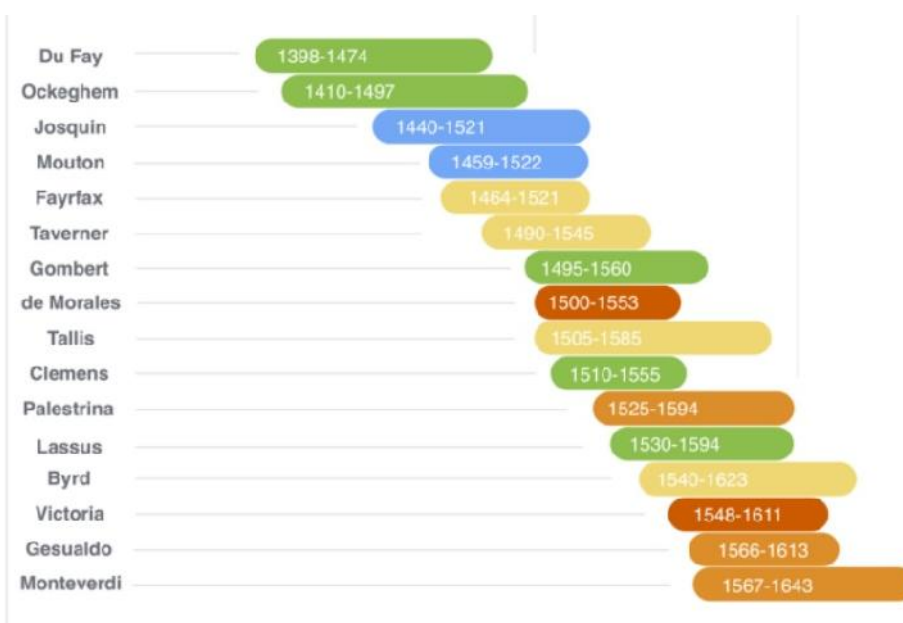


Кнуд Йепезен

Контрапункт: полифоничният вокален стил на 16. век



Кнуд Йепезен

Контрапункт:

полифоничният вокален стил на 16. век



Превод: Сабин Леви

Редактор: Горица Найденова

In Sacris

София, 2019 г.

Въведение на Алфред Ман

Строгата формулировка *Контрапункт*, която стои като заглавие на учебника на Кнуд Йепезен (първото му издание на датски език е от 1931 г.), ни насочва към едно изключително качество на това изследване. Думата, с която можем да го назовем, в наши дни е поизхабена, но за този случай е напълно подходяща: то е автентично. *Контрапункт* на Йепезен се откроява от останалите подобни учебници, защото авторът му приема тази тема като изцяло дидактичен феномен. Представяйки в първата глава неговата история, той избира за своя педагогическа база стила на Палестрина. И прави това с несравнимо по-голям авторитет от другите автори, които вървят по същия път, защото неговият учебник му е предшестван от сериозно изследване – значимото му научно постижение със заглавие „Стилът на Палестрина и дисонансът“ (първото издание на датски е публикувано през 1923 г., английското е от 1927 г.). Тази монография е последвана от други детайлни разработки – например есето, посветено на отношението между мелодичните и ритмичните акценти като специфична идиоматика на Палестриновата музика, и на неговите отражения в теорията на контрапункта¹.

Учението за контрапункта съществува от около хиляда години, макар че, както казва Йепезен, в най-ранните контрапунктични трактати самият термин не е бил използван. Той се появява около 1300 година и е наистина впечатляващо да открием как работата на Йоханес Тинкторис („първият велик теоретик в модерния смисъл“, с. 7) в изложението на Йепезен изгрява върху една вече добре разгърната историческа основа. Важно е обаче да сме наясно, че думата „теоретик“ тук не се използва в модерния си смисъл: за разлика от по-късните си събратя, най-ранните автори на теоретични изследвания сами са били композитори. Разделът „Кратка история на контрапунктичната теория“ в учебника на Йепезен е особено ценен, защото свързва – и в собствения си текст, и в цитираните в него текстове на други теоретици – имената на великите майстори от Дюфай до Бах с теоретичната литература на техните епохи. В този обзор Йепезен достига до значимия извод, че контрапунктичната теория е претърпяла „процес на промяна – от дисциплина, посветена на възможно най-доброто описание на стила, до дисциплина, чиито задачи са най-вече педагогически“ (с. 30).

Произходът на тази промяна се открива в написаното от поколения автори, които издигат Палестриновия стил като дидактична норма. От текста на Йепезен става ясно, че тя е резултат на постепенен процес, отнел наистина много време. Най-изтъкнатият теоретик сред съвременниците на Палестрина – Джозефо Царлино – все още се ръководи, както отбелязва Йепезен, от модела на Жоскен, а

¹ „Das Sprunggesetz des Palestrinastils bei betonten Viertelnoten“, публикувано в *Report on the International Musicological Congress*, Basel, 1925 (Leipzig: Breitkopf & Härtel).

не от този на Палестрина. И неговите формулировки са толкова убедителни, че продължават да бъдат перифразирани в теоретичните съчинения повече от век след това. В тези книги ние виждаме любопитна смесица от придържане към старите правила и осъзнаване на постоянно променящите се стилове. Първият, който се откъсва от този начин на мислене, е Йохан Йозеф Фукс, капелмайстор на придворната капела във Виена и един от най-изтъкнатите композитори на своето време.

Фукс дотолкова надълбоко приема Палестриновия стил, че се обявява за ученик на Палестрина чрез диалогичната форма на своя текст. И историческите, и педагогическите решения на Фукс правят неговата книга вечна. Йепезен признава, че собствените му резултати се опират върху Фукс; в работата на Йепезен обаче ученикът открива това традиционно изучаване на контрапункт, обогатено и изяснено от изследването на неговите източници.

Проблем, присъщ на труда на Йепезен, е дуалистичната му природа. Той говори и като историк, и като практик, и това е неизбежно. Съвременният читател ще се изненада от това, че още във въведението Йепезен прилага свой собствен контрапункт като модел, или че в началото на инструктивната част отбелязва: „Кантус фирмуси 1, 6 и 20 са от Фукс, останалите са от автора“ (с. 87). Деликатната разлика, която можем да забележим тук, е, че Фукс изрично обвързва избора на своите кантус фирмуси с песнопенията. Но той всъщност смесва мелодии, произлизащи от Грегорианското пеене, със свои собствени, и ключът към тази дихотомия е даден в бележката на Йепезен: „ако учителят или ученикът предпочетат, могат да композират и сами подобни примери“ (с. 87). „Също така намирам за целесъобразно да се започне с упражнения за писане на едногласни мелодии, защото няма друг начин, по който да подчертаем линеарната идея като водеща в контрапункта“ – логично обобщава той (с. xviii).

Важните и много свежи съвети, които Йепезен дава тук, доказват неговата позиция на широко скроен историк – дори и ако понякога ни се струва, че той се отклонява от нея. За ученика трябва да е ясно, че универсален стандарт не може да бъде наложен; „моделът“ остава само един идеал, към който да се стремим. Затова е забавно да прочетем признанието на Ернест Блох (композитор от 20. век и сам той верен привърженик на Фуковата система), че сред безбройните кантус фирмуси, писани от него с учебна цел, някои са „почти толкова лоши“, колкото онези, които откриваме в учебниците.

* * *

Задължени сме на Глен Хейдън, един от изключителните представители на американските музиколози от предишната генерация, за това, че оцени забележителната стойност на труда на Йепезен и подготви първото му издание на англий-

ски. Неговият превод е пределно чувствителен към текстовете, публикувани под прякото наблюдение на автора, ценни са и коментарите му в написаното от него кратко въведение. Второто издание (*по което се прави настоящият превод на български, С.Л.*) запазва без промени превода на Хейдън и заслужава да бъде приветствано.

Алфред Ман,
Музикална академия „Ийтман“,
Университет на Рочестър,
август 1991 г.

Въведение на преводача от датски

Заглавието *Контрапункт* на Кнуд Йепезен подсказва, че пред нас стои учебник върху полифоничния вокален стил на 16. век. Но това не е един от редовите учебници, защото в него е постигнат извънредно сполучлив баланс между теоретични и практически проблеми, между историческа и систематична методология. Това е практически наръчник, предназначен за работа в класната стая при преподаване на модален контрапункт – естественият наследник на стария строг или академичен контрапункт¹, но същевременно той съдържа безценен материал и за семинарни музикологични занятия, в които биха се обсъждали проблеми на стила. Този труд се различава от конвенционалните разработки по полифония с освободеността си от произволни правила и с неотклонното си придържане към един определен стилев период като стандарт и като отправна точка. Мислещите музиканти все повече и повече осъзнават, че няма как да се преподава контрапункт „изобщо“, без да се достигне до безкрайни спорове за това кое е позволено и кое не е. Затова учебник като този – основан върху солидно научно изследване на музиката от един велик период от историята на изкуството – носи истинско облекчение за сериозния, но объркан студент или за преподавателя по контрапункт.

Мисля, че следващите ми предложения биха могли да бъдат полезни. В книгата има примери, но е добре студентите да разглеждат и други пиеси от този период, да ги сравняват или да ги изпълняват. Много полезен в това отношение според мен е сборникът с вокална музика от 16. век *Laudate Pueri*², чийто редактор е Доналд Франсис Тоуви. Добре е преди да пристъпят към писане на триглас, студентите да опитат да пишат двугласни мотети, ползвайки като модел мотетите на Ласо. След първите упражнения за двугласна имитация предлагам на студентите да обединят две от своите имитации в едно.

Основните проблеми, с които трябва да се справят, са свързани с употребата на имитацията, с оформянето на междинната каденца така, че да се избегне прекалено изразеното ритмическо прекъсване, и с изработването на силна финална каденца. От едно такова упражнение до конструирането на неголям мотет има само една крачка. За студентите това усилие е не само радващо и окуражаващо,

¹ Вж. изследването на преводача (Глен Хейдън) „Music Research and Modal Counterpoint“ в *Yearbook of the Music Educators' National Conference* от 1934 г., стр. 217 – 222, посветено на този въпрос.

² *Laudate Pueri: Sacred Music of the XVIth Century...* Това е първата част от поредицата *Northlands Singing Book*, чийто съставител и редактор е Доналд Тоуви (London: Augener Ltd., 1910). По-големите библиотеки имат издания на всички творби на Палестрина на Брайткопф и Хертел. Препоръчвам също следните издания: Raph. Casimiri, *Societatis Polyphonicae Romanae*, 6 тома; J. H. Rostagno & Giovanni d' Alessi, *Quinta Vocalis Liturgica*; също и *Anthologia Sexta Vocalis Liturgica*, Lassus and Giovanni Palestrina със съставител Густав Фредрик Зодерлунд (Rochester, NY: Eastman School of Music, University of Rochester, 1937).

но и много полезно. Един или два стиха от псалм, куплет или четиристишие са достатъчни като текстова основа.

В Университета в Северна Каролина курсът по модален контрапункт в стила на 16. век се въвежда в началото на третата година от учебната програма по музика. Други учебни заведения го изтеглят във втората или дори в първата година от студентския курс, докато трети го преподават едва в магистърското обучение. Колкото и да е странно, аз вярвам, че всеки от тези учебни планове може да бъде обоснован – от различни гледни точки, разбира се. Мненията за това кога трябва да се въвежда преподаването на полифония са различни. За мен най-важното е не кога да започне, а, първо, изобщо да започне. И второ, преподаването да бъде такова, че да даде на обучавания представа за принципите на музикалния стил по отношение както на характеристиките на собствения му исторически период, така и по отношение на общите принципи на великите музикални композиции от други исторически периоди.

Глен Хейдън,
Чепъл Хил, Северна Каролина

УВОД

Моята книга за стила на Палестрина, в която разглеждам детайлно някои въпроси на полифонията от 16. век¹, е преди всичко историческо изследване на стила, макар че неговите изводи имат и педагогическо значение поради близката връзка на темата с контрапунктичната теория. Въпреки чисто научния характер на този труд, в някои немски университети са правени опити той да бъде използван като учебник по контрапункт, но с малък успех. Затова имам основание да мисля, че в наши дни има нужда от учебник по контрапункт, базиран върху по-скорошни изследвания в областта на Палестриновата музика. Това ми даде желание и кураж да започна работа върху настоящата книга.

Основал съм своята работа върху правилата на Палестриновия стил – идея, която на пръв поглед може да изглежда странна. Разбира се, нямам предвид това, че модерните композитори трябва да приемат Палестриновия изразен стил като свой; всъщност и не изглежда да има такава опасност. Но съм убеден – както са били убедени и много други теоретици през вековете, – че от Палестриновия стил можем най-добре да научим каква винаги е била най-високата цел в изучаването на контрапункта.

Прието е, че музикалната теория има ретроспективен и дескриптивен характер. Никой не е започнал да произвежда правила от нищото. Първо е била музиката; едва по-късно са били формулирани принципите на нейното създаване – или нейната теория². Освен това дори за тези, които са съвсем повърх-

¹ *The Style of Palestrina and the Dissonance*, Oxford University Press, 1927; оригиналното немско издание е на Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1925.

² Обратното – че теорията е била преди музикалната практика – също може да намери подкрепа в някои факти на музикалната история. Например, през 12. и 13. век в изкуството на мотета (така наречената *ars antiqua*) Франковият закон, който забранява дисонанси на силните времена на такта, е бил формулиран от теоретичите, преди да бъде приложен в практиката. Забраната срещу паралелните квинти е била оповестена през 13. век и е изисквана още по-строго от теоретичите на 14., но не бихме могли да кажем, че е била приложена напълно в практиката преди появата на композиторите а сарела от Палестриновия период. И двете забрани обаче са явни изключения сред начините, по които теорията и практиката си взаимодействат и реагират помежду си. В практиката на музиката теоретичите откриват определена първоначално слабо развита тенденция и впоследствие трансформират своите наблюдения в правила. Но по своя професионална традиция те формулират тези правила твърде категорично и негъвкаво. След това младите композитори в желанието си да постигнат практически умения изучават изследванията на теоретичите. Веднъж дефинирано на хартия, едно правило може да повлияе извънмерно много, да придобие далеч по-голямо значение, отколкото е имало преди. И така то става опасно. Уважавайки написаното, композиторите се стремят – може би не съвсем осъзнато – възможно най-много да приближат своята практика до вече създадените правила. Така теорията влияе на практиката. В Дания, например, в началото на миналия век произнасянето на думите започва да се уеднаквява, доближавайки се повече до старите форми, отколкото до тогавашния датски език – факт, който може да изглежда като странна линия на развитие. Обяснението тук също може да бъде открито във влиянието, което написаната дума упражнява върху говора: в началото на 19. век в Дания се наблюдава значително нарастване на грамотността. Писменият език, който в сравнение с говоримия се променя по-

ностно запознати с музиката на различни епохи, е известно, че нито един стил не е имал абсолютен контрол върху всички аспекти на музикалната техника. Обикновено всеки период или всяка музикална школа се съсредоточава върху собствените си основни проблеми и повече или по-малко пренебрегва останалите. Музикант, който иска да усвои уменията на определена техника, първо трябва да реши какво иска да постигне, и съответно да изучава композиторите майстори в тази техника. Ако искаме да се научим на стегнато и съвършено оформено гласоводене, няма да се обърнем към Шопен; нито пък ще изучаваме Обрехт, за да постигнем рафинирана, фина хроматична хармония.

В контрапункта – изкуството на запазването на мелодичната самостоятелност на гласовете в полифонична, хармонично балансирана цялост – има само два периода, които са разглеждани сериозно: кулминациите в полифоничната музика, характеризирани с имената на Палестрина и на Бах. Ето тук ние имаме избор и ето тук пътищата се разделят.

Още от 16. век насам много теоретици основават преподавателската си практика върху Палестрина. Сред тях са Чероне, Й.Й. Фукс, Керубини, Албрехтсбергер, С.В. Ден, Хайнрих Белерман, Халер, Рокстро, Праут, Китсън, Морис Щьор, Шенкер и Рот. Друга група, която започва с Йохан Филип Кирнбергер и включва Е.Ф. Рихтер, С. Ядасон и Хуго Риман, избира като своя стилистична база изкуството на Бах. Ернст Курт, който наскоро се присъедини към тази група, дава следната ясна и концентрирана дефиниция за термина *контрапункт*³:

Същността на контрапунктичната теория е в това как две или повече линии да се разгръщат едновременно с възможно най-малко ограничения в мелодическото си развитие, не благодарение на съзвучията, а независимо от тях.

Тук Курт безспорно е прав, но следвайки хипотезата си, той приема Палестриновия стил като по-малко подходяща основа за преподаване на контрапункт, отколкото Баховия. За Палестрина той пише:

Вътрешното разслояване на линеарния принцип се разкрива в отслабването на мелодическата независимост на гласовете. Тяхното развитие все повече и повече се определя от хармонията, линиите им започват да следват развитието на акордовите последования, мелодичната игра отстъпва мястото си на спокойни вълнообразни движения и мелодическото въздействие – особено във вътрешните гласове – се поглъща от хармоничното⁴.

Не може да се отрече, че в Палестриновия стил някои мелодични формули в хомофонни пасажии или каденции възникват като резултат на хармоничното движение. Те обаче са само изключения. Всъщност подобни пасажии се срещат във всеки стил, не на последно място и в Баховия. От друга страна, според моите изследвания, в Палестриновия стил изискванията на хармоничния вертикал предполагат най-вече консонантни и пълни акорди в хармония, в която модулацион-

малко и е по-консервативен, упражнява сериозно влияние върху говоримия, и довежда до връщането към по-старо произношение.

³ Ernst Kurth: *Grundlagen der linearen Kontrapunkts*. Bern, Haupt, 1917, p. 143.

⁴ *Ibid.*, p. 123.

ните връзки играят твърде малка роля. Докато при Бах – както е отбелязано от Шпита – в основата на музикалната структура лежат определени акордови импулси и се следва определено модулационно последование.

Изходните позиции на Бах и на Палестрина са противоположни. Палестрина тръгва от линията и стига до акорда; Баховата музика израства от изцяло хармонична основа, въпреки която гласовете се развиват със спираци дъха смелост и независимост.

Добре е да се избягват сравненията между музиката и другите изкуства; като цяло те са дотолкова различни като характер и материал, че такива съпоставки се оказват безполезни. Но все пак има един впечатляващ паралел, който си струва да бъде споменат – отношението между полифоничните стилове на Бах и Палестрина може да бъде съпоставено със съотношението между визуалните изразни форми на Ренесанса и на барока. Полифонията на 16. век израства до единно цяло от отделни линии по силата на творчески контролираното отношение, което ги управлява; в полето на пластичните изкуства от времето на Ренесанса властва подобна тенденция. Във връзка това Хайнрих Вьолфлин в книгата си „Основни понятия на историята на изкуството“ пише:

В системата на класическия градеж отделните части, колкото и здраво да са обвързани с цялото, запазват известна самостоятелност. Това не е анархичната самостоятелност на примитивното изкуство: единичното е обусловено от цялото и все пак не е престанало да съществува само за себе си.

