. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 10 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody in the right hand features eighth and sixteenth notes with accents. The bass line consists of quarter notes. Measure 11 continues the melodic development. Measure 12 has a whole rest in the right hand. Measure 13 concludes the system with a final chord.

14

Musical score for measures 14-16. Measure 14 features a half note in the right hand and a quarter note in the bass. Measure 15 has a half note in the right hand and a quarter note in the bass. Measure 16 concludes the system with a half note in the right hand and a quarter note in the bass.

17

Musical score for measures 17-20. Measure 17 features a half note in the right hand and a quarter note in the bass. Measure 18 has a half note in the right hand and a quarter note in the bass. Measure 19 has a half note in the right hand and a quarter note in the bass. Measure 20 concludes the system with a half note in the right hand and a quarter note in the bass.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Gloria

4. Récit de tierce en taille

Nicolas de Grigny

(1672-1703)

The musical score is presented in three systems, each with three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/4. The first system is labeled 'Fond d'orgue.' and includes a registration mark for the third rank. The second system is labeled 'Tierce' and 'Pédale'. The third system continues the piece. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as accents and slurs.

13

Musical score for measures 13-16. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. Measure 13 features a complex chordal texture in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#).

17

Musical score for measures 17-19. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. Measure 17 shows a continuation of the complex textures from the previous system. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a busy bass line.

20

Musical score for measures 20-22. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. Measure 20 features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature changes to two sharps (F# and C#).

23

Musical score for measures 23-25. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. Measure 23 shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#).

26

Musical score for measures 26-27. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. Measure 26 features a melodic line in the treble with a slur and a sharp sign, and a complex bass line with many sixteenth notes and slurs. Measure 27 continues the melodic line in the treble and the bass line.

27

Musical score for measures 27-28. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. Measure 27 continues the melodic line in the treble and the bass line. Measure 28 features a melodic line in the treble with a slur and a sharp sign, and a complex bass line with many sixteenth notes and slurs.

28

Musical score for measures 28-29. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. Measure 28 features a melodic line in the treble with a slur and a sharp sign, and a complex bass line with many sixteenth notes and slurs. Measure 29 features a melodic line in the treble with a slur and a sharp sign, and a complex bass line with many sixteenth notes and slurs.

30

Musical score for measures 29-30. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. Measure 29 features a melodic line in the treble with a slur and a sharp sign, and a complex bass line with many sixteenth notes and slurs. Measure 30 features a melodic line in the treble with a slur and a sharp sign, and a complex bass line with many sixteenth notes and slurs.

32

Musical score for measures 32-33. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a slur and a fermata over the final measure. The middle staff is in bass clef and contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. The bottom staff is in bass clef and contains a simpler melodic line.

34

Musical score for measures 34-35. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a slur and a fermata over the final measure. The middle staff is in bass clef and contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. The bottom staff is in bass clef and contains a simpler melodic line.

37

Musical score for measures 37-38. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a slur and a fermata over the final measure. The middle staff is in bass clef and contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. The bottom staff is in bass clef and contains a simpler melodic line.

39

Musical score for measures 39-40. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a slur and a fermata over the final measure. The middle staff is in bass clef and contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. The bottom staff is in bass clef and contains a simpler melodic line.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

non troppo dolce

p *dim.* *cresc.*

НАЧАЛО НА ФУГАТА

1^o Tempo ma un poco meno lento

This system contains the first two staves of the musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in a key with two flats (B-flat major or D minor). The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes markings for *non troppo dolce*, *dim.* (diminuendo), and *cresc.* (crescendo). The second staff continues the melodic and harmonic development.

dim. e rall. *p*

This system contains the third and fourth staves. The third staff continues the melodic line with a *dim. e rall.* (diminuendo e rallentando) marking. The fourth staff features a piano (*p*) dynamic and shows a more active bass line.

This system contains the fifth and sixth staves. The fifth staff continues the melodic line with a *dim. e rall.* marking. The sixth staff shows a more active bass line.

This system contains the seventh and eighth staves. The seventh staff continues the melodic line. The eighth staff shows a more active bass line.

p

This system contains the ninth and tenth staves. The ninth staff continues the melodic line with a piano (*p*) dynamic. The tenth staff shows a more active bass line.

This system contains the eleventh and twelfth staves. The eleventh staff continues the melodic line. The twelfth staff shows a more active bass line.