В бароковото изобразително изкуство, например при Рембранд и Рубенс, целостта вече не е резултат; художникът тръгва от цялото и едва после работи върху множеството негови елементи. В основата на композицията на картината стоят определени общи конструктивни принципи (като например тези, които се отнасят до ъгъла на светлината или до светлосянката). Детайлите, които привличат вниманието и създават напрежение, израстват от цялото. И нито за миг не се явява опасността многото детайли, поставени отчуждено или хладно един спрямо друг, да попречат на наблюдателя да възприеме целостта. Такава опасност вероятно е стояла пред зрителя на картините от ранното Средновековие и пред слушателя на мотетите на *ars antiqua*. Целостта в бароковите картини е пред-поставена, тя е отправната точка, основата на цялото. Отново ще цитирам Вьолфлин:

Барокът поначало не се опира вече на множественост от самостоятелни части, хармонично свързани, а на едно абсолютно единство, в което отделната част е загубила своята обособеност. Затова пък главният мотив се налага с непозната досега сила¹.

Думите на Вьолфлин за бароковите картини в полето на музиката са приложими към творчеството на Бах. Така, както светлината владее Рембрандовата „Нощна стража“, в сърцевината на Баховата музика стои общ формиращ елемент. Този елемент е мотивирацията акордово-модулационен импулс. Това е светлинният сноп, който се пречупва през призмата на полифоничния подход и

се разгръща като блестяща, сияйна светлинна игра. Игра, чието разнообразие се дължи до определена степен на илюзия.

Естествено, тук не става и дума за полифоничната стойност на Баховото изкуство или на изкуството на Палестрина – и в двата случая тя е неизмерима. Но от педагогическа гледна точка изкуството, което отдава внимание на акордите, несъмнено трябва да отстъпи и да позволи осигуряването на най-добрата начална точка за усвояване на техниката на водене на независими гласове.

В полза на Палестрина тук е и строгата пестеливост на неговия стил. Той работи с толкова малко и толкова добре премерени средства, и изработва ефектите си тъй внимателно, че едва ли има по-добро място да се опознае и разбере полифоничният материал в най-дребните му детайли. Може да се каже, че в нито един друг музикален стил фундаменталният контраст между консонанс и дисонанс не е толкова ясно открит, колкото при Палестрина. Това е предимство, което трудно може да се надцени, особено в така разточително на ноти време като нашето.

* * *

Сред най-важните задачи на музикалната теория е да ни накара възможно най-ясно да осъзнаем какво в действителност се опитваме да направим и колко много са възможностите, съдържащи се дори и в най-простите музикални средства. Музикалната теория не може нито напълно да отрече своята съвременна практика, нито да я следва сляпо. Понякога тя може да се противопостави яростно на скорошни тенденции, да изобличи недостатъци в техниката на съвременната композиция, да посочи лек и да даде насока за оздравяване. Но никъде няма предписание към музикалната теория да бъде в крак с времето. Нейният дълг е единствено да ни отведе към стойността в музиката, независимо дали ще го открием в миналото или в настоящето.

Този, който иска да се учи, трябва най-вече да знае какво иска да научи, но и трябва да бъде наясно, че не може да научи всичко само от един отделен източник. У всеки от великите композитори – Палестрина, Бах, Моцарт или някой друг – откриваме ценности, свързани най-вече с личността на самия творец. Това е причината Хуго Риман да греши в критиката си към Белермановия „Контрапункт“ (базиран върху „*Gradus ad parnassum*“ на Фукс, който на свой ред се основава, както споменах, на Палестриновия стил), като посочва, че трудът на Фукс не е бил актуален още при публикуването си през 1725 г. За Риман е естествено да мисли така, защото от негова гледна точка единствената допустима основа за изучаването на контрапункт е полифонията на Бах. Но един учебник може с основание да се обяви за неактуален само когато се появи нов педагогически труд, който да изпълнява същите задачи по-добре – или иначе казано, да създава същите музикални стойности в по-голяма степен. През 1725 г. *Gradus* няма съперник, той е най-доброто ръководство по контрапункт и запазва репутацията си дълго след това.

Не твърдя, че *Gradus* е изцяло безпогрешен от педагогическа гледна точка. Напротив, аз също съм убеден, че дори и Фукс и споделящите мнението му теоретици да са избрали една удобна стилистична основа (всъщност най-удобната от педагогическа гледна точка), позицията им е уязвима на критика, ако си зададем въпроса дали са се възползвали максимално от възможностите, които този техен избор им е предлагал.

Например Фукс, който в *Gradus* изрично заявява Палестрина като основа на своя модел, всъщност остава някак отдалечен от самата музика на Палестрина. Причините за това са три: първо, Фукс е имал достъп до сравнително малко от творбите на Палестрина, защото те не са били разпространени през 18. век; второ, той е бил в значителна степен зависим от по-старите италиански теоретици, които са преподавали контрапункт повече като „хармония“ (задълбочаването в линеарността не е било нужно, защото тогава то се е подразбирало); и трето, Фукс неволно е допуснал в стила му да се прокраднат музикални идиоми от собственото му време.

Макар и в може би по-малка степен, казаното за Фукс се отнася до авторите на всички учебници, основани върху неговия модел. Справедливо е възражението спрямо тях и Фукс, че насърчават акордовия, а не линеарния стил. Особено остри са критиците към упражнението „нота срещу нота“, с което започва преподаването. Според тях каквато и тенденция към мелодическа независимост да имат отделните гласове, тя бива парализирана от такива упражнения, защото в тях остава важно не отношението на линията спрямо друга линия, а отношението на нотата спрямо друга нота. Всъщност наблюденията показват, че дори и ритмическата еднаквост на гласовете да не подпомага тяхната мелодическа независимост, все пак тя в някаква степен се постига с подобни упражнения. Трудно може да се отрече, че стил като този във втория пример на с. 92 (който със сигурност не идва от Фукс) е отчетливо линеарен. Всеки от двата добавени гласа притежава силна, компактна линейна конструкция и със сигурност има своя мелодическа кулминация. Горният добавен глас я постига в началото на линията, долният – към края. Като цяло аз съм твърдо убеден, че ако полифоничната стойност на примерите, използвани от Фукс като модели, е ниска, то грешката не е в системата, а по-скоро в недостатъчното използване на изначалната □ сила. В действителност залежите от линеарни възможности в нея си остават почти недокоснати.

Затова не смятам, че е нужно да изоставяме тази система. Имам желанието да запазя тези нейни части, които намирам за ценни. Сред тях са тъй често и яростно атакуваните „видове“, които въпреки явната си педантичност произлизат от много състоятелна, дори отлична идея. На първо място, те осигуряват постепенен преход от лесно към трудно – предимство, което Кирнбергер специално подчертава като една от най-ценните характеристики на преподавателската практика на Бах. После, видовете разкриват много важната връзка на тоновете помежду им, тяхната сила или слабост, мощта на кулминационните тонове и зависимостта им от контекста. Основната идея на системата всъщност е в това, че в началото ритмичните проблеми трябва да са максимално опростени, за да може вниманието да

се съсредоточи върху чисто мелодичните елементи. Едва след пълното овладяване на тези основни мелодични феномени може да дойде освобождаването на ритъма. Със сигурност педагогически правилно е мелодическите проблеми да се разработват отделно. Но е и разумно в учебния план да се отдели повече и по-специално (отколкото обикновено се прави) внимание на момента, в който мелодията и ритъмът са вече свободни. Това е етапът на така наречения от Фукс пети вид или цветист контрапункт, чиято подготовка е всъщност основната задача на работата с останалите видове.

Също така намирам за целесъобразно да се започне с упражнения за писане на едногласни мелодии, защото няма друг начин, по който да подчертаем линейната идея като водеща в контрапункта. Преди всичко, както учителят, така и ученикът могат да се стремят към много по-стриктно придържане към правилата на Палестриновия стил, отколкото това се случва при Фукс. Този теоретик, както вече споменах, е познавал само донякъде творчеството на Палестрина. Днес вече разполагаме с пълното издание на творбите му, а и музикологичният подход е значително по-прецизен, затова е естествено да имаме далеч по-точни познания за Палестриновия стил, отколкото това е било възможно през 18. и 19. век. Тези предимства трябва да се използват. И – в заключение – това, което досега само намерих, трябва да се изрече недвусмислено: един нов труд за контрапункта може да се отграничи от по-ранните учебници по силата на по-голямата си приближеност към Палестриновия стил и – което следва логично – на по-голямата тежест върху линейността.

Кнуд Йепезен

Съдържание

Глава		стр.
	ПРЕДГОВОР НА АЛФРЕД МАН	vii
	ВЪВЕДЕНИЕ НА ПРЕВОДАЧА ОТ ДАТСКИ (ГЛЕН ХЕЙДЪН)	xi
	УВОД (НА КНУД ЙЕПЕЗЕН)	xiii

Част I. ВЪВЕДЕНИЕ

1.	КРАТКА ИСТОРИЯ НА КОНТРАПУНКТИЧНАТА ТЕОРИЯ	3
	Контрапунктът в контраст с хармонията	3
	От девети до четиринадесети век: Началото на контрапунктичната теория	4
	Петнадесети век: кристализиране на принципите	7
	Шестнадесети век: Палестринов стил	11
	Седемнадесети век: развитие в педагогиката	25
	Осемнадесети век: Бахов стил	30
	Деветнадесети век: Палестрина или Бах?	38
	„Палестриновото движение“ след Фукс	41
2.	ТЕХНИЧЕСКИ ОСОБЕНОСТИ	42
	Нотация	42
	Църковните ладове	46
	Мелодия	67
	Хармония	79

Част II. КОНТРАПУНКТИЧНИ УПРАЖНЕНИЯ

	ВЪВЕДЕНИЕ	87
3.	ДВУГЛАСЕН КОНТРАПУНКТ	88
	Първи вид	88
	Втори вид	93
	Трети вид	98
	Четвърти вид	108
	Пети вид	112
	Свободен двугласен контрапункт	129
	Имитация	138
4.	ТРИГЛАСЕН КОНТРАПУНКТ	150
	Първи вид	150
	Втори вид	153
	Трети вид	155
	Четвърти вид	160
	Пети вид	165
	Имитация	170

5.	ЧЕТИРИГЛАСЕН КОНТРАПУНКТ	174
	Първи вид	174
	Втори вид	175
	Трети вид	177
	Четвърти вид	180
	Пети вид	186
	Имитация	190
6.	КОНТРАПУНКТ В ПОВЕЧЕ ОТ ЧЕТИРИ ГЛАСА	192
7.	КАНОН	206
8.	МОТЕТ	212
9.	МЕСА	221

ПРИЛОЖЕНИЕ

ВОКАЛНА ФУГА	231
ДВОЕН, ТРОЕН И ЧЕТВОРЕН КОНТРАПУНКТ	245
НАЙ-ВАЖНИ ПРАВИЛА В КОНТРАПУНКТА - ОБОБЩЕНИЕ	251
Мелодия	251
Консонантни съчетания	252
Дисонантни съчетания	253
Критически бележки	256
Библиография	264

ПЪРВА ЧАСТ ВЪВЕДЕНИЕ

Първа глава

КРАТКА ИСТОРИЯ НА КОНТРАПУНКТИЧНАТА ТЕОРИЯ

Думата *контрапункт* вероятно е възникнала в началото на 14. век и произлиза от *punctus contra punctum* – „точка срещу точка“ или „нота срещу нота“.

Контрапунктът в контраст с хармонията

Когато използваме тази дума днес, влагаме в нея много по-конкретно и ясно очертано съдържание в сравнение с това, което тя е имала в миналото. В Средновековието и в малко по-модерните времена думата „контрапункт“ е означавала същото като „полифония“. Днес разбираме контрапункта като един конкретен стил сред няколко полифонични типа. Както „полифония“ подсказва своята опозиция „хомофония“, така „контрапункт“ извиква в мисълта ни своята корелация „хармония“. За нас музиката се дели в две големи категории: полифония – в която възприемаме основните структурни елементи по отношение на мелодичните линии, или иначе казано хоризонтално; и хомофония, в която от основно значение е хармоничната структура или с други думи вертикалият аспект на музиката.

Тези два стила или два типа музикално възприятие се различават по-специално в подхода си към акордите. В хармонията акордите са предзададени: те са, каквито са, и не подлежат на обсъждане; ние ги приемаме и се стараем да извлечем правилата за употребата им от собствените им взаимодействия и от вътрешните им напрежения. При контрапункта ситуацията е коренно различна – ние тръгваме не от акордите, а от мелодичните линии. Тук акордите са резултат от няколко едновременно звучащи линии; те са следствие, а не причина. И тук, както винаги се случва в изкуството, идва продължението „не само..., но и...“: ние трябва не само да постигнем *това*, но същевременно да отдаваме дължимото и на *още нещо*, което е трудно съвместимо с първото. Въпросът не е само в това да се пишат красиви и самостоятелни мелодии във всички гласове, но и в това възможно най-пълно да се разгръщат акордовите комбинации. Ние трябва да пишем свежи, живи хармонични последования и да запазим естественото и убедително гласоводене. По-голямата част от майсторски написаната полифонична музика може да бъде изследвана и от мелодична, и от хармонична гледна точка. Следователно най-добрите резултати на обучението по контрапункт и на обучението по хармония са почти идентични. Всъщност при контрапункта и при хармонията работим с един и същ материал, но към него се подхожда от противоположни посоки. Тази разлика в отправните точки има толкова силен ефект в практиката, че може би наистина е

добра идея разделянето на две дисциплини дори и когато изглежда, че една ще бъде достатъчна. По практически педагогически съображения е добре двата предмета да бъдат отделни. Но, от друга страна, ако ни е необходимо научно обяснение за това какви са причините за определени музикални ефекти или правила, тогава никой от двата подхода не бива да бъде изолиран. Ако искаме да знаем, например, защо определен ход в хармонизацията е гъвкав и жизнен, рядко ще намерим отговора само в хармонията. В повечето случаи трябва да се отчитат и контрапунктичните фактори като гласоводенето. По същия начин няма да стигнем далеч в обратната ситуация, ако пренебрегнем хармонията. Много грешки и заблуждения в контрапункта и особено в хармонията са правени поради липсата на разбиране за това.

Както вече беше споменато, отправната точка има много конкретно практическо значение. Никак не е маловажно дали при обучение по полифония казваме „първо линиите, а после – независимо от тях възможно най-добрите хармонии“, или при обучение по хармония „първо акордите, а после – колкото е възможно добро гласоводене“.

От девети до четиринадесети век: началото на контрапунктичната теория

Но нека да се върнем към историята на контрапункта. Първоначално, както знаем, *контрапункт* означава полифонична композиция или изобщо композиция. Първите известни ни учебници по контрапункт – въпреки че в тях този термин не се използва – са базирани върху най-старата европейска полифонична музика, за която имаме запазени примери: т.нар. паралелен органум (около 9. век). Под „паралелен органум“ разбираме такъв принцип на музикална конструкция, при който основният водещ глас (обикновено сакрална Грегорианска мелодия) е съпроводен от един или повече (чрез удвояване в октава) гласове, най-често в паралелни кварта или квинти.

Тази композиционна техника е толкова далечна от по-късните представи за правилата и процедурите в музиката, че в началото на 19. век, когато интересът към историята и еволюцията на музиката става видим, хората са били склонни да приемат *Musica enchiriadis* и другите трактати на Хукбалд, Гвидо и останалите ранни автори като чисти спекулации и като теоретични фантазии. Смятало се е, че такъв вид музикална композиция никога не е съществувал; нещо повече – от позицията на 19. век дори се говори за неговата „морална невъзможност“. В по-близките до нас времена обаче, особено след изследванията на сравнителното музикознание, вече знаем, че песен в паралелни кварта или квинти е била нещо съвсем обикновено за хората, които според нашите стандарти са били на по-ниско музикално ниво. Такива песни се срещат сред народите на Далечния Изток като например тези в Бирма, Сиам и Китай. Но те могат да се чуят все още в Южна Европа при многогласните импровизации на хора без музикално образование. Тази най-стара полифонична теория, която явно има своята основа в определена

практика, е разбира се толкова примитивна, колкото и музиката, върху която е основана. Тя открива, че квартите или квинтите звучат добре и експлоатира това откритие до крайност. Като оставим настрана фаворизирането на споменатите интервали, консонансите и дисонансите се възприемат еднакво.

Хукбалд

Трактатът *Musica Enchiriadis*, който преди се приписваше на Хукбалд, съдържа правило за определени ограничения в диапазона на свободните долни партии с цел да се избегне дисонантната кварта (*тритонус*) Забележително обаче е, че самият Хукбалд не спазва това правило последователно. Освен това секундите, които имат много по-остро дисонантен характер от този, който трябва да се избягва, се срещат често в примерите^{II}. Няма причина да се говори за какъвто и да било вид третиране на дисонансите; като цяло този трактат може да се характеризира с много общи насоки за употребата на определени консонанси, от една страна, а от друга – за не съвсем логично избягване на определени дисонанси.

Музикалната теория от това време съвсем естествено отразява еволюцията на полифоничната музика през 10. и 11. век. Паралелното движение постепенно се изоставя, отчасти за да бъде заменено с принципа на последователно провежданото противоположно движение (което може би също е сковано и механично, но все пак музикално по-плодотворно) и отчасти за да се подпомогнат по-свободните решения по принцип (което всъщност не е непознато и в по-ранните времена). До музиката на 12. – 13. век, т.нар. *ars antiqua*, не се установяват стабилни правила за разрешаването на дисонансите, което означава и че не се поставят основи за една истинска теория на контрапункта. В действителност теорията за разрешаването на дисонансите показва как теоретиците постепенно започват да разбират, че не може да се говори за изкуство, докато мелодичните линии не се съобразяват помежду си, а се сблъскват без ограничения в груби, неясни тонови комбинации. Тук се изисква определено подсигурияване откъм другата посока – тази на вертикала, на хармоничното измерение. Полифонично изкуство в най-дълбокия смисъл на този израз е възможно само когато между двете измерения съществува напрежение.

Франковият закон

Във Франковия закон, който вероятно се е появил около средата на тринадесетото столетие, за пръв път в историята на музикалната теория срещаме действително контрапунктично правило: „В началото на всеки модус (определени метрични последования) трябва да има консонанс, независимо дали първата нота е лонга, бревис или семибревис“¹.

¹ „In omnibus modis utendum est semper concordantiis in principio perfectionis licet sit longa, brevis vel semibrevis“ (Gerbert: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. Typis San-Blasianis, 1784 .Vol .III, p.13). Това правило може да бъде открито в малко по-неясна форма в „*De Musica mensurabile position*“ от Йоханес Гарландия (Coussemaker: *Scriptorum de musica medii aevi*. Paris, Durand, 1864, Vol.I, p. 107), чийто трактат се счита за малко по-стар от този на Франко.

Този закон се отнася най-вече до ритъма, тъй като се има предвид, че така наречените акцентни времена в такта привличат повече внимание и са по-забележими от неакцентните. Той остава валиден дълго след времето, в което е формулиран. С едно единствено изключение – задържания дисонанс, който е много по-забележим от истинския – този закон остава в сила през цялото време, в което господства класическата вокална полифония. Дори появата на модерната музика около 1600 г. не го обезсилва и той продължава да оказва определено, макар и неясно, влияние. Франко осъзнава и формулира за музикалната теория едно от най-важните правила в еволюцията на полифоничната музика.