TROIS CHORALS

pour Orgue

Réduction pour Piano 2 mains

par BLANCHE SELVA

ПРИЛОЖЕНИЕ 4

CÉSAR FRANCK

II

Maestoso

PIANO *p*

plus clair

plus *f*

rit. **rit.* **rit. simile*

This system contains the first two staves of music. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Performance markings include *plus f* and a series of *rit.* markings.

en augmentant

This system continues the musical piece. The upper staff has a melodic line with some rests, and the lower staff has a steady accompaniment. The marking *en augmentant* is placed in the upper staff.

This system shows the third and fourth staves of music. The upper staff continues the melodic development, and the lower staff maintains the accompaniment. There are no specific performance markings in this system.

cresc. *f*

This system contains the fifth and sixth staves. The upper staff features a melodic line with triplets and slurs. The lower staff has a complex accompaniment with many chords. Performance markings include *cresc.* and *f*.

This system shows the seventh and eighth staves. The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a dense accompaniment. There are no specific performance markings in this system.

plus clair

This system contains the ninth and tenth staves. The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a simpler accompaniment. The marking *plus clair* is placed in the upper staff.

First system of a musical score. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex texture with many beamed sixteenth notes in both hands. A dynamic marking *dim.* is present in the right hand towards the end of the system.

Second system of the musical score. It continues the grand staff notation. A dynamic marking *mf* is visible in the left hand at the beginning of the system.

Third system of the musical score. The notation continues with intricate rhythmic patterns and chordal structures.

Fourth system of the musical score. A dynamic marking *pp* is present in the right hand.

Fifth system of the musical score. The music continues with dense rhythmic textures.

Sixth system of the musical score. A dynamic marking *poco cresc.* is present in the right hand.

ПРИЛОЖЕНИЕ 5

PRÆLUDIUM.

(BASSO OSTINATO.)

Componirt am 30. Juni 1850 in Graz.

Ferruccio Benvenuto Busoni Op. 7

Manual.

Pedal.
8- und 16- füssig.

Andante poco sostenuto. M. M. ♩ = 67.

First system of musical notation, featuring a grand staff with three staves. The top staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The middle staff has a similar melodic line with some rests. The bottom staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the third measure.

Second system of musical notation, continuing the grand staff. The top staff has a melodic line with slurs and some triplet markings. The middle staff has a more active melodic line with many sixteenth notes. The bottom staff continues the harmonic accompaniment.

Third system of musical notation, continuing the grand staff. The top staff has a melodic line with slurs and some triplet markings. The middle staff has a more active melodic line with many sixteenth notes. The bottom staff continues the harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation, continuing the grand staff. The top staff has a melodic line with slurs and some triplet markings. The middle staff has a more active melodic line with many sixteenth notes. The bottom staff continues the harmonic accompaniment. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the second measure.

First system of a musical score. It features a grand staff with three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music includes triplets in the upper staves and a *p* (piano) dynamic marking. A *dim.* (diminuendo) marking is present in the middle staff.

Second system of the musical score, continuing the grand staff notation with various melodic and harmonic lines.

Third system of the musical score, showing further development of the musical themes. A *f* (forte) dynamic marking is visible in the bottom staff.

Fourth system of the musical score, concluding with a *rall.* (rallentando) marking in the middle staff.

ПРИЛОЖЕНИЕ 6

Франк - контрастна секция с елементи на остинато

First system of the musical score. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The tempo and mood markings are *p sostenuto e serio*. The music features a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

Second system of the musical score. It continues the grand staff notation. The markings *poco meno p* and *tutto espress.* are present. The right hand has more complex melodic figures, while the left hand provides harmonic support.

Third system of the musical score. The notation continues in the grand staff. The melodic line in the right hand shows some chromatic movement, and the left hand maintains a steady accompaniment.

Fourth system of the musical score. This system includes detailed fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) for the left hand, indicating specific fingerings for the accompaniment. The right hand continues its melodic development.

Fifth system of the musical score. The markings *più cresc.* and *molto dolce ed espr* are visible. The music shows a dynamic increase and a more expressive character in the right hand.

Sixth system of the musical score. The markings *m. d.*, *m. g.*, and *molto* are present. The piece concludes with a final melodic flourish in the right hand and a sustained chord in the left hand.

Poco animato. ♩=132.

First system of the musical score. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a *cresc.* marking and ends with a *ff* dynamic. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment.

Second system of the musical score. The treble staff contains a melodic line with a *12^o* fingering indicated. The bass staff continues with the eighth-note accompaniment.

Third system of the musical score. The treble staff has a melodic line with accents (^) and a *poco slargando* marking. The bass staff continues with the eighth-note accompaniment.

Fourth system of the musical score. The treble staff has a melodic line with a slur and a *(догук)* marking above it. The dynamic is *dim. sempre dolce e cantabile*. The bass staff continues with the eighth-note accompaniment.