Друго ценно придвижване напред в търсенето на по-богат и по-артистичен стил е въвеждането на терци и сексти, вече не като случайни вертикални съчетания, а като основни консонанси, като фактори, с които се гради музикалната структура. Техниката на *ars antiqua*, от друга страна, се опира най-вече на квинтата. Ако разгледаме мотет или каквато и да било друга полифонична композиция от 12. или 13. век, на повечето акцентни времена ще открием квинти, често съчетани с октави. Терци и сексти се явяват инцидентно, предимно на неакцентирани времена в такта. Така те се използват като дисонанси, което всъщност е в съгласие с факта, че през по-голямата част от Средновековието наистина са били приемани и класифицирани като такива. Същевременно откриваме свидетелства, че в Западна Европа, по-специално в Англия и вероятно също и в Скандинавия се работи с терци и сексти – и това става във времена, в които на други места (в които изкуството навярно е било по-високо развито, например във Франция) все още се използват квинти и октави. Вероятно така могат да бъдат разбирани някои твърдения на средновековни английски теоретици, както и някои съвременни музикални произведения от Британските острови. Във всички случаи към края на 14. и началото на 15. век вече има редица важни английски композитори, които за кратко време оказват голямо влияние върху континента и по-специално в Нидерландия и във Франция. Най-важното в изкуството на тези майстори, което има и най-голямо значение за бъдещото развитие на музиката, е новият плодотворен подход към консонанса и съответно към дисонанса. В сравнение с позицията на *ars antiqua* към комбинациите от тонове, която е по-скоро индиферентна или негативна, и единственото изискване е поставянето на консонансите на силните времена в такта (в името на прозрачността), този подход е много по-позитивен. Вертикалът става фактор, който изисква сериозно внимание, и между мелодичните и хармоничните елементи назрява известно напрежение. В този етап мелодиката има превес, който обаче намалява с напредването на 15. век и равновесието между хомофонни и полифонични фактори при Палестриновия стил става възможно едва след обновеното разбиране за хармонично-вертикалните елементи (което става видимо при фротолата – популярна музикална форма от началото на 16. век в Италия).

Петнадесети век: кристализация на принципите

В хода на петнадесетото столетие полифоничното изкуство се развива и установява и още в средата на века вече може да се говори за музика, която е интелектуално изработена в модерния смисъл и в която несъщественото – най-опасният, но и не винаги разпознаваем враг на изкуството – е принудено да мине в отстъпление. Появяват се първите големи композитори, чието творчество и днес безрезервно приемаме като естетически задоволително. Сред тях са Дънстейбъл, Дюфай, Беншоа, Окегем и Бюноа, а в тясна връзка с практиката на тези музиканти е и първият теоретик в модерния смисъл на думата, фламандецът Йоханес де Фервере, или Тинкторис, както е латинизираното му име.

Тинкторис

Тинкторис е капелмайстор в двора на Фердинанд I в Неапол. Наред с много други трудове, през 1477 г. той пише трактат, наречен *За контрапункта (De Contrapuncto)*. Това изследване е на латински, както по-голямата част от литературата от онова време, посветена на музикалната теория. Добре известното обръщение към крал Фердинанд във въведението гласи:

Преди да започна да пиша, се стремя да се въоръжа с необходимите знания за различни неща, отнасящи се до музиката, отчасти като слушам другите, отчасти чрез четене и неспирна работа. Но аз не пиша, за да получа признание, а в полза на другите, които искат да изучават музиката, и за да не се погребва талантът, с който Господ ме е дарил. И затова сега се заемам накратко да пиша за контрапункта – който е направен от добре звучащи консонанси – в Божия чест и в полза на тези, които стремят към умения в това превъзходно изкуство. Преди да пристъпя към работа, няма да скрия, че съм изучавал това, в което вярват древните философи като Платон и Питагор, както и техните последователи Цицерон, Макробий, Боеций и Исидор – хармонията на сферите. Но тъй като открих, че техните учения много се различават помежду си, се обърнах към Аристотел и към по-модерните философи, и никой не може ме накара да повярвам, че музикалните консонанси възникват при движението на небесните тела, тъй като те могат да бъдат произведени само от земни инструменти. И ако сега трябва да посоча това, което съм видял и научил, трябва да призная, че в ръцете ми са попадали стари композиции от неизвестни композитори, пиеси доста прости и безвкусни, по-скоро смущаващи, отколкото радващи ухото. Това, което особено ме изненадва, е, че в последните четиридесет години са се появили композиции, които – според мнението на специалиста – си струва да се слушат. Днес има разцвет – извън многото прочути певци, който може би е поради намесата на небесата, или поради особено ревностно учене – на неизброимо число композитори, например Йоханес Окегем, Йоханес Регис, Антоан Бюноа, Фирминус Карон, Гийом Фоге, и всеки от тях може да се похвали с учител сред вече покойните музиканти Джон Дънстейбъл, Жил Беншоа и Гийом Дюфай. Почти всички творби на тези майстори се отличават с приятно звучене и аз винаги се радвам и поучавам, когато слушам или гледам техните композиции и в моите собствени пиеси се придържам към утвърдения им стил.

Ясно е, че Тинкторис е бил практикуващ музикант, показал необичайна за времето си независимост от класическите, приемани като непоклатими авторитети „auctores“ и от техните фисолософски спекулации. Той се обръща директно към музикалното творчество и притежава забележително разбиране за разрива между музиката на неговото време и тази, която непосредствено я предшества.

Веднага след това Тинкторис преминава към основната част на своя учебник, според обичаите на времето си, с дефиниция на неговия предмет:

*Контрапунктът е художествено съчетание от тонове, при което един тон се поставя срещу друг – от където произлиза и терминът **contrapunctus** или нота срещу нота. Следователно, контрапунктът е съчетание от тонове. Ако това съчетание или смесване звучи приятно, то се нарича консонанс; ако звучи грубо и неприятно, се нарича дисонанс.*

Тук Тинкторис не дава по-обширна дефиниция на контрапункта. Но това, което казва, е интересно. Например, той говори преди всичко за акорди и извлича думата *контрапункт* изцяло от представата за вертикал. За правилно гласоводене или изисквания към мелодията не споменава и дума. Този пропуск е лесно обясним, защото, както вече знаем, през този период линейното е нещо самоподразбиращо се и не изисква допълнителни обяснения; вторият план – хармоничният – е този, който е застрашен от подценяване и затова изисква специално подчертаване. Това е причината в теоретичните обяснения да се отделя толкова внимание на хармоничните елементи, което обаче не кореспондира с практиката по онова време.

Следвайки тази дефиниция, Тинкторис отбелязва, че би искал да говори първо за консонансите, защото тяхната роля в контрапункта е най-важна, докато дисонансите се използват само понякога. Той класифицира консонансите по няколко различни начина, като един от тях е делението на свършени и несвършени. В първата група той включва унисона, квартата, квинтата и октавата – те, казва той, се открояват във всяка композиция и стоят в нейната основа. Несвършените консонанси, към които той причислява големите и малките терци, според него са по-малко добри. По този въпрос той е забележимо консервативен и следва по-ранните теоретици. За малката секста, която предхождащите го теоретици причисляват към дисонансите, той казва: „когато е поставен отделно, този интервал за моето ухо звучи грапаво“, и препоръчва той да бъде изключван от двугласните композиции, където се забелязва лесно. По-нататък Тинкторис прави преглед на всичките 22 консонанса, които смята за подходящи за употреба, и накрая представя различните възможности за комбинации и последователности. Той показва например как може да се премине от унисон в терца, в квинта, в секста или в октава и как да се направи преход от терца към друг консонанс. Това изложение за нас може би изглежда педантично и обстоятелствено, но трябва да отбележим богатството и разнообразието при употребата на консонансите в онова време. Не е било

излишно да се покажат всички съществували тогава възможности – за много хора днес те сигурно са изненадващи.

Във втората част от книгата на Тинкторис е представен списък на дисонанси, дефинирани строго като съчетания, които звучат лошо. В него Тинкторис поставя малката и голямата секунда, увеличената кварта, малката и голямата нона и т.н. Той не говори тук за чистата кварта, но на друго място отбелязва, че независимо от това, че древните са я приемали като консонанс, тя звучи много лошо за обучените музиканти и може да бъде използвана само над квинта, така че интервалът кварта да се образува не спрямо най-ниския глас, а спрямо средния.

Тук би могло да се очаква Тинкторис да изясни (също както при консонансите) как могат да се използват дисонансите с консонансите и какви са възможните комбинации. Но той изобщо не поставя този въпрос – очевидно защото счита дисонансите за дотолкова несъществени, че такова внимателно представяне би било прекалено. Във всички случаи той отминава този въпрос и пристъпва към действителното обсъждане на контрапункта.

Той разделя контрапункта в два типа: *contrapunctus simplex*, при който ноти с еднакви стойности са поставени една срещу друга, и *contrapunctus diminutus* или *floridus*, при който две или повече ноти с по-малка стойност са поставени срещу една нота с по-голяма стойност. И двата типа контрапункт могат да бъдат изпълнени и от предварително написани (композирани) ноти, и като импровизация. В първия случай става дума за *res facta*; при втория начинът на изпълнение се нарича *super librum cantare* (пеене над, извън, свръх книгата). Контрапункт може да бъде построен или върху кантус фирмус от ноти с еднаква стойност, което се нарича *cantus planus*, или върху *cantus figuratus* - мелодия, съдържаща ноти с различна времева стойност. В „простия“ контрапункт („нота срещу нота“) не са позволени никакви дисонанси. При ритмически по-раздвижен контрапункт те могат да се използват при определени условия. В това отношение Тинкторис отбелязва, че в композициите на неговите предшественици има повече дисонанси, отколкото консонанси, но и че в импровизирания контрапункт дисонансите обикновено се явяват само като кратки нотни стойности на неакцентирани времена или като задържания. Дисонансите винаги трябва да бъдат разрешавани с постъпенно движение, скокът на терца се допуска рядко. Също така Тинкторис намира за лош ход връщането към предишния консонанс след дисонанс. С други думи, той забранява съседните дисонанси, което не е изцяло в съответствие със съществуващата практика, но му предоставя отправна точка. Коментира също въпроса каква нотна стойност може да се използва като дисонанс и основното правило на Тинкторис е, че дисониращата нота не трябва да е по-дълга от половин тактово време. Но и цитира примери, в които негови съвременници, например Петрус де Домарто и Антоан Бюноа, разчупват това правило и пишат дисонанси, заемащи цяло тактово време.

В последната, трета част на книгата се поставят осем основни правила на контрапункта, чието съдържание най-общо е следното:

Първо правило: В началото и в края трябва да има свършен консонанс. Ако се започва с пауза (т.е. на слабо време), тогава встъплението може да бъде и несвършен консонанс. Също така не е погрешно певци, които импровизират контрапункт, да завършат с несвършен консонанс. Но в този случай композицията трябва да бъде за няколко гласа и не може да се използва секстата (или нейната октава) над баса.

Второ правило: Тенорът не може да бъде съпроводен с еднакви свършени консонанси, но ще е много добре това да се направи с несвършени консонанси. Някои автори позволяват последователност от свършени консонанси в горните гласове дори и когато тези консонанси са с еднаква големина, но само ако са разделени от пауза. Такова композиционно решение обаче е добро само ако с него се постига особено красив ефект или ако се налага от точна имитация. С други думи, това правило гласи, че паралелните квинти и октави са забранени, докато паралелните терци и сексти са препоръчителни.

Трето правило: Ако тенорът лежи на един тон, могат да се използват и свършени, и несвършени консонанси. Също така в контрапунктиращата партия могат да бъдат повтаряни тонове. Когато контрапунктът е към кантус фирмус в равни нотни стойности, такова повтаряне на тонове обаче не е добро. В *res facta*, т.е. при изписан контрапункт повторение на тонове може да се допусне само когато това е изисквано от текста.

Четвърто правило: Контрапунктът трябва да следва добра мелодична линия дори и ако тенорът прави големи скокове.

Пето правило: Не е позволена каденца върху който и да е тон, независимо дали е висок или нисък, ако това смущава развитието на мелодията.

Шесто правило: *redicta* – повторение на една и съща мелодична фигура – не се позволява в контрапункт към кантус фирмус в равни нотни стойности, още по-малко ако самият кантус фирмус съдържа такова повторение. Това се отнася и до изписаните композиции, въпреки че такива фигури понякога се използват като наподобяване на звук на звънци или ловджийски рогове.

Седмо правило: Към кантус фирмус в равни нотни стойности не се позволяват две каденци на един и същ тон, ако те са твърде близо една до друга. Следователно композиторите би трябвало да избират кантус фирмуси, които включват мелодични фигури като *redicta* само в краен случай.

Осмо правило: В контрапунктичното писмо стремежът трябва винаги да бъде насочен към разнообразие и промяна – чрез изменяне на размера на такта, на тактовото време, чрез използване на синкопи, имитации и т.н. Трябва да се помни, че все пак обикновената песен не използва толкова много и различни средства, колкото мотета; нито мотетът – колкото месата.

Като цяло – контрапунктичният метод на Тинкторис е брилянтно за времето си постижение, резултат от собствената му мисъл. Това е гласът на музикант, който е на върха на музикалната техника на своята епоха, който разбира нейната същност и основните ѝ принципи в пълното им значение. Зад строгите, конкрет-

ни думи винаги разкриваме твореца, музиканта практик, чиято реч е освободена от усложнената и объркана фразеология на характерните за времето теоретични разработки за музиката. Това, че Тинкторис коментира почти изцяло акорди и хармонични проблеми, както видяхме, се дължи на цялостната нагласа през 15. век. Разбира се, щеше да е фатално, ако неговият метод на представяне се беше запазил и се прилагаше през следващите етапи, в които линейната идея вече не е основна. Излишното потъване във вторичните значения винаги е опасно, защото лесно се забравя главното. Не можем да не забележим тази грешка в голяма част от опряната на Тинкторис и безкритично приемаща учението му контрапунктична литература^{III}.

Шестнадесети век: Палестринов стил

С шестнадесетото столетие изгръва златното време на вокалната полифония. Това изкуство, ревностно култивирано в предишните векове в Англия, Франция и Нидерландия, се пренася в Италия. По пътя, проправен от големите майстори и по-специално от Жоскен де Пре, то достига своя връх в Римската школа – при Палестрина и неговите ученици, както и при майсторите на други народи (като испанците Моралес и Викториа или нидерландеца Орландо ди Ласо), учили също в Италия, където се разгръща и най-значителното музикално развитие в следващите векове.

Ако изкуството от този период на разцвет между 1560 и 1590 се сравни с музиката от края на 15. век, ще открием сериозни различия. Най-малко те се отнасят до формата – и през двата периода се откриват приблизително еднакви форми: големи меси, в които композиторите могат да разкрият всички страни на забележителната си техника; мотети, предназначени за църквата, и камерна музика, в която вниманието се концентрира върху изкуството на детайла; и накрая – светските песни, шансони, италианските фроттоли и мадригали, както и немските Lieder. В светските песни рафинираната техника често отстъпва поради изискванията на масовия вкус, но експериментите процъфтяват. Тук да пръв път откриваме някои елементи, които са нови за музиката на тази епоха и които имат ключово значение в по-нататъшния ѝ развой.

Съществената разлика между тези два етапа на развитие в рамките на една обща тенденция е по-скоро в съдържанието, отколкото във формата. Ако хармонията на 15. век често е аскетична и немногослойна (все още намираме следите от господството на квинтите и октавите от предишното столетие), композициите от периода на разцвет на вокалната полифония се отличават с голямо богатство и разнообразие на тоновите комбинации. Празните квинти и октави остават заден план и не се въвеждат самоцелно, а когато се явят, са винаги мотивирани от движението на мелодията, от гласоводенето, от имитациите и т.н.

В края на 15. век имитацията (принцип, при който гласовете се имитират помежду си, представяйки последователно една и съща тема) се използва по-малко плодотворно и логично, но през 16. век започва да играе водеща роля в музикал-

ната конструкция. През първата половина на 16. век имитацията се използва понякога с почти педантична строгост, получила своята вероятно естествена и благоприятна реакция в творбите на Палестрина и на други композитори от края на 16. век.

Подход към дисонанса

Тук трябва да бъде обърнато внимание на отношението към дисонанса. В по-ранните години, както вече знаем, самите дисонанси нямат особена значимост и тъй като са били приемани като лошо звучащи, нечисти, са държани извън акцентиранията времена на такта, доколкото е възможно – без обаче за това да има специални правила. В течение на 15. век се установява правилото за постъпенното въвеждане и отвеждане на дисонансите – както вече отбелязахме, не само в практиката, но и в теорията и по-специално при Тинкторис. Тинкторис обаче предлага и възможността дисонансът да бъде напуснат с низходящ терцов скок. Ако изследваме практиката на големите композитори от 15. век – Дюфай, Беншоа, Окегем и Бюноа (даже и при Жоскен де Пре, който всъщност принадлежи към началото на 16. век), виждаме, че това правило не е съчинено от Тинкторис, а присъства реално в творчеството. През 16. век правилото за постъпенно третиране на дисонансите става по-строго и все по-рядко се срещат примери, в които в дисонанс се встъпва или дисонанс се напуска с терцов скок. В Палестриновия стил това правило се следва стриктно с едно единствено очевидно изключение – *камбиатата*.

Докато 13. и 14. век (*ars antiqua* и по-голямата част от периода на *ars nova*) гледат изцяло негативно на дисонанса, през 15. век в това отношение започва промяна. Синкопираният дисонанс или задържането започва да се използва толкова често и при такива обстоятелства, че осъзнаването на неговия ефект вече е неизбежно. В теорията това се появява – очевидно за първи път – при монаха Вилхелм (Guilelmus Monachus), чийто трактат *De Praeceptis artis musicae et practice compendiosis libellus*² представя оригинален и уникален материал.

Вилхелм започва трактата си с преглед на различните нотни стойности, на сложните пропорции и на мерните единици на онова време. След това говори за метода на композиране в Англия – фобурдон (на днешен език това е стил на писане в паралелни секстакорди). После продължава с раздел за контрапункта в практиката на англичаните и французите, където той първи прави преглед на различните консонанси (като терците и секстите са несъвършени) и накрая извежда девет контрапунктични правила. От тях особен интерес буди предпоследното:

При все че изброихме само дванадесет консонанса (съвършени и несъвършени), нищо не ни спира – според приетото напоследък в практиката – да използваме и дисонанси, например секундата, която придава сладост на долната терца; или септимата, която придава сладост на секстата; или кварта, която прави същото с горната терца; и отново кварта, която напоследък придава сладост на квинтата.

² Coussemaker, *Scriptorum*, Vol. III, p. 291.

Това е от Вилхелм. Той изобщо не споменава, че има предвид синкопирания дисонанс, задържането; но не може да има съмнение, че говори за него. Включените в трактата примери показват, че Вилхелм добре е познавал този вид дисонанси; правилата, които дава, са същите, които се спазват в практиката. Очевидно е, че той дълбоко е разбирал тази материя. Когато казва, че секундата трябва да се разреши в долна терца (малко смътен начин да се каже, че долният глас дисонира), и когато по-нататък твърди, че септимата трябва да бъде разрешена в секста, а квартата в „горна“ терца (в последния случай дисонира горният глас), явно се имат предвид най-добрите и най-общоприетите в практиката на 14. и 15. век разрешения на синкопирания дисонанс. Ако този пасаж се отнасяше до проходящите дисонанси, би било излишно такова подробно обяснение за интервалите, до които трябва да се достигне при разрешаването им; проходящата секунда се разрешава еднакво добре и в унисон, и в терца; квартата – в квинта и в терца и т.н., в зависимост от това дали движението е възходящо или низходящо.