Fifth system of the musical score. The treble staff has a melodic line with a slur and a *mf* dynamic. The bass staff continues with the eighth-note accompaniment.

Sixth system of the musical score. The treble staff has a melodic line with a slur and a *dolce* dynamic. The bass staff continues with the eighth-note accompaniment.

ПРИЛОЖЕНИЕ 7 - ДВЕ ПИЕСИ

III. Fugue in A Minor

Andante moderato (♩=76)

dolce espressivo

The musical score is written for piano in A minor, 3/4 time. It consists of five systems of music. The first system begins with the tempo 'Andante moderato' and the marking 'dolce espressivo'. The second system continues the piece. The third system features a 'cresc.' marking. The fourth system includes 'mf' and 'p' markings. The fifth system concludes the piece.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a *cresc.* marking. The bass clef staff contains a supporting line with a *mf* marking. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation. The treble clef staff begins with a *p* marking. The bass clef staff continues the accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Third system of musical notation. The treble clef staff begins with a *dolce* marking. The bass clef staff continues the accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a complex melodic line with many beamed notes. The bass clef staff continues the accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Fifth system of musical notation. The treble clef staff begins with a *poco a poco cresc.* marking. The bass clef staff continues the accompaniment, ending with a *f* marking. The key signature has one sharp (F#).

cresc.

f *dim.*

dolce
p

cresc. *molto* *f* *poco allargando*

dim. *p* *p*

VI. Fugue in E Minor

Andante moderato (♩=72)

The first system of the musical score for the Fugue in E Minor. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante moderato' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The first measure of the bass staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

The second system of the musical score. It continues the intricate rhythmic and melodic development of the fugue. The treble staff has a more active melodic line, while the bass staff provides a steady accompaniment with frequent sixteenth-note patterns.

The third system of the musical score. The texture remains dense with overlapping rhythmic figures in both hands. The treble staff features some longer note values, possibly eighth or sixteenth notes, interspersed with the rapid sixteenth-note passages.

The fourth system of the musical score. The fugue continues with its characteristic complexity. The bass staff shows a mix of eighth and sixteenth notes, while the treble staff maintains its intricate melodic line.

The fifth system of the musical score. This system concludes the page with further development of the fugue's themes. The rhythmic intensity is maintained throughout, with both hands contributing to the overall texture.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a melodic line of eighth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The key signature is one sharp (F#).

The second system continues the piece, starting with a piano (*p*) dynamic marking. The treble staff features a melodic line with some rests, and the bass staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

The third system shows the continuation of the melodic and accompaniment lines. The treble staff has a more active melodic line, and the bass staff maintains its rhythmic pattern.

The fourth system includes the instruction *poco a poco* above the treble staff, indicating a gradual change in dynamics or tempo. The musical notation continues with eighth notes in both staves.

The fifth system features a *cresc.* (crescendo) marking at the beginning and a forte (*f*) marking later in the system. The treble staff has a more complex melodic line, and the bass staff continues with eighth notes.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass clef staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking *f* is present in the middle of the system.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line, and the bass clef staff continues the accompaniment. A dynamic marking *f sempre* is present at the beginning of the system.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with some rests, and the bass clef staff continues the accompaniment. Dynamic markings *dim.* and *poco a poco* are present.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a crescendo, and the bass clef staff continues the accompaniment. Dynamic markings *cresc.* and *f* are present.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a decrescendo, and the bass clef staff continues the accompaniment. Dynamic markings *dim.* and *poco rit.* are present.

ПРИЛОЖЕНИЕ 8
Charles KOECHLIN

Andante, calme et très expressif

très lié, et sans marteler les sons

mp
m.g.
sans trop accentuer le thème

più pp
mp
p
dolciss. plein et doux

più pp
poco rall.
sempre p
En revenant peu à peu à T^o. I^o.
pp mais profond bien lié
inutile d'appuyer beaucoup sur le thème à la basse.

poco rall.

dolciss. m.d. m.g.

mp cresc. e espress.

m.g. m.d.

mf sans dureté

sost. e cresc. dimin.

a 1^o

en cédant un peu p

pp mais plein

toujours très lié

sost.

cresc. poco a poco e sost.

m.g. m.d.

f sans dureté

dimin. m.g. rall.

pp sost. dimin. smorz.

rall. sempre

encore bien soutenu

ПРИЛОЖЕНИЕ 9 -
ОТКЪСИ ОТ ЧАСТ
3 И 4 НА ГОТИЧЕСКА
СИМФОНΙΑ

Widor - Symphonie Gothique

III.

G, P, R Cornets et mixtures. Ped fonds 4, 8, 16

фугирано встъпление

Allegro

The musical score is written for three parts: G, P, and R Cornets et mixtures. It consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef, a key signature of two flats, and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The first measure is marked with 'PR' and 'f (4,8)'. The second system continues the melodic line with various ornaments and slurs. The third system shows a more complex melodic passage with many ornaments. The fourth system concludes the excerpt with a 'GPR' marking and a final cadence. The bass clef staves in all systems are mostly empty, indicating that the bass line is not written for this instrument.

IV.

G flute 8 - P clarinette - R flute 4, bourdon 16 - Ped fonds 8
contrapunctus simplex - кантус фирмусната мелодия е в сопрана

Moderato

The first system of the musical score is written for piano. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The tempo is marked 'Moderato'. The music begins with a piano (*p*) dynamic and includes a 'R' marking. The melody is primarily in the soprano register of the grand staff.

The second system continues the musical piece. It features a piano (*p*) dynamic and a 'poco a poco cresc.' (poco a poco crescendo) marking. The melody continues in the soprano register, with some chromatic movement.

The third system of the score shows a dynamic shift to *f* (forte) and then back to *p* (piano). The melody continues in the soprano register, with a 'G' marking at the end of the system. The piano accompaniment features some chromatic patterns in the bass line.

тук се наблюдава полифонична техника наподобяваща бициниум

The fourth system of the score features a polyphonic texture. The soprano line continues with a melodic line, while the piano accompaniment includes a *mf* (mezzo-forte) section with a 'P' marking. The system concludes with a 'b' marking in the soprano line.

Widor - Symphonie Gothique

First system of musical notation. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle treble clef staff with a sustained chord, and a bass clef staff with a sustained bass note. The word *dimin* is written in the middle staff.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The treble staff has a melodic line, the middle treble staff has a sustained chord, and the bass staff has a sustained bass note. The word *cresc.* is written in the middle staff.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The treble staff has a melodic line, the middle treble staff has a sustained chord, and the bass staff has a sustained bass note.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The treble staff has a melodic line, the middle treble staff has a sustained chord, and the bass staff has a sustained bass note. The text *(G fonds 4,8)* is written above the treble staff.

(R trompette 8) R

f *f* *G*


Ped R

Allegro

хорално трио - начало

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 12/8 time signature. It begins with a dynamic marking of *mf* and a rehearsal mark 'R'. The middle and bottom staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voices.

The second system continues the musical piece. It features a complex interplay of melodic lines across the staves, with various articulations and dynamics. The key signature remains one sharp, and the 12/8 time signature is maintained.

The third system of the score includes a 'Ped R' (pedal right) marking at the beginning, indicating a change in the pedal point. The musical texture continues with intricate melodic and harmonic developments.

The fourth system concludes the section with a series of descending and ascending melodic lines, maintaining the characteristic Gothic style of the symphony. The key signature and time signature are consistent with the previous systems.

Fugue à 4 parties

(à 3 Contresujets)

Sujet de Georges ENESCO

ПРИЛОЖЕНИЕ 10

Georges ENESCO

(Classe de M. MASSENET)

Calme et modéré

EXPOSITION

S

4er C.S.

2e C.S.

DIVERTISSEMENT sur un frag^t du S.

TON DU 3^e DEGRE

1^{er} C.S. 3^e C.S.

S

3^e C.S.

R

2^e C.S.

1^{er} C.S.

DIVERTISSEMENT sur le 3^e C.S. et sur un frag. du S.

TON DU 6^e DEGRE

S

1^{er} C.S.

2^e C.S.

R

2^e C.S. DIVERTISSEMENT sur un frag^t du 3^e C.S.

3^e C.S.

Detailed description: This system contains four staves of music. The top staff is labeled '2^e C.S.' and the middle staff is labeled '3^e C.S.'. The title 'DIVERTISSEMENT sur un frag^t du 3^e C.S.' is centered above the staves. The music consists of various rhythmic patterns and melodic lines across the staves.

TON DU 4^e DEGRÉ 3^e C.S.

S 2^e C.S.

Detailed description: This system contains four staves of music. The top staff is labeled 'TON DU 4^e DEGRÉ' and the middle staff is labeled '3^e C.S.'. The letter 'S' is written in the second measure of the top staff. The second staff from the top is labeled '2^e C.S.'. The music continues with various rhythmic and melodic elements.

R DIVERTISSEMENT

2^e C.S. 1^{er} C.S. 3^e C.S.

Detailed description: This system contains four staves of music. The top staff is labeled 'R' and the title 'DIVERTISSEMENT' is centered above the staves. The second staff from the top is labeled '2^e C.S.', the third staff is labeled '1^{er} C.S.', and the bottom staff is labeled '3^e C.S.'. The music features various rhythmic and melodic patterns.

sur un frag^t du S.