Изразът, който Вилхелм използва, за да обясни употребата на синкопирания дисонанси, има голямо психологическо значение; той говори за „сладостта“, която те придават на следващите ги консонанси. Това подсказва, че хората от онова време чуват синкопирания дисонанс точно както и ние днес, като съзнателно въвеждане на дисонанса в естетически подчертан контраст с консонанса – тоест не като нещо, което трябва да бъде избягвано или колкото може повече смекчавано, а като ефект с голяма сила, който не може да бъде заменен от който и да било друг ефект. Царлино, великият теоретик на 16. век, се изразява по същия начин за задържания дисонанс:

Такъв дисонанс не само че не е неприятен, но напротив, той доставя голямо удоволствие от нарастващата мекота и сладост, която придава на следващия го консонанс. Причината за това е, че всяко нещо става много по-ясно, когато бъде поставено в контраст с обратното нему.

Това е възгледът на 15. и 16. век. Но много по-важно от разрешаването на синкопирания дисонанс е, че тази концепция оказва влияние върху бъдещото развитие. Тя прави голяма крачка напред в сравнение с грубоватия, едностранчив подход на по-ранните времена към тази материя.

16. век развива и друга особеност на дисонантността, която всъщност до следващото столетие остава недокрай изчерпана, а именно – *дисонансът като инструмент на поетичната изразност*, като символ на емоции. Това включва в процеса на еволюцията фактор, който повлиява върху историята на музиката повече, отколкото върху всяка друга история.

Произход на стила

Много пъти са правени опити да се обясни произходът на Палестриновия стил. Най-известна е хипотезата на Хуго Риман, която тръгва от предположението,

че по-голямата част от музиката на 15. век е предназначена за инструменти и че еволюцията идва, когато хората постепенно преминават към вокално изпълнение на композициите и различните така наречени „инструментализми“ (идиоми, които Риман приема като създадени именно за инструменти) стават непрактични, защото не подхождат на природата на човешкия глас; така колкото повече нараства значението на пеещия глас, толкова повече инструментални идиоми са отпаднали, докато накрая са изчезнали напълно. Възможно е, макар и да не е сигурно, Риман да е прав в мнението си, че част от музиката на 15. век е била инструментална. Но това, в което бихме могли най-вече да се усъмним, е дали музикантите в онова време са разграничавали толкова внимателно вокалните и инструменталните композиции. Днес е трудно да си представим музика без такова разграничение, но ако прилагаме нашите високо развити в това отношение усещания към време, в което такова развитие е нямало, допускаме опасността от анахронично мислене.

Много по-вероятно изглежда *вниманието към текста* да е било основната движеща сила при възникването на Палестриновия стил.

Ако отношението към текста през 15. век е впечатляващо равнодушно и ако използването на ефективен и недвусмислен тонов рисунок като изразно средство може да се открие много рядко в европейската музика преди 1500 г., то шестнадесети век определено носи промяна. Тази тенденция очевидно идва главно от мадригала (несъмнено подготвен от *фротолата*), основната форма на италианската светска музика на 16. век. Като цяло светската музика поема водеща роля в развитието, защото религиозната музика почти винаги се характеризира с консервативност. В началото на 16. век в Италия процъфтява фротолата. Това е многогласна композиция с кратка и стегната форма и с много малко имитации, акордова, хомофонна и просто устроена. Използвана е предимно от италианските композитори, но аналогични форми се срещат и при испанските им съвременници. Но когато нидерландските композитори заливат Италия в началото на века и се заемат сериозно с *фротолата*, промяната в характера ѝ става видима; те донякъде запазват нейната вертикална, акордова форма, но работят с по-богат и изтънчен музикален маниер, понякога с имитации или други контрапунктични похвати. Постепенно се променя и текстът. Ако в началото той е по-скоро наивен и весел, малко по малко се превръща в дворцово изкуство с изгладени афектни рими и с уклон към помпозна, преувеличено страстна реч. Връзката между слово и музика във *фротолата* не е много тясна, въпреки очевидните опити да бъдат сближени. В мадригала, по-изтънчения наследник на *фротолата*, експресивните тенденции излизат дори още повече напред и се усеща явно несъответствие между емоционалния текст и музиката (която – без преувеличение – е превъзходна, но забележително абстрактна). Фанатичният хуманизъм на времето, който поставя на преден план ученията на древните автори и музикални теоретици, има подчертано влияние и върху еволюцията на експресивното музикално претворяване на текста. Хората вече знаят за прекрасното въздействие, което музиката на древните упражнява върху техните души, и сред учените се появява мотото „*Dare spirit vivo*

alle parole” (съживете думите чрез тоновете). И започват да се стремят по всички възможни начини да създадат именно такъв мадригал, но в началото резултатите са странни и по-скоро повърхностни. Например, когато в текста се споменава за изкачване или за слизане, композиторът съвместно представя в музиката съответните движения с възходящо или низходящо движение по звукореда. Музикантите все още не владеят достатъчно необходимите музикални изразни средства, но влагат голямо старание и в крайна сметка се научават поне на едно: на дълбоко уважение към текста. От този момент вече е немислимо поставянето на текста да се остави само на певица. Всичко важно се написва внимателно и музиката е композирана така, че текстът да не бъде ограничаван и да бъде такъв, какъвто е. Прословутото предупреждение на папа Марчело Втори, изпратено до папските певци на Разпети петък 1555 г. да избират хорови творби, съответни на тъжния характер на този ден, и да обърнат специално внимание на ясното изговаряне на текста, както и опитите за реформа на Тридентския събор, които идват от сходни виждания, са интересна проява на общото желание музиката да се подчини на текста. Тази тенденция първо се е проявила в мадригала и след това се пренася в религиозната музика, където намира своя израз – поне при някои по-консервативни майстори като Палестрина – най-вече като прецизна декламация и голямо уважение към словото. Но по времето на *фротолата* и мадригала в Италия процъфтява и светската *лауда* (*laude*), която оказва пряко влияние върху по-нататъшното развитие на духовната музика.

Уклонът към драматичното и програмното е по-слабо изразен, но продължава да присъства. Той постоянно търси нови пътища и нови изразни средства, докато накрая, в последните години на столетието, си проправя път и се установява в операта – основният жанр, от който произлиза практически цялото модерно изкуство. Решителната промяна обаче не се случва през 1594 или през 1600 г., а в момента, когато възниква представата, че музиката не е просто декорация, а начин за изразяване на човешките идеи и чувства. Тази нова гледна точка бележи твърдата разлика между старата и новата музика; новият подход към текста е от решаващо значение в еволюцията. И този подход е много по-характерен за музиката на късния 16. век, отколкото за тази от предишното столетие. Той съответства на общо усъвършенстване на музикалната техника и на една висока култура. Особено впечатляващи тук са мелодиите с определено тонален характер и с невъобразимо архитектурно майсторство, с пълни акорди и с най-голяма строгост при използването на дисонансите. От нашата днешна позиция няма как да не гледаме към музиката на Палестрина именно по този начин. Но нека да научим и как я преценяват теоретиците от неговото време.

Вичентино

Прочутата книга на Вичентино *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, публикувана през 1555 г., представя отлично типичната за 16. век контрапунктична теория. Показателно е дори и заглавието ѝ – „Музиката на Античността, преработена за модерна практика“. Дон Никола Вичентино, свещеник от Виченца

и ученик на Адриан Виларт (известният нидерландски капелмайстор в църквата „Сан Марко“ във Венеция), е ревностен защитник на всичко, което според него е музика на древността. През 1546 той публикува сборник с „хроматични“ (както самият той ги нарича) мадригали и в споменатото по-горе теоретично изследване той демонстрира – според античните модели – не само диатоничните, но и хроматичните и енхармоничните тонови системи. Едно подробно обсъждане на този обширен и в голяма степен експериментален трактат, посветен само отчасти на музиката на 16. век, би ни отклонило твърде много. Но все пак някои части, особено тези, които са посветени на диатоничната музика, заслужават внимание. Вичентино подчертава например, че при композирането на мадригали твърде малко зависи от педантичното следване на лада и др. под.; най-важно е да се разбере, че тоновете вдъхват живот на текста и че музиката изразява чувства и страсти, горчивина и нежност, веселие или меланхолия. На друго място в книгата си той защитава задържането на увеличена кварта (което по принцип не е допустимо), за да се изрази нещо остро и неприятно. Същият начин на мислене може да се открие и в трудовете на Царлино и на други известни теоретици от това време, но ще бъде напразно да го търсим в теоретичните трактати от предишното столетие. Той е характерен за 16. век.

Иначе Вичентино – извън някак обърканите си усилия да въведе използването на хроматика и енхармоника – допринася много с нещо ценно и ново. Тъй като хаотично смесва отдавна известни факти с нови наблюдения, неговата книга създава недобро впечатление, но тя съдържа точно това, което е необходимо за разкриването на Вичентино като интуитивен теоретик и добър критик не само на съвременната му музика, но и на изкуството от миналото. Особено впечатляващо е усещането му за история – изключително рядко за онова време, в което хората почти никога не проявяват интерес към въпроса за произхода на каквото и да било. Когато пише да проходящите дисонанси или *“dissonanze sciolte”* (свободни дисонанси), това усещане е забележимо. Например:

Читателят ще разбере, че в музиката понякога се постига прогрес; в старомодните композиции можем да видим, че композиторите поставят проходящи дисонанси в цяла нота срещу бревис (която е равна на две цели ноти) и така оставят първата като консонанс на силното време, докато втората е дисонанс. След това те усетили, че тези дисонанси са скучни, и изоставили този начин на композиране; за да дразнят ухото по-малко, започнали да използват половини, като първата била консонантна на силно време, а втората е създавала дисонанс на слабо време, и известно време следвали тази практика. Днес това не е общоприето, защото половината нота като дисонанс е твърде забележима; и не само тя, но и четвъртината е прекалено остър дисонанс, ако не се използва правилно. Затова сме се установили да използваме като дисонанси само четвъртини и осмини.

Тук Вичентино ни дава исторически напълно надеждни заключения, с изключение на грешката му, когато казва, че дисонантните половини ноти са напълно изключени от музиката на неговото време. Но е вярно, че са се срещали

сравнително по-рядко, отколкото в по-ранните времена, и че четвъртините се явяват по-често като дисонанси.

Вичентино също така прави някои уместни и точни коментари за четвъртините. Той говори за три вида синкоп: голям (major), ако синкопът е бревис; малък (minor), ако има дължинната на цяла нота, и минима (minima), ако трайността му е половина нота. Всички синкопирани дисонанси трябва да се разрешават с низходящо секундово движение и – ако е възможно – след тях трябва да дойде несъвършен консонанс, защото, както пише Вичентино, природата не обича крайностите, а предпочита средния път; съвършеният консонанс ще бъде в прекалено остър контраст с предшестващия го дисонанс. В допълнение Вичентино установява разумното правило, че тонът на разрешението трябва да има половината от трайността на целия синкоп. Може също така да се използва синкопирано движение без дисонанс, но само ако синкопите не се явяват едновременно във всички гласове, защото тогава няма как да получим ясно усещане за синкопирано движение.

След акцентирана половина (независимо дали е синкопирана или не е) първата от две слизащи надолу в постъпенно движение четвъртини може да бъде дисонантна, но само при низходящо движение; при възходящо движение само втората неакцентирана четвъртина може да бъде дисонанс. Че Вичентино е истински син на 16. век е особено забележимо в главата, в която дефинира правила за поставянето на текста под нотите – това едва ли би интересувало теоретик от по-ранните времена. Детайлното описание на имитацията също е типично за неговия век; тук научаваме, че в имитацията гласовете трябва да бъдат ясна и разбираема връзка помежду си и че с всички сили трябва да се избягват имитации на секунда, септима и нона. Следващият съвет е да не се забавя прекалено много встъплението на темата в съпровождащите гласове, особено с четири времена на бревис. Тема, която започва на силно време, при имитацията може да встъпи на слабо време – създаденото така разнообразие ще достави удоволствие на слушателя. Трябва да се избягва поставянето на сопрана твърде високо, защото звучи остро и нерафинирано. Друго, което Вичентино препоръчва да се избягва, е начало с бързи пасажии – по-бързото движение трябва да произтече от по-бавното. Вичентино очевидно е първият, който въвежда правила за тоналния отговор на фугова тема: когато в темата се явява квартов скок, в отговора скокът трябва да е на квинта, за да се запази тоналността. Той говори също за двоен контрапункт, за многохорови композиции и за други проблеми, които са свързани по-близкото до него минало.

Наблюденията на Вичентино са много важни, но в по-голямата си част не правят стъпка напред спрямо теоретиците от предишното столетие. Времената са се променили, а с тях и музикалният стил. Следователно музиката, за която говори Вичентино, е различна от тази, с която се занимава Тинкторис. И за двамата обаче истинските проблеми на контрапункта остават неизяснени, просто защото в тех-

ните времена, когато полифоничният стил се е възприемал едва ли не с раждането, тези проблеми все още само са се мерзелеели.

Вичентино е представител на един определен аспект от 16. век – на „модерното“, каквото и да е означавало то в онова време; би било погрешно да го приемаме като показателен за целия век, тъй като той е в много голяма степен индивидуалист. С изумителна самоувереност и с невероятна смелост той открива за себе си посоката на еволюцията и откровено изразява своите виждания. И все пак начинът, по който Вичентино заявява мнението си по някои въпроси, чието решение е вълнувало съвременниците му и е търсено от тях (макар и със скромен успех), е типичен за неговото време. Въпреки че шестнадесетото столетие безпогрешно проправя пътя на седемнадесетото с появата на емоционалната, субективно оцветена музика, ясно е, че това първоначално се случва повече в опитите, отколкото в делата. Истинските постижения на 16. век са представени много по добре и преди всичко по-балансирано от други теоретици, отколкото от Вичентино. И също – трябва да имаме предвид, че тежнението към експресията и субективното, което доминира във века и е по-характерно за този, отколкото за предходните периоди, се пресича с обратното тежнение – към обективност и универсализъм.

La Musica Comuna

16. век показва определени предпочитания към една естетическа концепция, наречена „*la musica comuna*“ – трудно преводим израз, който означава нещо като леснодостъпна, нормална, може би академична музика. Шестнадесети век обича яснотата, директността, естественото. Той иска ред, строго спазване на правилата, ограничаване в най-необходимото. Няма по-безмилостна критика към невероятната церемониална средновековна готика от критиката на шестнадесети век. Оригиналността, разбирана в голяма степен като проява на гении (според съвременните ни идеи, повлияни от романтизма), за шестнадесети век е непонятна. Идеалът на композиторите е да работят върху своето изкуство по такъв начин, че то да бъде разбрано и да предизвиква радост у възможно повече хора³.

³ Показателно за този възглед е едно писмо от Гиан, представител на херцог Ерколе д'Есте от Ферара, писано в началото на 16. век. В него се коментират двама от най-великите композитори на времето – Жоскен де Пре и Хайнрих Изаак:

„Бих искал да обърна височайшето Ви внимание към това, че певецът Изаак беше във Ферара и написа върху темата „ла ми ла сол ла си ла ми“ мотет, който е много хубав и който беше завършен за два дни. От това не може да не се заключи, че той работи много бързо и също, че композира по такъв начин, който доставя удоволствие на хората. (...) Смятам, че той ще служи на Ваша Светлост по-добре, отколкото Жоскен, защото е по-социален и пише повече. Истина е обаче, че Жоскен композира по-добре; но той пише според собствените си желания и не се съобразява с предпочитанията на хората“.

Според днешните ни стандарти Жоскен е гений повече, отколкото Изаак. Но при все това е сигурно, че Изаак (според това писмо) се е доближавал повече до представата, която хората от 16. век са имали за гениалността.

Не е чудно, че най-великият представител на епоха, в която е на почит този възглед, става Палестрина. Идните поколения с основание го наричат „най-великият имитатор на природата“ и в неговите творби наистина е вграден един естествен талант, здраво усещане за обичайното, за лесно разбираемото, накратко – за класическата изразност. Неговото изкуство търси универсалност, нему е присъща истинска радост от развиването и изпълняването на правилата. То малко се интересува от новото; за него винаги ново е старото. Неговата същност е в дълбочината, експериментите с нови изразни средства са му чужди. То е съвършеният, майсторски пример за *musica comuna* – това движение в музиката на 16. век, което е посветено на миналото, но и което по този начин е много по-важно и характерно за музикалното изкуство от онова време, отколкото значително по-прогресивно изглеждащата тенденция „*la musica reservata*“ (както я нарича нидерландецът Кокликус в средата на века).

За да разберем как тази *musica comuna* – Палестриновият стил, най-разпространеният композиционен стил през това време – е бил определян от теоретиките, трябва да познаваме притеснително количество изложения, някои от които – твърде убедителни. Но ако погледнем колко правила са изведени в сравнение с множеството, които биха могли да бъдат изведени, с изненада ще открием, че първите са изключително малко. Колкото по-голям е интервалът между времето, в което работи теоретикът, и времето, за което пише, толкова по-лесно е за него да създаде теория. Много по-трудно е да се видят нещата в перспектива, когато дистанцията от тях е малка.

Резултатът от създаването на музикални правила през 16. век обаче не само е количествено малък; дори и важните правила, спазвани от всеки контрапунктист, или са били неизвестни на теоретиките, или не се споменават – забележителен факт, който подсказва, че композиторите и теоретиките, може би по професионални причини, са разкривали своите знания само донякъде⁴.

Възможно е също и това, което отбелязва германският теоретик Отмар Лусиниус (1478 – 1573) – че теоретиките от по-ранните времена говорят толкова малко за дисонансите само защото според тях този въпрос е свързан повече с практиката, отколкото с теорията – да се окаже валидно за музикалната техника изобщо. Тогава можем да предположим, че учителите са посвещавали своите ученици в различни „тайни“, които по различни причини не са изписвали или публикували.

Добре известно е, че няколко от големите композитори на 16. век са се занимавали с преподаване. Със сигурност това, че Палестрина е бил нещо като директор на консерваторията в Рим, е само легенда; но е доказано, че някои от най-големите майстори от следващото го поколение са били обучавани от него. Доколкото знаем обаче, той не е оставил никакви документи, които биха хвърлили светлина върху начина, по който е преподавал. Единственият писмен документ,

⁴ Например, за композитора от Кремона Костанцо Порта се разказва, че когато в Падуа видял копие от *Prattica di musica* на Цакони, появило се през 1592 г., извикал изумено: „И за хиляда дуката не бих издал тайните, разкрити тук от този монах!“.

разкриващ нещо в това отношение, е писмо, което той, известният майстор, пише до херцога на Мантуа Гулиелмо Гонзага. Този аристократ е ревностен любител на музиката и изпраща на Палестрина няколко свои композиции за оценка. Палестриновите коментари обаче са твърде общи и са очевидно в съответствие с доктрината на Царлино. Но това не значи, че Палестрина ги е научил от творбите на този велик теоретик⁵.

Дори и тези оскъдни коментари да не са особено забележителни, за историята те показват, че големите композитори често са посредствени теоретици и че хора, които в практиката показват поразителна независимост и смелост на стила, често са удивително наивни и безпомощни в теорията и безкритично преподават правила, които на свой ред са научили от една или друга книга, като в повечето случаи се ограничават само до най-общото.