PÉDALE DE DOMINANTE

Detailed description: This system contains four staves of music. The title 'sur un frag^t du S.' is centered above the staves. The bottom staff is labeled 'PÉDALE DE DOMINANTE' and features a long, sustained note. The music continues with various rhythmic and melodic elements across the staves.

First system of musical notation, featuring four staves (two vocal staves and two piano accompaniment staves). The music includes dynamic markings *f* and *p*. The key signature has one sharp (F#).

1^{er} STRETTO

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes markings for *S* (Soprano) and *R* (Ritardando). The section is labeled "1^{er} STRETTO".

Third system of musical notation, featuring four staves. It includes markings for *S* and *R*. The section is labeled "2^e STRETTO (canon de la Rép. à 4)".

Fourth system of musical notation, featuring four staves. It includes markings for *S* and *R*. The section is labeled "3^e STRETTO (canons du S. direct et contraire) S. par mouv. contraire".

4^e STRETTO
Sujet par augmentation

Musical score for the first system of the 4th stretto section. It features four staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and two bass clefs (Viola and Cello/Double Bass). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first staff has a dynamic marking of *f* and a fermata. The second staff has a dynamic marking of *f*. The third staff has a dynamic marking of *f*. The fourth staff has a dynamic marking of *f*. The text "R. par mt cont." is written below the bass staves.

Musical score for the second system of the 4th stretto section. It features four staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and two bass clefs (Viola and Cello/Double Bass). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first staff has a dynamic marking of *f* and a fermata. The second staff has a dynamic marking of *f*. The third staff has a dynamic marking of *f*. The fourth staff has a dynamic marking of *f*. The text "R. par mt cont." is written below the bass staves, and "R. par augm." is written below the bass staff in the second measure.

5^e STRETTO (véritable)

Musical score for the first system of the 5th stretto section. It features four staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and two bass clefs (Viola and Cello/Double Bass). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first staff has a dynamic marking of *f* and a fermata. The second staff has a dynamic marking of *f*. The third staff has a dynamic marking of *f*. The fourth staff has a dynamic marking of *f*. The text "R. par mt cont." is written below the bass staves.

Musical score for the second system of the 5th stretto section. It features four staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and two bass clefs (Viola and Cello/Double Bass). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first staff has a dynamic marking of *f* and a fermata. The second staff has a dynamic marking of *f*. The third staff has a dynamic marking of *f*. The fourth staff has a dynamic marking of *f*. The text "R. par mt cont." is written below the bass staves, and "retenu" is written above the first staff.

II.. FUGUE

ПРИЛОЖЕНИЕ 11

à la mémoire du sous-lieutenant Jean Cruppi.

Allegro moderato $\text{♩} = 84$

PIANO

pp

The musical score is a piano fugue in G major, 4/4 time, marked Allegro moderato. It consists of five systems of two staves each. The first system is marked PIANO and *pp*. The tempo is 84 beats per minute. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with various dynamics such as *pp*, *p*, and *mf*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

First system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and accents. Dynamic markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

Second system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and accents. Dynamic markings include *f* (forte) and *m.g.* (mezzo-giochiato).

Third system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and accents. Dynamic marking includes *p* (piano).

Fourth system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and accents. Dynamic markings include *m.g.* (mezzo-giochiato), *m.d.* (mezzo-dolce), and *pp* (pianissimo).

Fifth system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and accents. Dynamic marking includes *mf* (mezzo-forte).

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand provides a rhythmic accompaniment with triplets. Dynamics include *pp*.

Second system of a piano score. The right hand continues with melodic lines and triplets. Dynamics include *mp* and *mf*.

Third system of a piano score. The right hand features a more active melodic line. Dynamics include *f*.

Fourth system of a piano score. The right hand has a complex melodic line with triplets. Dynamics include *p*. The system concludes with the instruction *Rit.*

Fifth system of a piano score. The right hand features a melodic line with triplets. Dynamics include *pp*. The system includes tempo markings: *Meno allegro*, *Ral.*, *Lent*, and *Ral.*

à Mademoiselle Nadia Boulanger

PRÉLUDE & FUGHETTA

pour Orgue

ПРИЛОЖЕНИЕ 12

Réc. Cor de nuit. Flûte 4.
G.O. Bourdon 8.
Péd. 8-16 doux.

ALBERT ROUSSEL

Op. 41

Prélude - тук е показана само първа страница

Moderato. ♩ = 76

RÉCIT

MANUALE

PEDALE

p

G.O.

p

cresc.

f

mp

mp

G.O.

acc. R.