Порта

Нито Палестрина, нито другите големи майстори от този период са писали теоретични трудове. Но в Музикалния лицей (Liceo Musicale) в Болоня – който притежава една от най-богатите и най-добре подбрани музикални библиотеки в света – се намират няколко напълно незабелязани досега ръкописа с теоретично съдържание, които идват от важни композитори от Палестриновия стил. Един от тези ръкописи от 16. век е обозначен като инструкция от Костанцо Порта (1530 – 1601) до някой отец Томазо Грациано от Банякавало. Той започва с обсъждане на интервалите и продължава с преглед на консонансите и дисонансите. Следва обичайният раздел за преминаването от свършен консонанс към несвършен, от несвършен в свършен, от свършен в свършен и т.н., с добавени някои бележки за начални формули, каденци и за последователностите на нотните стойности. Цяла нота е най-добре да бъде последвана от половина, а тя на свой ред – от четвъртина. След цялата нота може да дойде и четвъртина, но тогава е най-добре тя е точкувана. По-нататък материалът няма особен порядък и включва шарена смесица от всичко, което може да хрумне на човек – безкрайни канони, църковни ладове, интервалови последования, правила за нотирание, мензурална теория и т.н. Този ръкопис наистина не съдържа нещо ново или забележително – подобни правила като дадените в него могат да се намерят дори по-ясно и систематично изложени при други съвременни нему или по-ранни теоретици.

Джовани Мария и Бернардино Нанини

Подобна е картината и в друг ръкопис, съхраняван също в Болоня и приписван на братята Джовани Мария и Бернардино Нанини – известни композитори, живели във времето на Палестрина, за които са твърди, че са били тясно свързани с него. Като цяло този ръкопис не е впечатляващ, но някои пасажки в него изненадват със своята независимост. Тук, например, за първи път срещаме прави-

⁵ Вж. моето изследване „Ueber einen Brief Palestrinas“, *Festschrift zum 60. Geburtstag von Peter Wagner*. Leipzig, 1926, p. 100.

ло, според което не може вместо акцентирана половина в такта да бъдат поставени две отделни четвъртини. Откриваме също и няколко други важни мелодико-ритмични правила, които не се появяват никъде другаде до 17. век: например правилото, че постъпенното движение в четвъртини трябва да се продължава, доколкото е възможно, докато се достигне до акцентирана половина; от друга страна, не е добре такова движение в четвъртини да завърши на неакцентирана половина, освен ако тя не е легатирана и превърната в синкоп. Този ръкопис съдържа и правило, според което – отново доколкото е възможно – един или два низходящи секундови хода трябва да бъдат последвани от възходящ скок на кварта, квинта или октава. Доколкото ми е известно, това е първото явяване (в много примитивен вид) на важното правило за добрия баланс в мелодията. И в допълнение идва напътствието, че възходящото или низходящо постъпенно движение в четвъртини не трябва да започва от първо време в такта; най-добре е такова движение в четвъртини да започва от мястото на неакцентирана половина.

Ако този ръкопис наистина е от времето на Палестрина, е забележително повтаряното се въвеждане на теми, които не са разглеждани и обсъждани от теоретиците преди 17. век. По принцип обаче няма съществена разлика между този източник и други по-официални теоретични трактати от 16. век. Затова трудно ще намерим основание да твърдим, че музикантите практики са надминавали истинските теоретици в познанието дотолкова, че за това да си заслужава да се говори – както би трябвало да мислим, ако приемем, че музикантите са публикували само основните правила.

Царлино

Въпреки че контрапунктичното обучение от 16. век по никакъв начин не обхваща творческата страна на контрапунктичния проблем, има факти, които ни водят към заключението, че особеностите на полифоничния тип композиция не са били непознати за теоретиците. Например, Царлино, най-важният теоретик на 16. век, многократно е заявявал, че хармонията възниква от едновременно звучащите мелодии. По отношение на мелодията той влага много повече усилия от всеки от предшествениците си – техническите аспекти са разгледани от него в значително по-голяма дълбочина, отколкото това е било правено преди него. В самия Палестринов стил, както е известно, е било валидно правилото, че в мелодиите могат да се използват само чистите, големите и малките интервали, и че тези интервали до квинта могат да се използват без ограничение и в двете посоки. Октавата също може да бъде използвана и във възходяща, и в низходяща посока, докато всички други скокове с изключение на възходящата малка секста са забранени. За това правило Царлино пише⁶:

Октавата, квинтата, квартата и терцата могат да се използват, както и децимата, която използва Жоскен (всъщност той използва и дуодецима в "Inviolata"). Употребяват се и дисонанси като голяма и малка секунда. Истина е, че понякога, но много рядко, се използват и нони и септими, както сме виждали при добрите майстори и

⁶ Zarlino, G., *L'Institutioni harmoniche, Tutte l'Opere...* Venice, 1589. Vol. 1, pp. 251 ff.

както можем да забележим и днес. Трябва обаче, както е практиката на модерните композитори, да се избягват увеличената кварта, умалената квинта и подобни интервали.

Може да се забележи, че Царлино, чийто трактат се появява за първи път през 1558 г., се занимава предимно с практиката на нидерландските композитори, както тя се е развила през първата половина на 16. век, и не представя актуалните правила на Палестриновия стил. Това той не е можел да направи по онова време по очевидни причини. Например, при тези ранни композитори такава свобода при изграждането на мелодията с големи скокове не е било необичайна, но това се среща изключително рядко в композициите на Палестрина и неговите съвременници. За отбелязване е, че Царлино не казва нищо за възможността да се използва малка секста, а правилото за тази употреба вече може да се открие в известното съчинение на швейцарския теоретик Глареан – в *Dodecachordon*, което всъщност е по-ценно като сборник с примери. Това, което Царлино и по-късните теоретици на века могат да кажат за по-фините мелодически връзки, не е удивително. Като цяло те остават при обобщения като твърдението на Царлино, че гласовете трябва да се движат постъпенно, защото красотата на композицията зависи най-вече от това. Изискването за преобладаващо постъпенно движение се основава най-вече върху идеята, че по този начин се създава нещо лесно за пеење. Артузи например казва, че мелодиите трябва да вървят постъпенно колкото е възможно по-дълго, защото това съответства на природата и в същото време е удобно за пеене; а в едно контрапунктично съчинение – *Dialogo del Don Pietro Pontio Parmigiano* от 1595 г., написано според обичая на времето си в диалогична форма, – ученикът пита: „Как да направим така, че певците да пеят с лекота и удоволствие това, което композираме?“

Отговорът на учителя гласи: „Да оставим гласовете да вървят постъпенно в движението си от една хармония към друга; да използваме правилни и добре съотнесени интервали“. Мисълта на Артузи следва същата линия, когато той забранява хроматичните ходове, понеже затрудняват пеене. Имайки предвид определено вокалния характер на изкуството от този период, такава основа на правилата е напълно разбираема, но все пак това е донякъде повърхностно. Упоритото изискване за колкото е възможно повече постъпенно гласоводене несъмнено има по-скоро психологически, отколкото практически причини. То може да се свърже донякъде със силния стремеж към простота и естественост, характерен за този век, и донякъде – с несъзнателното желание полифоничният елемент да се укрепи срещу акордовия, чието влияние нараства осезаемо през този век.

Ако обърнем поглед към представите за дисонанса, с изненада ще открием, че повечето от дисонансите са възприемани най-вече като орнаменти към консонансите. Мнението на Царлино по този въпрос е показателно⁷:

⁷ Zarlino, G. Op. cit., p. 212.

Независимо че всяка композиция, всеки контрапункт, дори всъщност всяка хармония е изградена главно и за предпочитане от консонанси, все пак се използват и дисонанси, макар и със съвсем маловажна роля и между другото (*per accidente*), за да се подпомогне красотата и орнаментацията – дисонанси, които, макар и да звучат някак неприятно сами по себе си, са не само поносими, но и наистина освежават и радват ухото, ако се въведат по подходящ начин и според определени правила. Тези дисонанси откриват пред музиканта две (освен другите) благоприятни възможности със съществена важност: първата – дисонансът може да спомогне придвижването от един консонанс до друг; второто предимство е, че дисонансът подчертава удоволствието от непосредствено следващия го консонанс също както светлината е много по-приятна и радваща окото, ако я предшества мрак, и също както сладкото е далеч по-добро след горчивото. Опитът ни учи, че ухо, подразнено от дисонанса, намира идващия веднага след него консонанс за много по-прелестен и красив. По тази причина музикантите от старите времена са били на мнение, че трябва да се използват не само свършени и несвършени консонанси, но също и дисонанси; знаели са, че те ще подчертаят красотата на композициите им. Творби, изградени единствено от консонанси, може сами по себе си да звучат добре и красиво, но в тях по някакъв начин има и мелодическо, и хармоническо несвършенство, защото липсва очарованието от използването на контраст. И въпреки думите ми, че в композицията трябва да се употребяват най-вече консонанси и че дисонансите са второстепенни и трябва да се явяват по-скоро между другото, не бива да се остава с впечатлението, че последните се използват без правила и ред, защото от това ще възникне само безпорядък.

Основното правило на Царлино по отношение на въвеждането на дисонансите е, че те не могат да се явяват при писането „нота срещу нота“ или на акцентирано време от такта, защото тогава са твърде натрапчиви. Обикновено половина нота е най-дългата нотна стойност, която може да оформи дисонанс, но дори това е позволено само на слабо време (следователно на втората или четвъртата половина в такта) и само при постъпенно движение. Или иначе казано, ако в дисонанс се влиза и от дисонанс се излиза с постъпенно движение в една посока. Дисонанси от половини ноти, достигнати или напуснати със скок, са изцяло недопустими. При движение със скок може да се използва само консонанс; от друга страна, ако движението е постъпенно, неакцентираните четвъртини (това са втората, четвъртата, шестата и осмата) могат да бъдат и дисонанси.

Вичентино обяснява това много кратко и ясно⁸:

При композиране обикновено се използва консонанс на първата четвъртина от такта, дисонанс на втората, консонанс на третата и отново дисонанс на четвъртата. Когато има само две четвъртини и те следват синкопирана цяла или половина нота и посоката на движението им е низходяща, втората, а не първата от тези две четвъртини трябва да бъде консонанс; но, от друга страна, ако движението им е възходящо, тогава първата четвъртина трябва да е консонанс, а втората – дисонанс.

⁸ *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555), p. 32 v.

Артузи, Тигрини, Равн и Свеелинк

Напътствията на Царлино и на Вичентино за употребата на дисонанса е допълнено от от Артузи по следния начин⁹: „При постъпенно движение композиторите често пишат две четвъртини като дисонанси (в непосредствена последователност) и така постигат отличен ефект“. Орацио Тигрини, каноник от Арцео, който през 1588 публикува изключителното съчинение *Compendio della musica*, пише¹⁰: „Ако практикуващите музиканти трябва да направят каквато и да е каденца, използвайки четири четвъртини, обикновено ги подреждат така, че третата четвъртина да бъде дисонанс“. Като изключим няколкото пояснителни примера, които следват, Тигрини дава съвсем оскъдна информация. Той казва само, че подобен вид фигури са широко използвани и че Артузи приема последователността от два дисонанса (втората и третата четвъртина) като най-важната особеност на тази комбинация. Тигрини обаче прави интересното наблюдение, че тази употреба на акцентиран четвъртинов дисонанс се открива най-вече в каденци. Датският музикален теоретик Ханс Микелсен Равн (Корвинус), който през 1646 г. публикува добре написаното, макар и не особено оригинално музикалнотелетично съчинение *Heptachordum danicum*, в своите наблюдения очевидно се опира на Артузи. Във всички случаи той пише: „При постъпенно движение първата и последната четвъртина са консонантни“. После въвежда няколко пояснителни примера, които определено са в съответствие с Артузи, но които той очевидно директно взема от *Compositionsregeln Herrn M. Johan Peterssen Sweeling* – съчинението на прочутия датски органов композитор Свеелинк, ученик на Царлино. Съответният пример е даден във връзка със следното твърдение: „Така двете средни четвъртини могат да бъдат лоши, но първата и четвъртата трябва да бъдат добри“. Но това правило, което е основано върху по-скоро повърхностни съображения, е очевидно по-старо; виждаме го още в *Toscanella in musica* на Пиетро Арон – съчинение, появило се през 1523 г. във Венеция. Тук отношението между консонанс и дисонанс е поставено по забележителен начин – авторът изисква първата и последната от четири ноти, които се явяват след бревис или след цяла нота, да бъдат консонантни, докато двете средни могат да са дисонантни.

Седемнадесети век: развитие в педагогиката

Чероне

Истински удовлетворяваща информация за четвъртиновите дисонанси получаваме доста по-късно от италианеца Пиетро Чероне, който в продължение на няколко години е бил певец в дворцовата капела в Мадрид и който през през 1613 г. публикува на испански епохалното си съчинение *El Melepeo* – трактат, внушителен не само поради големината си. В него намираме поразително изобилие

⁹ *L'Arte del contrapono* (1598), p. 56.

¹⁰ p. 33.

от отлични наблюдения, както и ценна информация за употребата на дисонанси на третата от четири четвъртини. За това Чероне пише¹¹:

Само в случаите, в които гласът се движи надолу и равномерно в четири четвъртини и когато тези четвъртини въвеждат каденцов момент, е позволено първата и четвъртата да бъдат консонанси, а втората и третата да бъдат дисонанси. Специално трябва да отбележим, че при тези обстоятелства и четирите четвъртини трябва да се движат надолу постъпенно, и че тонът, който идва след четвъртата и последна четвъртина, трябва да е нейният горен съседен тон.


Правилата на Чероне почти напълно съответстват на правилата в Палестриновия стил – постъпенно низходящо движение от четири четвъртини, последвани от възходящ секундов ход, което дава следната мелодическа фигура:





. Все пак вероятно наблюдението на Чероне не изчерпва всички случаи – в практиката току-що приведената фигура почти винаги се явява в комбинация със задържан дисонанс в един от останалите гласове. Чероне – също като Тигрини – споменава, че този вид четвъртинов дисонанс се явява само в каденци; това, че тук той няма предвид само каденцови формули със задържания, се разбира от приведените музикални примери.

По отношение на четвъртиновите дисонанси е удивително, че така наречените „съседни тонове“¹², които са изключително широко използвани в практиката, получават съвсем малко внимание от страна на теоретиците. В повечето случаи за тях изобщо не става дума; когато някой теоретик все пак ги спомене, обикновено просто ги забранява. За показаните по-долу примери Артузи казва, че е най-добре най-високият тон на първия пример и най-ниският тон на втория пример да бъдат консонантни, а не – както бихме могли да си помислим – дисонантни:



Следващото, което трябва да се отбележи, е, че така нареченият предявен дисонанс (*Portamentodissonanz*) – той възниква, когато неакцентиран тон, към който се подхожда от горния тон, бива повторен (при което дисонансът, разбира се, може да има трайност само четвъртина):  – не се споменава от нито един теоретик от епохата, въпреки че се използва повсеместно в практиката на 16. век. Още по-впечатляващо е, че един от най-разпространените похвати на 15. и на 16. век – така наречената камбиата – не се коментира от теоретиците на това време и няма сведения да е бил отбелязван дори и през 17. век. Името „камбиата“ (*“Cambiata”*) е дадено на фигура, оформяща се, когато неакцентирана дисонантна четвъртина, до която е достигнато чрез стъпка от горния спрямо нея тон, продължи не с постъпенно низходящо движение, а със скок на терца, последван от секундов възходящ

¹¹ *El Melopeo* (1613), p. 650.

¹² *Drehnoten* – тук имам предвид похват, който представлява „засягане“ на горната или долната секунда и следващо връщане на основния тон:  или .

ход и така – макар и със закъснение – достига тона на разрешението. Както беше вече споменато, композиторите много са обичали тази фигура. Някои теоретици, сред които Анжело Берарди (той пише през 1689 г.), въвеждат различни видове „нота камбиата“ – както ги нарича Берарди (буквално – „променящи се ноти“). С този термин той обозначава най-вече фигури като споменатата по-горе, в които първата от две низходящи четвъртини след акцентирана половина влиза в дисонанс, или когато третата от четири четвъртини е дисонанс. Доколкото ми е известно, фигурата с терцов скок е назована камбиата за пръв път през 1725 – годината, в която австрийският кралски капелмайстор (Йохан Йозеф Фукс) публикува забележителния си учебник по контрапункт *Gradus ad Parnassum*. Във връзка с осмините теорията на 16. век не казва нищо, а относно задържаните дисонанси по-късните теоретици от този век казват по-малко и от Вичентино; за формите, в които се композира, и по други подобни въпроси обаче те предоставят доста информация, която има голямо значение за изучаването на музикалния стил от времето на Палестрина, но и която не засяга директно специалния проблем на контрапункта.

Накратко, музикалната теория на 16. век не успява да обхване изцяло съвременната й практика. Наистина същото би могло да се каже – и дори и с повече основание – за музикалната теория на 20. век. Но трябва да се възхитим на яснотата и обективността, с която времето се опитва да опише своята музика; едва ли някоя друга негова сфера е съпроводена с толкова разбираема и ценна научна работа. Тези трактати, разбира се, не са учебници в модерния смисъл, защото специалните педагогически занимания все още са на втори план – ситуация, която остава непроменена до следващия век, когато се разгръща учението за контрапунктичните видове.

През 16. век, както вече казахме, е можело да се забележат две линии. Първата е била *musica comuna*, основана до голяма степен върху миналото. Особено видима при църковната музика, тя открива своя най-изтъкнат представител в лицето на Палестрина. Втората линия е на светската музика и на тази църковна музика, която е по-силно повлияна от мадригала и от неговите ясно очертани експресивни тежнения. Втората линия проправя пътя на музиката на 17. век с нейните нови форми – операта, соловата кантата, концертът и т.н.

Случилото се около 1600-та година понякога се разглежда като революция в музиката. Но то е революционно по-скоро в тенденциите, отколкото в началните си проявления. При по-задълбочен поглед към музикалната ситуация от края на 16. и началото на 17. век се разкрива относително плавен преход от един музикален стил към друг.

Определящият фактор всъщност се е появил в началото на 16. век, когато за пръв път се изявява необходимостта създаването на музика да служи на поетичния израз. Първоначално този стремеж не довежда до никакви впечатляващи резултати. В началото на 17. век обаче той получава нов решителен тласък отвън – от полето на литературата. Създава се операта – драматична форма, която отначало използва музика, неспособна да изрази това, което трябва, така както го е правила

мадригалната музика на 16. век. Желанието за това обаче е съществувало и е продължило докато накрая, след постигането на необходимото майсторство в музикалните изразни средства, е постигната неговата цел: субективна музика, която може да изрази индивидуалните чувства и страсти.

Много са пътеките, по които това развитие става възможно: първо през изоставянето на строгите правила при използване на дисонансите, после през заменянето на дотогавашното артистично преплитане на гласовете в полифонията с акордов стил. Старите църковни ладове се изместват от мажора и минора. Усещането за тоновите комбинации става по-изтънчено, появява се по-ясно разграничение между вокалното и инструменталното писмо, въвеждат се по-малки нотни стойности, по-енергични движения и по-силни ритмични акценти.

Берарди

Причината теоретиците ясно да схванат линията на цялото това развитие несъмнено е във факта, че времето е узряло за него. Относително рано – през 1689 – например откриваме в един теоретичен труд, *Miscellanea musicale* от вече спомнатия каноник Анжело Берарди от Витербо, исторически преглед, който, според мен, дава по-добра информация за същественото в ситуацията в сравнение с повечето съвременни дискусии около нея. Берарди пише:

Днес се използват два стила в музиката. Първият се основава върху думите на Платон, че музиката е господар на текста; вторият стил е този, към който принадлежи модерната музика, но ситуацията е обратната – тук музиката служи на текста. Тази музика се нарича „втора практика“, защото използваните консонанси и дисонанси са различни от тези в практиката на по-ранните композитори. В творбите на нашите предшественици, например, никога не се използват дисонантни интервали като умалени квинти, тритонус и други дисонанси. Същите интервали, вече въведени във втората практика, дават възможност за нови ефекти, които са необходими за изразяването на думите и които – ако се използват на подходящите места – са освободени от всякаква баналност, както показват творбите на различни прочути композитори. Монтеверди например в „Lamento d’Arianna“ още при началните думи „Lasciate mi morire“ („Оставете ме да умра“) въвежда умалена кварта по начин, който най-добре да събуди съчувствие у слушателя. Ненна (мадригалистът Помпео Ненна – К.Й.) използва същия интервал в първия от своите четиригласни мадригали към думата „umilita“ (смирение – К. Й.). Чиприано де Роре в своя мадригал „Poiche t’invitta amore“ поставя увеличена кварта на думите „Dolce mia vita“ („Мой сладък живот!“ – К.Й.); Жияш де Верт използва същия интервал на думата „essanguie“ („безжизнен“ – К. Й.) в мадригала „Misera non“; използват ги също и Лука Маренцио и други изключителни майстори, както показват творбите им. Могат да се открият и много примери, в които модерните композитори използват неподготвена и акцентирана септима. Модерните музиканти като цяло се опитват да променят практиката от предишните времена поради това, че се стараят да дадат внушителна изразност на текста и да въздействат върху чувствата и страстите на слушателите така, както нашите предшественици не са били способни. Нашите предшественици са владеели само един единствен стил и единствен начин за работа с консонансите и дисонансите – във всички публикувани творби. Например, ако

обърнем поглед към Палестрина, принцът и бащата на музиката, макар и да не може да се каже, че е стар композитор, откриваме съвсем малка разлика между стила на неговите мотети (сакрални композиции – К.Й.) и стила на светските му мадригали.

И ако разгледаме тези светски песни с френски и фламандски текстове, отпечатани през 1545, 1546, 1549, 1550 и 1552 година и композирани от такива майстори като Крекийон, Жанлуи, Пти, Жан де Латр, Бастон, Клеменс нон Папа, Рикур, Жоскен, Адриан, Вердело и много други композитори от различни народи, също откриваме твърде малка разлика между светски песни и духовни композиции. Една от разликите е, че темпата при първите са малко по-оживени, когато думите са весели и игриви, както при песните “La bella Margarita”, “La Girometta”, и “La Battaglia” на Жанекен и Вердело. Но ако съдържанието на текста е сериозно, разликата в стила и работата с дисонансите между месите и мотетите от тези майстори и техните мадригали е малка или никаква. От това разбираме, че по-ранните композитори са знаели само един начин на писане, един стил, и са го използвали и за духовна, и за светска музика. Докато модерните композитори имат на свое разположение три различни стила: стил за религиозна музика, стил за домашно музициране и драматичен стил за театъра. И все пак, както беше казано, има два основни типа: в първия музиката властва над текста, а във втория служи на текста.

Дотук стига Берарди. Изненадващото обаче е, че въпреки ясната си представа за разликата между музиката на неговото време и музиката на предходния век, формулираните от него контрапунктични правила са почти същите като тези на теоретиците от 16. век. Така правилата на Берарди твърде малко се отнасят до новата практика, като чийто страстен поддръжник се представя. Същото важи и за почти всички теоретици от 17. век: те проповядват новото, но се придържат към старото. Музикалните идиоми на собственото им време се появяват в даваните от тях музикални примери само понякога и вероятно без те да са го искали. Срещаме се с контраст между теория и практика, който несъмнено няма паралел в по-ранната или следващата история на музиката. Бихме взели прекалено насериозно това отношение, ако приемем, че в основата на проблема стои някакъв осъзнат процес на разсъждения. По-вероятното обяснение е в убеждението на теоретиците от 17. век, че новият стил – въпреки ценните си черти – не е добре пригоден за педагогически цели. А може би причината се крие в общата човешка склонност да се противопоставяме на промените, да се движим по инерция. През 16. век контрапунктичната теория е постигнала толкова солидна организация, че не е било възможно тя просто да се остави настрана; при необходимост тя е можела да продължи съществуването си във времето независимо от практиката.

Въпреки че през 17. век откриваме в общи линии еднакви контрапунктични правила при Царлино, Вичентино и Артузи, все пак има нов момент в начина на работа на самата обучителна система. Този нов момент поставя теоретиците на времето в много по-тясна връзка с това, което днес наричаме контрапункт от педагогическа гледна точка.

Кантус фирмусът и полифоничните видове

За модерните музиканти контрапункт като педагогически термин е тясно асоцииран с идеята за кантус фирмус и „видове“. Що се отнася до кантус фирмуса, откриваме тази идея не само в 17. век, но и у по-ранните теоретици. По произход той не е създаден за целите на преподаването, но влиза в теорията без никакви обсъждания, защото играе много важна роля в ранната полифония. Намирайки се близо до сърцевината на музиката, той възплъщава една от най-старите и най-дълбоките музикални идеи. Следващото правило може да се приеме като първичен закон в еволюцията на музиката: от определена форма А произлиза нова форма Б чрез постепенно вариране на А, докато варирането се отдалечи дотолкова, че се превърне в нова форма Б. От тази гледна точка има немалко основания да видим цялата музика до това време (след хиляда години на постоянни изменения) като гигантски процес на вариране. Една безкрайна верига от вариации, естествено поставени в повече или по-малко очевидна връзка с темата, но всички имат нещо общо помежду си и то е видим или невидим, реален или идеален кантус фирмус, към който водят и върху който продължават да се изграждат. Самата полифония е основана върху принципа на вариацията в една от най-първичните си форми – така наречената хетерофония (която в еволюцията на нашата музика стои преди времето, от което до нас са достигнали полифонични примери). В хетерофонията се появява един определен и по-скоро случаен тип полифония, когато няколко гласа пеят една и съща мелодия едновременно, като всеки певец или инструменталист я варира по свой избор. И в споменатия по-рано органум, който е най-старата известна ни западноевропейска полифонична форма, композициите се изграждат чрез прибавянето на един или повече гласове към грегорианска мелодия. Този конструктивен принцип се запазва в мотетното писане на 12. и 13. век, а въздействието му се усеща до 15. век. Кантус фирмусът – църковна мелодия или народна песен – се явява най-често в тенора, а понякога и в някой от останалите гласове. Този принцип има силно влияние за дълго време, всъщност до *ordinarium*-композициите от 16. век, но тук техниката на кантус фирмуса често има по-абстрактен характер. Например, вече не е задължително той да бъде воден само от един глас, а е било позволено всеки от гласовете да ползва определени мотиви от тази основна мелодия. Затова не е чудно, че средновековните теоретици са приели тази техника (която има своята дълбока основа в това, че музиката притежава определени гравитационни тенденции, своеобразна инерция в еволюцията си и се придържа към своите принципи с удивителна упоритост). А още по-впечатляващо е, че тази техника се утвърждава в контрапунктичната теория и че се запазва дори когато композиторите рядко използват кантус фирмуса по толкова очебиен начин. Изключително важно е и това, че контрапунктичната теория е в процес на промяна – от дисциплина, посветена на възможно най-доброто описание на стила, към дисциплина, чиито задачи са най-вече педагогически. Контрапунктичната теория вече не се задоволява с формулиране на правила, които тя наблюдава или си мисли, че наблюдава в практиката.

Вече не е достатъчно да описва техниката на великите композитори и да предложи на учениците същите модели колкото е възможно по-добре. Създават се специални упражнения със специални трудности и те не са взети от съвременната музика, а са предназначени да подпомогат по-бързото постигане на целта. Тези опити са най-видими в системата на „видовете“.

Широко разпространена представа за контрапункта е мисленето му като идентичен с „петте вида“. Това разменя местата на целта и средствата, но пък показва доколко преподаването на видовете и дефиницията на контрапункт се преплитат през последните векове. В настоящето почти всеки учебник по контрапункт разделя материала си според видовете. Колкото и различни да са вижданията на различните автори, всички те – с много малко изключения – са единодушни за това, че видовете трябва да се преподават.

Осемнадесети век: Бахов стил

Фукс и полифоничните видове

Такъв принцип на деление, мотивиран по начин, подобен на по-близките по време до нас учебници, откриваме първо в прочутия *Gradus ad Parnassum*^{IV}. Авторът на тази книга, публикувана с кралска субсидия във Виена през 1725 г., е високо цененият Йохан Йозеф Фукс. Тя и досега се използва за инструктивни цели в издания, осъществени от Белерман, Халер и други, където в нея са направени някои несъществени промени. Практическото й значение, ненадминато до днес от нито една книга по контрапунктична теория, се дължи не само на педагогически превъзходното подреждане на материала с нарастване на трудността, но и донякъде на факта, че Фукс е един от първите, възприели по-модерен подход към контрапункта. По-ранните теоретици се съсредоточават или върху практиката на своето време, или – може би опирайки се на отдавна установена традиция – следват теориите на своите предшественици, без да се обръщат към практиката на своята съвременност. Фукс обаче е напълно наясно, че е изправен пред избор по въпроса за музикалната теория и че нищо съществено не може да се научи само от един стил. Всеки стил има своя специфична техника и трябва да се знае защо се избира точно този, а не друг стил като основа на обучението. Повечето от теоретичите на 16. и 17. век основават своята работа върху музиката на тези векове без никакви уговорки и само понякога се появява коментар, че тази или онази фигура е красива или модерна или че другата е старомодна или по-малко използвана. Фукс обаче оставя настрана музиката на своето време – епохата на Бах и на Хендел – и съзнателно избира музиката на Палестрина като база за своето преподаване. Това със сигурност не е проява на консерватизма на възрастните (Фукс е 65-годишен, когато пише *Gradus ad Parnassum*); той в никакъв случай не е от онези реакционери, борещи се със зъби и нокти за запазването на правилата от своята младост, дори и когато говори остро за съвременната музика – която, както той пише в немското издание на своята книга, „е почти изцяло извратена“. В действителност той е свободен дух, човек с независима и практична мисъл, който

познава слабостите на своето време до най-малкия детайл и търси ефективното им лечение. Превъзходството на Фукс често остава непризнато. Немският теоретик от епохата на Просвещението Кирнбергер през 1782 г. пише изследване, наречено *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition* („Мисли върху различните методи за преподаване на композиция“), в което критикува процедурата на Фукс заради прекалената й строгост (*rein*). Кирнбергер преценява метода на Фукс спрямо музиката на своето собствено време и го отхвърля поради несъответствие. По-късни теоретици, дори и такива от нашето съвремие, изказват същите възражения.

И все пак Фукс избира стила на Палестрина като основа, при това го прави демонстративно: в своето въведение той нарича Палестрина „тази бляскава светлина в музиката, на която дължа всичко, което знам в тази наука“. Дори и желанието на Фукс да овладее майсторството на Палестриновия стил да е по-силно от способността му да го постигне, и въпреки че той включва в разсъжденията си и елементи от съвременната му музика (може би несъзнателно), неговият *Gradus* като цяло е много ценно съчинение, особено по отношение на разпределението и организацията на материала.


Фукс, както отбелязахме, следва принципа „от просто към сложно“, от лесно към трудно. Той започва практическата част на книгата си с двугласен контрапункт и продължава с три- и четиригласен контрапункт, след това с имитация, отива към фуга и към двоен контрапункт. За всеки вид писане – дву-, три- и четиригласен контрапункт – той дава все същите пет упражнения или контрапунктични видове. В първия вид той добавя към кантус фирмуса горен глас, после и долен в цели ноти, така че движението на контрапункта е „нота срещу нота“ или това, което в предишните векове е било наричано *contrapuncto semplice*. Тук Фукс следва принципа на обучение от по-ранните времена – че в този контрапунктичен вид дисонанси изобщо не могат да се използват. Но по-нататък той не следва приетото от теоретиците на 15. и 16. век преминаване от прост контрапункт „нота срещу нота“ направо към така наречения „контрапункт чрез диминуция“, в който различните нотни стойности и ритми се използват напълно свободно. Фукс продължава систематично и във втория контрапунктичен вид поставя две половини срещу всяка цяла нота в кантус фирмуса. Дисонанси в този вид са позволени само на неакцентирана част от такта и само ако се явяват като проходящи тонове. В третия вид се пишат съответно четири четвъртини срещу всяка цяла нота на кантус фирмуса. Тук слабите четвъртини – втората и четвъртата във всеки такт – могат да бъдат дисонантни като проходящи тонове, както във втори вид. Според Фукс третата четвъртина може да бъде дисонанс, ако е оградена от консонанси. Не ми е известно откъде Фукс е взел това правило, може би го е формулирал сам. Но във всички случаи то не е основано върху практиката на Палестриновия стил. При този вид Фукс споменава (както изглежда – за първи път в музикалната теория) *камбиатата*. В четвъртия полифоничен вид се използват отново само половини ноти, но този път като задържания. Всяка неакцентирана половина се залегова със следващата я акцентирана. Въведените предварително чрез лигатурите половини могат да бъдат дисонантни, но трябва задължително да се разрешат постъпенно




надолу в следващата неакцентирана част от такта. И накрая – петият полифоничен вид е така нареченият *contrapunctus floridus* (цветист контрапункт), който съответства на *contrapuncto diminutio* при по-ранните теоретици. Тук Фукс не въвежда подробни правила, но отбелязва, че две отделни четвъртини могат да се явят на мястото на акцентирана половина само при спазването на определени ограничения.

Тази ритмическа последователност на контрапунктичните видове обаче не е изобретение на Фукс. Историческото начало на този начин на действие се открива някъде към края на 16. век. В добре известното теоретично съчинение *Il Transilvano* (1597) на Джироламо Дирута за първи път се коментира контрапункт в половини ноти (което е вторият вид на Фукс). След това идва контрапункт в синкопирани половини, после в четвъртини и накрая – упражнения с различни нотни стойности.

В съчинението на Андриано Банкиери *Cartella musicale*, което излиза през 1614 г. във Венеция, откриваме почти същото подреждане на видовете като това на Фукс: първо, контрапункт нота срещу нота; второ, две половини срещу една цяла в кантус фирмуса, след това четвъртини, после синкопирани половини. Но на мястото, където Фукс поставя своя пети контрапунктичен вид, Банкиери говори за *contrapuncto fugato*. Това название ни подсказва за имитиращ контрапунктичен глас, който очевидно опитва да създаде впечатление за fuga чрез въвеждане на тема и неин по-късен отговор на квинта в същия глас. След това идва *contrapuncto ostinato*, където контрапунктиращият глас има пълна ритмична свобода в рамките на мелодичен мотив – възходяща линия от шест тона, които могат да бъдат варирано ритмически така, че постоянно да съответстват на кантус фирмуса.

И накрая – отличната и много подробна *Prattica di musica* на Цакони (1622) във втората си част въвежда всички Фуксови видове в същия ред: цели ноти, половини, четвъртини, синкопи и контрапункт в различни нотни стойности. Освен тези пет вида при Цакони има множество други упражнения: примери за контрапункт само с постъпенно движение; примери за обратния случай – контрапункт само от скокове; примери за *imitatione per diretto*, където на низходящи гамовидни пасажии се отговаря както при fuga в същия глас; също и за *imitatione per contrario*, където низходящите гамовидни пасажии се имитират в инверсия (отново в същия глас), както и други подобни. Тенденцията да се съчиняват инструктивни трудни упражнения изглежда се увеличава с напредването на 17. век.

В един от най-представителните трудове по теория на музиката от този век, *Documenti armonici* на Анджео Берарди, за когото вече споменахме, откриваме например безброй такива хватки, които може би са стимулирали въображението на ученика, но трудно можем да им припишем голямо значение. Берарди започва *contrapuncto alla zoppa* („куцащ контрапункт“), в който строго се следва ритъмът . След това представя контрапункт в постъпенно движение без никакви скокове, а накрая – „скачащ“ контрапункт, в който постъпенното движение е забранено. В следващата глава въвежда контрапункт, в който се използва една нотна стойност – точкувана половина, а след него показва контрапункт, изграден изцяло

върху следния ритъм: . После идва контрапункт, в който се следва най-вече ритъмът  и много други видове непроменливи ритми. По-нататък Берарди (подобно на Банкиери) въвежда *contrapuncto fugato* и *ostinato* и в добавка – контрапункт, в който някои интервали като квинти, октави и децими са забранени; контрапункт в свободни нотни стойности, в който не се използват дисонанси; контрапункт в тривременен размер, и контрапункт *in saltarello*, който следва определен танцов ритъм . Накратко – въображението му е неизчерпаемо. Колкото и шарено и объркващо да изглежда всичко това, и колкото и малко значение да му придаваме като напътствие в контрапункта, показаната тук тенденция заслужава внимание; тя доказва съществуването на определен стремеж към педагогически ориентираното подреждане на материала от страна на теоретичите. Примерите, които те въвеждат в своите книги, вече не са взимани от конкретни композиции, а са конструирани от самите автори. Очевидно е, че нито един композитор няма да напише композиция, изградена например само в половини или само в четвъртини. И все пак може да бъде подходящо ученикът първоначално да игнорира ритмичните проблеми и да се съсредоточи изцяло върху развитието на мелодичната линия и върху дисонанса и едва след овладяването им да се въведат трудностите, които възникват при комбинирането на различни ритми. Едва ли бихме открили композиции, в които гласовете се движат само постъпенно, но все пак имаме основание да кажем, че контрапунктичните упражнения за следване на изцяло постъпенно движение и неговото майсторско овладяване ще помогнат да композитора да пише свободно, течащо, дори мелодия на кантус фирмус.

Не може да се отрече обаче, че в учебниците от 17. век са въведени много безполезни упражнения и дребнави теоретизации. И едва когато Фукс поема нещата в свои ръце, редуцирайки видовете до пет и следвайки принципа за постъпенно нарастване на трудността, се достига до форма, наистина пригодена за педагогически цели^V.

С първата половина на 18. век примитивният етап в контрапунктичната теория е оставен в миналото. Вече никой не пише правила, които наблюдава или смята, че наблюдава в практиката, без да срещне възражения и критика; всеки е принуден да ги аргументира и да ги стилизира, ако счита това за нужно; всеки избира и отхвърля. Ситуацията със сигурност е много по-сложна от тази през 16. век. Междувременно се е появило изкуство, което има почти изцяло хармонична основа. В резултат на това в музикалната теория е възникнала една напълно нова дисциплина – обучението по *генералбас*, което бързо се развива в рамките на *теорията на хармонията* с комплементарната ѝ идея – *контрапунктът*. Така за описването на музиката вече трябва да се избира между два метода, докато преди това такъв избор не е имало.

Успоредно с това полифоничната музика достига своята втора кулминация през първата половина на 18. век при Йохан Себастиан Бах. И ние се оказваме изправени пред следващия избор в контрапунктичната теория: Бах или Палестрина? От този момент контрапунктичната теория се разделя в две направления и

въпреки че изборът на повечето теоретици е Палестрина, Бах не остава без привърженици, сред които има много важни личности. Една от тях, може би първата, е Кирнбергер.