G.O. Fonds de 8-4.
Pos. Fonds de 8 doux.
Réc. Fonds de 8-4. Nazard
Péd. 8-16 doux.

Fughetta

Moderato. ♩ = 84

cresc. poco a poco
 Tir.G.O.
f

This system contains three staves of music. The top staff features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The middle and bottom staves provide harmonic support with chords and moving lines. The dynamic marking *f* is placed at the end of the system.

aj. 8 p.
f

This system continues the musical piece. The top staff has a melodic line starting with a forte *f* dynamic. The bottom staff continues with a steady accompaniment.

G.O.
f
 R. Fl. 8.4. et nazard
 RÉCIT
 ôtez Tir.G.O.
p

This system includes performance instructions. The top staff has a melodic line with a forte *f* dynamic. The middle staff has a section labeled "RÉCIT" with a forte *f* dynamic. The bottom staff has a section labeled "ôtez Tir.G.O." with a piano *p* dynamic. The instruction "R. Fl. 8.4. et nazard" is written in the left margin.

This system continues the musical piece with three staves of music, featuring complex melodic and harmonic textures.

RÉCIT

pp

aj. Viole de
gambe

aj. 8 p.

cresc.

Tir. R.

p

mf

G.O. _ P. _ R.

f

G.O. _ P. _ R.

f

cresc.

Tir. G.O.

Allarg.

Rall.

ff

ПРИЛОЖЕНИЕ 13

тук е показано едновременно протичане на темите

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes:** pte Fl. (Piccolo Flute) and Gdes Fl. (G♭ Flute), both marked *a 2*.
- Woodwinds:** Htb. (Horn in B♭), C. A. (Cor Anglais), and Cl. (Clarinet in B♭), all marked *a 2*.
- Brass:** B♭ons (Bassoons), C. B♭on (Contrabassoon), Cors (Cornets), Trp. (Trumpets), and Trb. (Trombones). The Trb. part includes a *sostenuto* marking.
- Strings:** C.R. (Cello), VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), Alt. (Alto), velles (Viola), and C.B. (Cello/Bass).

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and dynamic markings such as *sostenuto*. The key signature is B♭ major, and the time signature is 4/4.

pte Fl.
des Fl.
Htb.
C. A.
Cl.
Bons
C. Bon
Cors
Trp.
Trb.
C.R.
Cymb
G.C.
VI I
VI II
Alt.
velles
C. B.

À Robert Charles Martin.

ПРИЛОЖЕНИЕ 14 -
ДВЕ ПИЕСИ

I.
FUGUE.

ARTHUR HONEGGER.

Moderato. (♩ = 72)

MANUAL.

Positif.
p

PEDAL.

p G. Orgue

First system of a musical score for G. Orgue. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The first staff features a melodic line with various note values and rests, while the second and third staves provide harmonic accompaniment with chords and moving lines.

cresc.

Second system of the musical score. It continues the three-staff format. The first staff has a melodic line with a *cresc.* (crescendo) marking. The second and third staves continue the accompaniment with chords and moving lines.

dim. *p* *cresc.*

Third system of the musical score. It features dynamic markings *dim.* (diminuendo), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). The first staff has a melodic line with a *dim.* marking. The second and third staves continue the accompaniment with chords and moving lines.

ff

Fourth system of the musical score. It features a *ff* (fortissimo) marking. The first staff has a melodic line with a *ff* marking. The second and third staves continue the accompaniment with chords and moving lines.

Tempo tranquillo

mf *p* *dim.* *ritard.* *Recit.* *pp* *pp*

This system contains the first three staves of music. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the upper voice and a more rhythmic accompaniment in the lower voices. Dynamics range from mezzo-forte (mf) to pianissimo (pp). Performance markings include a crescendo, decrescendo (dim.), and a ritardando (ritard.) leading into a recitativo (Recit.) section.

This system contains the next three staves of music. The melodic line continues with various ornaments and grace notes. The accompaniment provides harmonic support with chords and moving bass lines. The overall texture is delicate and expressive.

This system contains the next three staves of music. The melodic line is highly ornamented with grace notes and slurs. The accompaniment features sustained chords and moving lines. The music maintains a sense of calm and grace.

ritard. - - -
pp

This system contains the final three staves of music on the page. The melodic line concludes with a series of notes under a long slur. The accompaniment ends with sustained chords. The dynamics are marked *pp* (pianissimo). A final *ritard.* (ritardando) marking is present above the staff.

À Andrée Vaurabourg.

II.
CHORAL.

ARTHUR HONEGGER.

Lento sostenuto. (♩ = 48)

MANUAL.