Кирнбергер

Йохан Филип Кирнбергер, който е учил с Бах в Лайпциг, запазва за цял живот дълбоките си впечатления от личността на големия майстор. В действителност той изглежда малко смешен в очите на съвременниците си заради откровения фанатизъм, с който защитава честта и величието на Бах. Критиката му към всяко различно от Баховото изкуство е унищожителна, но изглежда, че той не е имал и способности за истинска критична оценка. Реална стойност имат само позитивните аспекти на неговите теории. Атаките в *Grundgedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition* срещу Берарди, Бонончини и Фукс, на които според него се дължат най-добрите и най-чистите музикалнотеоретични съчинения, се състоят от редица възражения без особена тежест. Стилът на Берарди показвал единство и характер, но не бил препоръчителен поради прекалената си строгост. Освен това той не коментирал съвременни направления в музиката. Бонончини бил със сигурност по-малко ограничен в стила си, но не се интересувал от това, че характерът на началната тема доминира в цялата композиция. Що се отнася до Фукс, Кирнбергер намира, че неговите правила са твърде строги и че учебникът му прекалено бързо стига до фугата, която Кирнбергер смята за най-трудната композиционна форма. Той приема за съвсем естествено това, че Баховият стил е единственият правилен стил; ако по-ранните теоретици не приемат този стил, то така техните учения се самоомаловажават. От друга страна, Кирнбергер пише за своя учител:

*Йохан Себастиан Бах използва един напълно чист стил във всички свои композиции: всяка от неговите творби определено има единен характер. Ритъм, мелодия, хармония – всичко, което прави една композиция наистина красива, е под негов контрол, както се потвърждава от творбите му. Неговият метод е най-добрият, защото той прави прехода от лесно към трудно стъпка по стъпка и тъй задълбочено, и именно поради това стъпката, която води до фугата, не е по-трудна от всяка друга по пътя. Затова аз приемам метода на Йохан Себастиан Бах като един единствен метод. За съжаление този велик човек не е написал нищо теоретично за музиката и неговото преподаване достига до идните поколения само чрез неговите ученици. Аз опитах да сведа метода на късния Йохан Бах до неговите основни принципи и в моя *Kunst des reinen Satzes* да разкрия неговото преподаване за света по най-добрия начин, който способностите ми позволяват.*

Съчинението, за което говори Кирнбергер, наистина съдържа такъв опит и сравнението между неговия резултат и по-ранната контрапунктична теория може да бъде интересно.

Както обикновено, Кирнбергер започва с акустично обяснение на тоновия материал и на интервалите. После преминава към няколко дяла за акордите, в

които коментира различните форми и обръщения на тризвучията и четиризвучията и дава правила за тяхната употреба. Споменава също и задържания дисонанс. Тъй като дисонансите, въведени по този начин, могат да бъдат пропуснати, без това да доведе до грешка или неяснота, Кирнбергер ги нарича „несъществени“ дисонанси. От друга страна, той определя като „съществени“ тези дисонанси, които се явяват в акорд, например септимата в септакорда. Кирнбергер обръща голямо внимание на употребата и на съществените, и на несъществените дисонанси, на хармоничните периоди и каденци, на модулацията към близки и подалечни тонаности, на хармонични и нехармонични (консонантни и дисонантни) скокове в мелодиите. Освен това коментира общо целия материал, обикновено включван в системата на хармонията, преди да премине в десета глава към обсъждане на проблем, който нарича просто „контрапункт на два или повече гласа“. И още в началото на раздела откриваме бележка, характерна за Кирнбергер:

Простият строг контрапункт може да бъде в два, три, четири и повече гласа. Най-добре е да се започне с четиригласен контрапункт, защото едва ли е възможно да се пише перфектно за два или три гласа, преди да е било овладяно четиригласното писмо. Защото пълната хармония е в четири гласа, което винаги ще липсва в дву- и тригласните творби, и не може да се прецени точно какво от хармонията трябва да се пропусне в различните случаи, ако не познаваме четиригласното писмо.

С един замах тази забележка всъщност разкрива цялата трансформация, настъпила в полифоничното изкуство през 17. и 18. век. Кирнбергер вече не започва с линията, както правят неговите предшественици, а с акорда – и при все това търси полифония. Но е напълно прав, защото полифонията, към която се стреми той, е хармонично заченатата линеарна музика на късния барок, на Баховия стил. Пълното му отделяне от практиката на времето преди неговото, която започва с двугласен контрапункт и постепенно увеличава броя на гласовете, и отиването му в почти диаметрално противоположна посока говори за логичност и за силна наблюдателност. Причините, които той дава за това свое отделяне, са показателни: за него акордът е първичното; интервалът се разбира само като съставна част на акорда. Терцата например е непълно тризвучие, в което липсва основният тон или квинтата; „празната“ квинта е „празна“, защото липсва междинната терца, която ще направи тризвучието завършено. Оттук има само една крачка до Римановата дефиниция за дисонанса като нехармоничен елемент.

Така Кирнбергер описва първо четиригласния контрапункт „нота срещу нота“, след това тригласния и накрая двугласната техника. Последната той определя (във връзка с предишните му обяснения) като най-трудната от всички техники на писане, която не може да бъде овладяна, без да е постигнато пълно знание на четиригласния стил. След това той коментира пет- и шестгласното писане и продължава с така наречения „орнаментален“ или „цветист“ контрапункт. Под това той разбира същото, което по-ранните теоретици наричат *contrapuncto diminuto* (например петия вид на Фукс) и разделя този вид в три групи, първата от които включва така наречената акордова фигурация – техника, напълно чужда на

теорията от 16. век. Първата група обхваща така наречените проходящи тонове, като могат да бъдат „регулярни“ и „нерегулярни“; първите се явяват на слабо време като проходящите тонове, които познаваме от Фукс и италианските теоретици, и най-често запълват терцовия интервал, който ги обгражда. Но те – за разлика от практиката по времето на Палестрина – могат да бъдат достигнати и напуснати със скок. Под „нерегулярни“ проходящи тонове Кирнбергер разбира акцентирания проходящ дисонанс, който днес наричаме аподжатурен дисонанс. Тук Кирнбергер коментира идиом, който значително отличава Баховата полифония от Палестриновия стил (където такива дисонанси няма или поне те не се явяват в недвусмислено акцентирана част от такта). Когато два или повече гласа се движат едновременно с проходящи тонове, могат да възникнат най-много четири дисонанса непосредствено един след друг – ако темпото е бързо, а мелодията е лесна за разбиране. По-добре е, казва Кирнбергер, да се следва капелмайсторът Граун, отколкото Хендел или Йохан Себастиан Бах, защото Граун пише с най-голяма предпазливост и в писането за гласове се стреми към най-хармоничните комбинации. Бах е по-дързък от всеки друг в това отношение, следователно неговите композиции изискват много специално и подходящо за неговия начин на писане изпълнение, иначе слушането на неговите творби може да бъде непоносимо поради множеството остри ефекти в тях. Този, който не разбира из основи хармонията, не бива никога да свири по-трудните му пиеси; от друга страна, ако е постигнат точният начин на свирене, дори и най-сложите му фуги звучат превъзходно. Тук Кирнбергер отчита една характерна, съществена страна на Баховата техника, в която въпреки акордовата изходна позиция линейните елементи изпълкват дотолкова и понякога са до такава степен независими, че остротата на тоновете комбинации може да бъде разбрана единствено чрез логиката на гласоводенето. Третата група, за която говори Кирнбергер, е така нареченият „неравномерен ход“ (*ungleiche Gang*). С този термин той означава връзката между два гласа, които поначало са мислени в движение „нота срещу нота“, но се разделят чрез хоризонтално изместване и така достигат до синкопирания полифоничен вид, най-често в много малки нотни стойности. С това Кирнбергер приключва първата част на своята книга.

Втората част започва с напътствия за четиригласна хармонизация на зададен сопран. Нататък Кирнбергер въвежда раздел за различните по-стари и по-нови ладове и звукореди. Третата глава е особено интересна, защото се занимава с мелодичното движение и с „течащата“ мелодия. Преди всичко друго Кирнбергер обръща внимание на това с кой тон трябва да започне мелодията, за да бъде разпознат ладът възможно по-бързо. По отношение на по-нататъшното развитие той отбелязва, че всяка добра мелодия трябва да има правилни хармонични основи; мелодии без осезаема и понятна хармонична база не могат да бъдат течащи. Тук теорията на Кирнбергер търпи в най-голяма степен ограниченията на времето, в което той живее, но пък това напълно съответства на цялостната му концепция. Много мъдро той добавя, че едното не води непременно до другото и че не всяка мелодия с ясна и точна хармонична основа е задължително сполучена.

По-нататък той отбелязва, че по-малките интервали като секунди и терци са по-добри за течащото движение на мелодията, отколкото сексти, септими, октави и т.н. Последните интервали обаче трябва да се използват само когато се изисква посилен акцент или където гладкото протичане трябва да бъде загърбено в интерес на изразителността. За да изразим гняв или радост, най-подходящи са скоковете, а за да изразим спокойно настроение е по-уместно да използваме постъпенно движение; но с този вид движение не бива да се прекалява, защото продължителното гамовидно пълзене нагоре-надолу е монотонно и тягостно. Мелодии, които дълго се движат изключително по тоновете на една гама лесно стават банални; има само една крачка между течащото и тривиалното. За да се избегне такъв вид монотонност, трябва от време на време в мелодията да се вплете тон, който не принадлежи към тоналността, а още по-добре е върху него да се прехвърли и основният акцент на пасажа.

После Кирнбергер говори последователно за използването на различните интервали, без да каже нещо, което да си заслужава да споменем тук. Завършва с преглед на емоционалните ефекти на интервалите. Това заключение е в съответствие с така наречената теория на афектите от времето на Просвещението. Например, възходящата увеличена прима създава усещане за „безпокойство“, а низходящата е „крайно меланхолична“. Възходящата умалена септима звучи „болезнено“, малката септима – „нежно и меланхолично, кротко“, голямата септима – „жестоко, бушуващо, отчаяно“. В низходяща посока умалената септима звучи „оплаквателно“, малката септима – „донякъде уплашено“, голямата септима „ужасно страшно“ и т.н.

Четвъртият раздел на втората част е посветен на метрума и ритъма и тук понякога се появява нещо ценно и наистина ново. Последните два много обемни раздела коментират темата за двойния контрапункт.

За да обобщим труда на Кирнбергер, трябва да кажем, че независимо от цялата му пълнота и от многото му качества той показва твърде малко от полифоничните съкровища, скрити в несравнимото Бахово изкуство. Гледните точки, върху които почива работата на Кирнбергер, често са доста точни. Бах, който в други отношения изглежда е признавал метода на Фукс¹³, очевидно в обучението на собствените си ученици е следвал метод, много подобен на описания от Кирнбергер. Твърденията и на Кирнбергер, и на Филип Емануел Бах потвърждават, че великият Йохан Себастиан е карал учениците си да започнат своето обучение по контрапункт с четиригласна хармонизация на хорали едва след като са минали през обучение по хармония. Бах, например, е искал от своя ученик Хайнрих Николаус Гербер първо да учи инвенциите, после някои сюити и „Добре темперирано пиано“. После е преминал към генералбас и е заръчал на Гербер да изработи четири гласа върху различни басови линии от цигулковите композиции на Албинони. Подобен ред той използва и в обучението на друг свой ученик, Йохан Фридрих

¹³ Ph. Spitta: *Johann Sebastian Bach*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1873-1880. Vol. II, pp. 604 - 605.

Агрикола, когото първо е обучавал да свири на орган и на клавир и по-късно го е въвел в изучаването на хармония.

Деветнадесети век: Палестрина или Бах?

Описването на Баховия стил не продължава веднага след Кирнбергер. В края на 18. и в началото на 19. век контрапунктистите се опират главно на Фукс. Хайдн обучава младия Бетовен според *Gradus ad Parnassum*. Истинският прогрес в музикалната теория е свързан с фундаменталното и по-детайлно разработване на теория на хармонията, която вече е получила сериозно внимание в *Traité de l'harmonie* (1722) на Рамо.

Рихтер

Продължение на започнатото от Кирнбергер се появява едва в *Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts* на Ернст Фридрих Рихтер, публикуван през 1872. Доста по-рано – през 1838 – берлинският професор А.Б.Маркс разглежда във втория том на своята *Kompositionslehre* контрапунктичните форми от гледна точка на Баховата полифония, макар и върху широка и по-скоро формална основа. Колкото и да е странно, нововъзникналият интерес към Бах – който е една от най-значителните особености на поколението на Менделсон – не довежда до създаването на обширни разработки върху Баховия стил, може би поради незначителната роля, която строгата полифония има в композициите на романтиците.

Методът на Рихтер е в някаква степен същият като този на Кирнбергер. Той приема, че ученикът вече е овладял напълно хармонията и започва с писане на четириглас „нота срещу нота“. Главното правило тук е, че могат да бъдат употребявани всички акорди, включително септакорди и техните обръщения. Рихтер използва три полифонични вида, оставайки така по-близо до Фукс, отколкото остава Кирнбергер. Първият вид е „нота срещу нота“; във втория срещу всяка цяла нота в кантус фирмуса се пишат две половини. На акцентирано време в такта са позволени само консонантни акорди или задържани дисонанси. На неакцентирано време може да се явят проходящи дисонанси, но само ако са част от септакорд или от друг правилно поставен акорд. В такъв случай те дори могат да бъдат достигнати и напуснати със скок, особено когато хармоничното последование е сравнително плавно. В третия полифоничен вид Рихтер (подобно на Фукс) поставя четири четвъртини срещу цяла нота в кантус фирмуса. Тук първата нота във всеки такт трябва да бъде част от акорда, само в изключителни случаи се допуска задържане, което да е добре разрешено, или спомагателен тон. Иначе проходящи или съседни тонове могат да се използват навсякъде, ако са в постъпенно движение. Следващите полифонични видове на Рихтер включват контрапункт с три или шест ноти срещу всяка цяла от кантус фирмуса. Тези допълнения имат основание, защото срещу Фукс може да се отправи възражението, че пренебрегва тривременния метрум в съответствие с практиката на 16. век – липса, която той компенсира в по-късните издания на *Gradus*. По подобен начин Рихтер представя

и тригласния и двугласния контрапункт. Нататък следват по-големите контрапунктични форми и двойният контрапункт.

Ядасон, Риман, Крел

Издаденият през 1883 г. *Lehrbuch des Kontrapunkts* от Саломон Ядасон е съставен според приблизително същите принципи. В сравнение с Кирнбергер, трудовете и на Рихтер, и на Ядасон правят крачка назад, тъй като се доближават до величието на Баховия стил дори по-малко от трудовете на Кирнбергер. Освен това методите им не са установени и смесват принципите на хармонически ориентирания контрапункт с тези на Палестриновия стил. Резултатът всъщност е нито хармония, нито контрапункт, а някакъв неясен и безформен хибрид.

Хуго Риман в своя издаден през 1888 г. *Lehrbuch des Kontrapunkts* започва по същия начин като Рихтер и Ядасон, но има значително по-ясна представа за същността на Баховия стил. За него също хармонията е това, поради което всички правила на гласоводенето от предишните учебници по контрапункт стават излишни. Той казва:

Двугласният контрапункт познава само правилата, които иначе управляват четиригласното хармонично писане. Но тези правила трябва несъзнателно да водят таланта към мелодичната инвенция; въображението трябва да може да се движи свободно в полето на съществуващите възможности.

По-късно Риман обаче отбелязва, че възможностите за хармонична интерпретация на кантус фирмуса в повечето случаи са много ограничени; наистина често е трудно да се намери едно единствено решение. Тук Риман очевидно се опасява от твърде близкото обвързване на контрапункта с хармоничните изисквания и иска да изтласка акордовото мислене в полето на несъзнаваното. Шефан Крел обаче в неговия си наръчник *Kontrapunkt* (1908) смело извежда заключенията, които Риман избягва. Крел пише, че когато ученикът пристъпва към изучаване на полифония след сериозно обучение по хармония, до такава степен привиква към съчетаване на мелодия и хармония, че за него е невъзможно да не възприема тоновете като представящи определени акорди. Така за него не е трудно да си представи липсващите тонове, когато строи акорд само на базата на два тона. Затова за да се постигне по-добър избор за отделния акорд, всяка мелодия или кантус фирмус трябва първо да бъде хармонизирана четиригласно. При двуглас проблемът е да се изберат тоновете, които най-добре или най-ясно представят хармонията. Но в същото време трябва да се обръща и достатъчно внимание на гласоводенето. Поставянето на контрапункта в хармонична среда трудно би могло да бъде формулирано по-ясно.

Трябва да се отбележи все пак, че и Риман, и Крел – независимо от подхода си към акордите – спазват същата последователност като тази на Фукс: започват с двугласен контрапункт и постепенно увеличават броя на гласовете. Също като него използват видове с една, две, три, четири или шест ноти в добавяния глас срещу всяка нота от кантус фирмуса. И при двамата виждаме обаче и определен вид атавизъм: те използват „ритмизиран“ контрапункт, в който всеки отделен глас

има свое собствено усложнено движение точно както в контрапунктичната практика преди Фукс. След прочитането на трудовете на Риман и на Крел трябва да признаем правотата на Риман, когато по друг повод заявява, че по-модерната теория на музиката въпреки всички свои опити не постига и най-малък успех в изясняването на правилата на Баховата полифония.

Курт, Крон, Грабнер

Едно изследване все пак си заслужава да бъде отбелязано в това отношение – споменатата по-горе книга на Ернст Курт *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. Това не е учебник по музикална теория в същинския смисъл на думата, а по-скоро книга, която разглежда стила от психологическа и биологична гледна точка. В своето изложение Курт успява да представи много от необикновените си виждания за забележителната смелост и силата на Бах. Той спокойно създава изцяло нова символика за описването на музика и се занимава много интензивно с мелодичните проблеми. Историческата му база е несъвършена, защото говори само за една страна от Баховия стил – линеарната, и не зачита или опитва да отрече безспорния факт, че този стил почива върху хармонична основа. С него – поне засега – достигахме до края на това движение в контрапунктичната теория, което се опира върху Бах. И все пак не бих искал да пропусна учебника по контрапункт на Илмари Крон (1927), който до момента за съжаление е издаден само на финландски. Основаната върху Бах работа на Крон разкрива живо разбиране за ритмическия проблем и прави забележителен опит да създаде музикална мотивация при упражненията. Подходът на Х. Грабнер в *Der lineare Satz* също е интересен. За тази книга, която се появява едновременно с датското издание на настоящия труд (1930), също е характерно енергичното подчертаване на линеарните задачи. По мое мнение обаче твърде широката стилистична база на изложението затруднява гъвкавостта и проникваемостта на един учебник.

„Палестриновото движение“ след Фукс

Мартини, Керубини, Белерман

След Фукс „Палестриновото движение“ не получава съществено развитие. Падре Мартини, великият учител по контрапункт от 18. век, не оставя след себе си дидактичен труд. Неговият *Saggio fondamentale pratico di contrappunto* (1774 – 1776), макар и да е интересно и интелигентно представен, е по-скоро сборник с примери за вокална полифония, отколкото действителен учебник по контрапункт. Но повечето от теоретиците на 18. и 19. век следват Фукс, без да изменят съществено неговото учение. Особено място тук заема всеизвестният *Cours de contrepoint* на Керубини, който изцяло и систематично се придържа към Фукс с отделни волности във връзка с модерния вкус, приемащи формата на някои дисонанси на акцентирано време в такта. *Gradus* се възражда през 1862 г. чрез сериозната преработка на Хайнрих Белерман. Той обогатява труда с променен материал, главно с исторически характер – по отношение на нотация, звукореди и т.н., но не се доближава до

Палестрина повече от самия Фукс. Белерман следва правилата на Фукс и – както своите приемници Халер, Хон и др. – пропуска да проучи и определи дали правилата на Фукс наистина са правила и на Палестрина. Тази цел стои сега пред нас и ние не можем да продължим нататък в това поле от контрапунктичната теория, без да изясним този въпрос¹⁴.