PEDAL.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 12/8 time signature. The middle staff is in bass clef with a 12/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 12/8 time signature. The music is marked *pp* (pianissimo) in the first measure, *p* (piano) in the second, and *pp* in the third. The tempo is *Lento sostenuto* with a quarter note equal to 48 beats per minute. The music features complex harmonic textures with many accidentals and slurs.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 12/8 time signature. The middle staff is in bass clef with a 12/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 12/8 time signature. The music is marked *p* (piano). The tempo remains *Lento sostenuto*. The music continues with complex harmonic textures and slurs.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 12/8 time signature. The middle staff is in bass clef with a 12/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 12/8 time signature. The tempo is marked as *Lento sostenuto* with a quarter note equal to 56 beats per minute. The music is marked *p* (piano). The music continues with complex harmonic textures and slurs.

First system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement.

Second system of musical notation, consisting of three staves. It includes dynamic markings: *p* (piano) in the first measure, *cresc.* (crescendo) in the second measure, and *cresc.* in the third measure. The notation includes various note values and rests.

Third system of musical notation, consisting of three staves. It includes dynamic markings: *f* (forte) in the first measure, *p* (piano) in the second measure, and *pp* (pianissimo) in the third measure. The music continues with intricate melodic and harmonic lines.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. This system continues the complex musical texture established in the previous systems, with detailed rhythmic and melodic development.

First system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music features complex rhythmic patterns and accidentals. The number 12 is written in the right margin of each staff.

Second system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music features complex rhythmic patterns and accidentals. The number 12 is written in the right margin of each staff. The dynamic marking *pp* is present in the middle staff.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music features complex rhythmic patterns and accidentals. The dynamic marking *molto rit.* is present in the middle and bottom staves.

Più lento. (♩ = 48)

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music features complex rhythmic patterns and accidentals. The dynamic marking *pp* is present in the middle staff.

Библиография

Книги

Онегер, Артур и Гавоти, Бернар, *Аз съм композитор*, пр. от френски д-р Лиляна Дренска, София: Наука и Изкуство, 1967 г.

Павчинский, Сергей Эразмович, *Симфоническое творчество А. Онеггера*, Москва: «Советский Композитор», 1972.

Раппопорт, Лидия Григорьевна, *Артур Онеггер*, Москва: Издательство Музыка, 1967.

Рогожина Н. *Сезар Франк*, Москва: Советский композитор, 1969

Сысоева, Елена Васильевна, *Симфонии А. Онеггера*, Москва: Издательство Музыка, 1975.

Bruyr, J., *Arthur Honegger et son oeuvre*, Paris: Correa, 1947.

D'Indy, Vincent, *César Franck; a Translation from the French of Vincent d'Indy: with an Introduction by Rosa Newmarch*. London: John Lane, Bodley Head, 1909. Reprinted by New York, USA: Dover, 1965

Gedalgé, André, *Traité de la fugue*, Paris: Enoch & cie, 1901.

Grout, Donald J., and Palisca, Claude V., *History of Western Music*, Seventh edition, New York: W.W. Norton and Company, 2006.

Hallbreich, Harry, *Arthur Honegger*, Portland:, Amadeus Press, 1999, translated from French.

Halbreich, Harry, *Arthur Honegger: Un musician dans le cité des homes*. Paris: Librarie Arthème Fayard, 1992.

James, Burnett, *Ravel*, London: Omnibus Press, 1987.

Jeppesen, Knud, *Countpoint: the polyphonic style of the sixteenth century*, transl. by Glen Haydon, New York: Dover, 1992.

Mellaseh Young Morris. *A Style Analysis of the Thirty-six Fugues for Piano, Opus 36, by Anton Reicha*. D.M.A., Performance, Baltimore: Peabody Conservatory of Music, 1980.

Near, John Richard, *The Life and Work of Charles-Marie Widor*. Boston: Boston University Press, 1985.

Nectou, Jean-Michel, *Gabriel Fauré: a musical life*, translated by Roger Nichols, Cambridge (UK): Cambridge University Press.

Orenstein, Arbie, *Ravel: man and musician*. Mineola (NY): Courier Dover Publications, 1991.

Orledge, Robert, *Charles Koechlin (1867-1950) His Life and Work*, Newark: Harwood academic publishers, 1989.

Smith, Rollin. *Toward an Authentic Interpretation of the Organ Works of César Franck*, New York: Pendragon Press, 1983

Spratt, Jeffrey K., *The Music of Arthur Honegger*, Cork: Cork University Press, 1987.

Stove, R. J., *César Franck: His Life and Times*, Plymouth: Estover Press, 2012.

Tappolet, W. *Arthur Honegger*, Paris: Bacciniere, 1957.

Thiollet, Jean-Pierre, *Sax, Mule & Co*, Milon-laChapelle: H & D, 2004.

Vítová, Eva, *Petr Eben*. Praha: Baronet 2004.

Vondrovicová, Kateřina: *Petr Eben*. Panton, Praha 1995.

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

Статии

Кръстева, Нева, «Missa de Beata Virgine на Жоскен де Пре и ранните едноименни меси на Палестрина», част от *Българско музикознание*, т. 3, ред. Венелин Кръстев, София: Държавно издателство Музика, 1976 г.

Кръстева, Нева, предговор към Швайцер, Алберт, *Й. С. Бах*, прев. от нем. Георги Георгиев, София: Музика, 1981 г.

Тьерсо Ж., «Венсан д'Энди и школа Цезаря Франка» (в сборника «Французская музыка второй половины XIX века»), Москва: Музика. 1938 г.

Fuller, Sara, «The Myth of St. Martial Polyphony: A Study of the Sources», *Musica Disciplina*, v. 33, (1979), p. 5-26. Директен линк: <http://www.jstor.org/stable/20532213>

Higginbottom, Edward. "Nicolas Lebègue", Grove Music Online

Howell, Almonte; Sabatier, François. "Nicolas de Grigny", Grove Music Online

Howell, Almonte, and Cohen, Albert. "Jehan Titelouze", Grove Music Online

Keitel, E. A, "The So-Called Cyclic Mass of Guillaume de Machaut: New Evidence for an Old Debate." *The Musical Quarterly*, Vol. 68, No. 3 (Jul., 1982)

Kralovič, Josef, «Mešní tvorba Petra Ebena», Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc, 2010.

Langham Smith, Richard, «Ibert, Jacques.» The New Grove Dictionary of Opera, Grove Music Online

Leech-Wilkinson, Daniel (199), "Le Voir Dit and La Messe de Nostre Dame: aspects of genre and style in late works of Machaut". *Plainsong and Medieval Music / Volume 2 / Issue 01 / April 1993*.

Stone, Peter Eliot, "Reicha, Antoine", Grove Music Online

Taruskin, Richard, "Conductus *Congaudeant catholici*", The Oxford History of Western Music, vol. 1, Oxford University Press: 2005.

Urquhart, Peter, «The Persistence of Exact Canon Throughout the Sixteenth Century», част от *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries*, сборник от статии, Leuven: Peeters, 2007.

Wurzbach, Constantin von, *Sechter, Simon*, «Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich.» Band 33, Wien: L. C. Zamarski Verlag, 1877.

Отправки

<http://toddtarantino.com/hum/kyriecunctipotens.html> пример на *Cunctipotens Genitor Deus*.

http://www.nytimes.com/2010/08/29/arts/music/29chant.html?pagewanted=1&_r=0 за Онегер и правителството на Виши.

http://www.musinfo.ch/index.php?content=maske_personen&pers_id=257&action=open_it за Онегер.

<http://www.humanities.mcmaster.ca/~mus701/macmacvol3/henry.html> за пиесата на Онегер *Фуга и хорал* за орган.

<http://academictree.org/music/tree.php?pid=54925&fontsize=0&pnodecount=4&cnodecount=2> – «родословно дърво» на музиканти и музикални преподаватели.

<http://www.lcsproductions.net/MusicHistory/MusHistRev/Articles/NotreDame.html> относно школа Нотр Дам.

<http://www.wnorton.com/college/music/grout7/outlines/ch33.htm> Grout – за Онегер

Huebner, Stephen, (McGill University, Canada).

<http://www.thefreelibrary.com/Guillaume+Lekeu+correspondance.-a017250054> за Лекеу.

<http://dickstrawser.blogspot.com/2010/09/lost-chord-installment-29.html> - за Вилхелм Майер и Зимон Зещер

<http://www.marceldupre.com> – L'Association des Amis de l'Art de Marcel Dupré - за Марсел Дюпре.

<http://idea.martenot.pagesperso-orange.fr/martenot.htm> за Жинет Мартено.

<http://www.copyrightencyclopedia.com/la-guirlande-de-campra-une-serie-de-variations-ou-de/#id8290100> относно *La guirlande de Campra*.

<http://lehavre.fr/dossier/conservatoire-arthur-honegger-0> Консерватория «Артур Онегер» в Хавър

<http://www.fondationdefrance.org/La-Fondation-de-France/Fonds-et-fondations-sous-egide/Toutes-les-fondations/Arthur-Honegger> Фондация «Артур Онегер»

<http://organ-library.blogspot.com/> за Петр Ебен