Ако погледнем съвсем обобщено към линиите на развитие на контрапункта, трябва да заключим, че всичко, което композиторите и теоретиците са създали или са си представяли през различните периоди, може да бъде проследено до две основни идеи. Първата е изразена най-ясно от Царлино: *“L’harmonia nasce dal cantare, chef anno insieme le pati delle antilene”* (хармонията възниква от едновременното пеене на мелодии). Другата очевидно е формулирана първо от Рамо: *“La mélodie provident da l’harmonie”* (мелодията идва от хармонията). Оттук излизат двете форми на полифония и свързаните с тях теоретични дисциплини. И двете имат своето основание, защото всяка от тях е валидна за определен период от историята на музиката.

Но от историческо-биологична позиция без съмнение здрава е само едната: първо идва мелодията и едва после идва пътят към хармонията. И със сигурност това е убеждението, необходимо за всеки, който анализира природата на контрапункта^{VI}.

¹⁴ Бих искал да спомена *Contrapuntal Technigie in the Sixteenth Century* на Р. О. Морис (1922), като стойностно изследване, което обаче не е подходящо за преподавателски цели.








Втора глава ТЕХНИЧЕСКИ ОСОБЕНОСТИ

Нотация

Освен ключ сол на втората линия („виолинов“) и ключ фа на четвъртата линия („басов ключ“), които най-вече се използват днес, в класическата вокална полифония много често се среща ключ до, който указва позицията на до от първа октава. Този ключ може да се поставя на всяка от петте линии, но се среща по-често на първата линия  („сопранов“), на третата линия  („алтов“) или на четвъртата линия  („теноров“). До ключ на втората линия („мецосопранов“, ) се е използвал по-рядко, а още по-рядко се среща ключ до на петата линия („баритонов“), защото е бил предпочитан фа ключ на третата линия, който обозначава същите позиции:



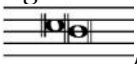

Сравнително големият брой ключове в ранната музика е съществувал преди всичко за да се избегнат многото спомагателни линии, които лесно правят нотната картина неясна и нечетлива. Предпочитало се е да се смени ключът и така да се предотврати писането на ноти извън петолинието. За съжаление тези ключове постепенно са излезли от употреба. Особена загуба е тази на теноровия ключ, защото нито виолиновият, нито басовият е подходящ за диапазона на тено-ра. Нотирането на теноровата партия на сол ключ октава по-високо от реалното □ звучене винаги ще е жалък заместител. Ценно е музикантът да свикне като цяло с до ключовете, защото те отварят пред него великата и изключително красива музика а сарелла. Те ще му бъдат полезни също и когато му се налага да транспонира.

Във вокалната полифония на 16. век са били използвани следните нотни стойности: максима (голяма = осем цели ноти: ; лонга (дълга) = четири цели ноти): ; бревис (кратка = две цели ноти) ; семибревис (половин кратка = една цяла нота): ; минима (малка = една половина нота): ; семиминима (половин малка = една четвъртина): ; и фуза (една осмина): . На тези нотни стойности съответстват следните паузи:



Максима Лонга Бревис Семибревис Минима Семиминима¹

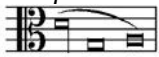
Освен тези символи в нотацията са били използвани и така наречените *лигатури*, които са указвали, че съответните ноти трябва да слоят и да се изпълнят на един дъх. Въпреки че такива лигатури не се използват в упражненията в тази книга, тук накратко са представени най-важните правила на употребата им, защото те са необходими, ако искаме да се запознаем отблизо с полифоничната музика на 15. и 16. век².

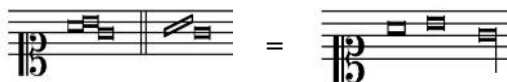
Лигатурите са разделени в две групи: *ligaturae rectae*, при които квадратните ноти са написани една до друга, например , и *ligaturae obliquae*, които се изписват с наклонена фигура, която указва, че двете ноти са обединени с лигатура, например .

Първата нота на всяка лигатура се нарича *nota initialis*, последната - *nota finalis*, а нотите, които могат да се явят между тях - *notae mediae*.

Ако *nota initialis* няма *cauda* (опашка - черта) надолу и е по-висока от нотата след нея, тогава тя има трайност на лонга, независимо дали лигатурата е *recta* или

obliqua: . Тези две лигатури всъщност означават едно и също:

. Ако *nota initialis* е без *cauda* и е по-ниска от следващата я, тя се счита за брева - и при *recta*, и при *obliqua*.



¹ Във вокалната полифония на 16. век не се използват осмини паузи.

² По-подробна информация по тези въпроси може да бъде открита в Jacobsthal, *Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts*. Berlin, Springer, 1871; H. Bellermann, *Die Mensuralnoten und Taktzeiteichen des 15. und 16. Jahrhunderts*. Berlin, Reimer, 1906; и Johannes Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, Vol. 1. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1913.

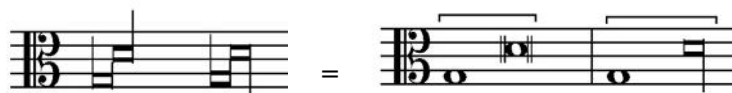
Ако първият тон има линия надолу от лявата страна, тогава неговата трайност е бревис, независимо дали лигатурата е *recta* или *obliqua* и дали следващият тон е по-висок или по-нисък:



Когато първата нота има линия нагоре от лявата страна (*ligature cum opposite proprietate*), тя и следващата след нея се броят като семибревиси, без значение дали лигатурата е *recta* или *obliqua* и независимо дали движението е възходящо или низходящо:

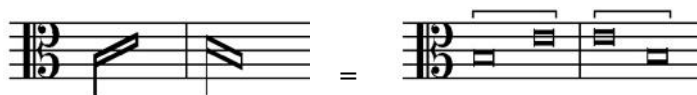


Тук обаче се появява и друго правило, според което всяка легатирана нота, която има опашка отдясно нагоре, се брои като бревис, докато опашката надолу от дясната страна обозначава дължината на лонга, например:

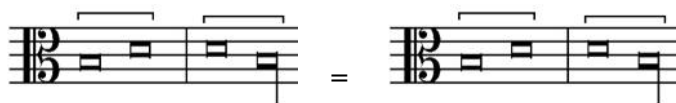


Всички *notae mediae* – нотите между първия и последния тон на лигатурата – са бревиси, освен ако не са променени в семибревиси като част от *ligature cum opposite proprietate* или не им е зададена стойност на лонга чрез низходяща черта отдясно.

Последният тон на всяка *obliqua* се счита за бревис:

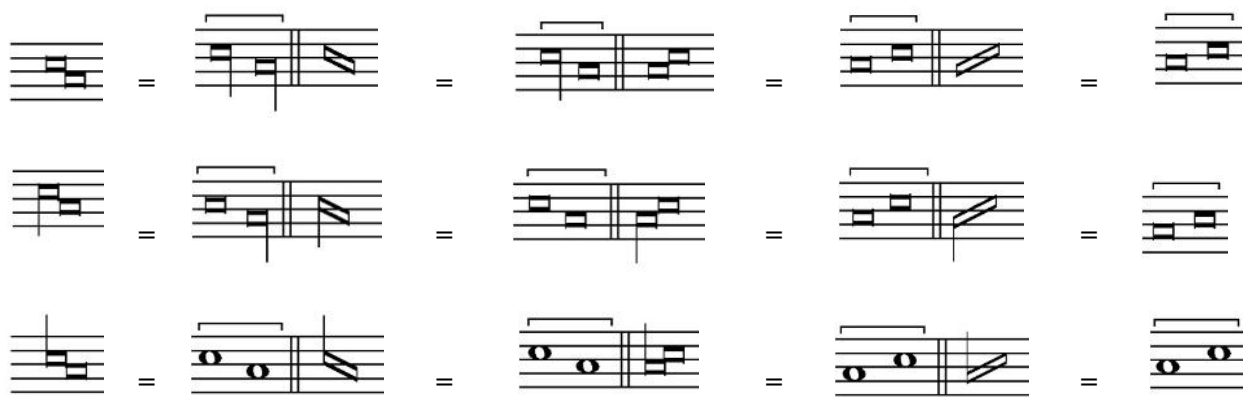


При *ligaturae rectae* заключителният тон е бревис, ако е по-висок от предходния го, и лонга, ако е по-нисък.



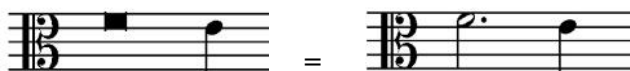
Използването на *caudae* в лигатурите може да се обобщи така:

1. Черта надолу отляво на нотата ѝ дава трайност на бревис.
 2. Черта нагоре отляво на нотата дава на нея и на следващата я нота трайност на семибревис.
 3. Ако нотата има линия надолу от дясната си страна, тя става лонга, а ако има линия нагоре от дясната си страна, става бревис.
- Следващите примери показват някои типични лигатури и тяхното разчитане:



През 16. век, както и в модерната музика, точката обозначава удължаване на нотата с половината от трайността ѝ; две точки не са се използвали. А точкуваните ритми са могли да се обозначат със запълване на белите или отворени ноти.

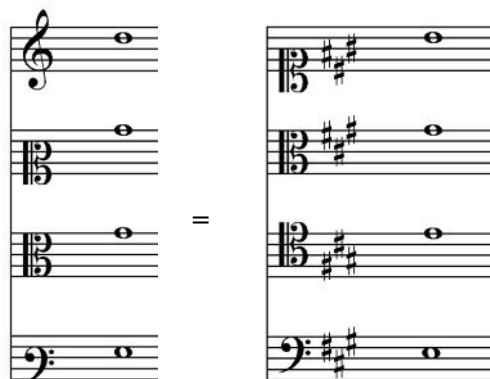
В такива случаи най-често се е използвало следното нотирание:



Освен най-честото подреждане на ключовете през 16. век,



Втората комбинация се е наричала *chiavetta* (*chiavette*) или *chiavi trasportate* (ключове за транспониране) и се е използвала, за да укаже, че определената композиция може да бъде изпълнявана малка или голяма терца по-ниско от оригиналното □ изписване. Така ако първата конфигурация от ключове от долния пример бъде мислено заменена с втората и наум се сложи точната арматура, транспонирането става много лесно.



Църковни ладове

Музиката на 16. век е основана върху така наречените църковни ладове – система от ладове, произлизаща от латинската църква и разпространена в Западна Европа. Тя доминира музиката до 17. век, когато нашата мажоро-минорна система (преходът към която започва доста преди това) най-сетне взема връх.

Най-старото практическо доказателство за съществуването на църковните ладове откриваме в грегорианското пеене, в тези установени мелодии на католическата църква, които вероятно са най-ранната художествена музика, създадена от нашата западна култура.

Еволюцията на тези ладове не е постигната чрез някакво тържествено спознание за формите, с които композиторите на грегориански мелодии да се съобразяват – или поне не повече, отколкото говоримите езици дължат произхода си на създаването на азбука. В музиката, както и във всички други области, практиката предшества теорията. Църковната музика в най-старата си достигнала до нас форма (а поне що се отнася до нотацията, рядко можем да се върнем по-назад от девети или десети век) ясно показва, че църковните ладове не са съществували, така да се каже, *a priori*. Трябва да ги разглеждаме по-скоро като определени принципи на организация, идващи отвън и имащи за цел да внесат по възможно най-добрия начин някакъв ред в един в основата си неорганизиран и неподатлив материал.

Фундаменталният принцип на организация, наречен *oktoechos* (Осмогласие, С.Л.), е основан върху система от осем лада.

Първоначално са били използвани само четири лада. Те са били обозначавани с гръцките числителни *protus* (първи), *deuterus* (втори), *tritus* (трети) и *tetrardus* (четвърти). Всеки от тези четири лада по-късно се е разделил в две форми – по-ниска, наречена *плагална* (производна), и по-висока, наречена *автентична* форма. Въпреки различните им диапазони (началният тон на плагалния звукоред винаги е кварта по-ниско от този на съответния му автентичен), двата лада имат един и същи финалис.

Системата от осем лада вероятно се е появила по времето на папа Григорий Велики, който управлява църквата от 590 до 604 г. Грегорианското пеене очевидно носи неговото име. По това време то вече е получило показания по-долу вид и го запазва и досега^{VII}.

Първи лад
(автентичен *protus*, по-късно дорийски)



Втори лад
(плагален *protus*, по-късно хиподорийски)



Трети лад
(автентичен *deuterus*, по-късно фригийски)



Четвърти лад
(плагален *deuterus*, по-късно хипофригийски)



Пети лад
(автентичен *tritus*, по-късно лидийски)



Шести лад
(плагален *tritus*, по-късно хиполидийски)



Седми лад
(автентичен *tetrardus*, по-късно миксолидийски)



Осми лад
(плагален *tetrardus*, по-късно хипомиксолидийски)



Тези осем звукореда, които първоначално са били обозначавани с номерата им в системата, вероятно през 9. или 10. век получават имена, заимствани от античната гръцка система, но приложени различно. С други думи, ако през Средновековието последователността дорийски – фригийски – лидийски – миксолидийски чрез началните си тонове представя четири тонови редици, започвайки от „ре“ и вървейки нагоре, то същото последование в антична Гърция представя поредица, започваща от „ми“ и слизаща надолу. (Следва таблицата показана на следващата страница, С.Л.).

Но да се покажат само звукоредите на църковните ладове е от твърде малка полза; трябва много добре да се разбере, че звукоредът и ладът са две много различни неща; звукоредът е само мъртва абстракция, градивото на лада, подредено по височина. Трудно бихме обяснили играта на шах само чрез правилното подреждане на фигурите на дъската; по същия начин е трудно да се предаде усещането за лад чрез такава безжизнена абстракция като звукореда. Звукоредите са просто събран материал, от който даденият лад взима тоновете, които са му нужни в конкретния момент. Така например от 12-тоновия хроматичен звукоред, на който обикновено разделяме октавата, ние избираме тоновете, с които можем да изградим своя мажорен или минорен лад. Ако звукоредът, както знаем, е абстракция, то ладът е нещо живо, неговият смисъл е трудно да се проумее – и не може да се определи. Бихме могли да го дефинираме като сбор от мелодични или хармонични мотиви-импулси, свързани с определени тонове и в някаква степен стремящи се към основния тон или финалиса. Начинът, по който определени тонове са по-важни, докато други са подчинени, определя лада в най-голяма степен.

Антични

Средновековни

Миксолидийски		
Лидийски		
Фригийски		Дорийски
Дорийски		Фригийски
		Лидийски
		Миксолидийски

Определени връзки в грегорианската музика са особено подходящи за илюстриране на разликата между звукоред и лад. Например, тук първият (дорийски) и осмият (хипомиксолидийски) глас имат еднакви звукореди – и двата започват от *ре* и завършват на *ре* и използват напълно еднакъв тонов материал. Средството да се различи лесно дали една мелодия е в единия или в другия глас, освен всичко друго, е да се има предвид фактът, че в дорийски лад опорни тонове са по-често *ре* и *ла*, докато в хипомиксолидийски по-често срещаните опори са *сол* и *до*. Също толкова интересен пример за разликата между звукоред и лад може да се види във втория (хиподорийски) лад. Неговият звукоред е от *ла* до *ла*, но ако звукоредът има като свой втори тон *си*, то гласът почти винаги избягва този тон. Подобна е ситуацията и при хипофригийския лад със звукоред от *си* до *си*, в който най-ниският тон е *си*, но мелодиите в този лад почти никога не го включват. Ясно е, че звукоред и лад не означават едно и също и че за да проумеем природата на грегорианските ладове, не бива да се ограничаваме само в тоновете, а трябва да разберем мелодичните закони, които ръководят използването им. Най-важен тук е въпросът за опорите на мелодията и съответно на лада: тониката (основният тон, който може би може да се нарече „тон на разрешението“ и доминантата (която може да бъде определена като „тон на напрежението“)^{IX}.

Общозвестно е, че тези две понятия са неделимо свързани не само с грегорианското пеене, а и изобщо с идеята за „лад“. Слушайки една мелодия, ние се

стремим да открием нейния основен тон – този, върху който мелодията сякаш си почива – сред по-ниските ѝ тонове и неволно отделяме по-малко внимание на по-високите. Причината за това най-вероятно е, че свързваме термина „основен тон“ с усещането за покой, за разрешение. За нас изглежда почти немислимо мелодията да не завърши на тоника или на тоническо тризвучие; така няма да имаме усещане за цялостност. Това донякъде зависи от постепенно установяваната традиция тоническият завършек да бъде конвенционален сигнал, който ясно и безпогрешно възвестява, че музиката е достигнала до своя край. В основата на тази традиция несъмнено лежи концепцията за музиката като енергийно развитие – развитие, което тръгва от покой и се връща към него, водейки композицията към естествен завършек. Затова се получава така, че асоциираме усещането за нарастваща енергия от възходящи поредици от тонове, също както – най-общо казано – получаваме усещане за напрежение от високи, а не от ниски тонове; причините за това вероятно са природни и физиологически. Нормалното отпускане на гласните струни в края на изречението при говор механично довежда до спадане на гласа. Отгук естествено и лесно може да се обясни това, че доминантата – тонът, около който се центрира напрежението на мелодията – трябва да бъде над тониката, тонът на разрешението и при църковните ладове, и в мажоро-минорната система. Но между модерните и средновековните ладове има следната разлика: модерните се характеризират чрез постоянно отношение, в което доминантата е винаги на квинта над основния тон, докато средновековните са много по-свободни и разнообразни в това отношение.

Доказателство за това се открива в псалмодиите (определени къси, подобни на речитатив грегориански мелодични формули), които се използват при изпълняването на стиховете на псалмите със славословия в интроита (първата част от музиката на католическата меса). Тъй като мелодиите на интроита се явяват във всеки от осемте грегориански лада и свързаният с тях псалмов стих естествено трябва да бъде в лада на техния интроит, то във всеки лад съществува интонационна формула от този вид. В първи лад тя е такава (тук е приведена само с текста на славословието):

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto. —

Si - cut — e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per. —

et — in — sae - cu - la sae - cu - - - lo - rum. A - - - men.

Финалисът (който в грегорианските мелодии по правило е идентичен с тониката) тук, както можем да видим, е *ре*. Тонът, около който мелодията разгръща своето „състояние на напрежение“ е *ла* – доминантата на първи лад. В този пример интервалът между тониката и доминантата е същият, както при модерните ладове – квинта.

Ако отидем обаче към втори лад, съотношението се променя:

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu i San - sto.

Si - cut - e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,

et in sac - cu - la sac - cu - lo - rum. A - men.

Както в първи лад, основният тон е *ре*. Забележете, че плагалният лад, както вече беше казано, има винаги същата тоника като своя автентичен. Доминантата обаче тук не е *ла*, а *фа*, и интервалът между тониката и доминантата е терца.

В трети лад:

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu i San - cto.

Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per.

et in sac - cu - la sac - cu - lo - rum. A - men.

Тониката е *ми* (песнопението свършва нехарактерно, което понякога се случва при мелодии с по-ясно изразен речитативен характер). Доминантата не е *си*, както бихме очаквали, а *до*.

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - r - tu - i San - cto.
 Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,
 et in sac - cu - la sac - cu - lo - rum. A - men.

В седми лад тониката е *сол*, а доминантата *ре*:

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.
 Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,
 et in sac - cu - la sac - cu - lo - rum. A - men.

В осми лад тониката е *сол*, а доминантата - *до*. Както и в трети лад доминантата първоначално е била *си* и е променена на *до* по същото време и по същите причини, по които това става с доминантата на фригийския лад:


Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.
 Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,
 et in sac - cu - la sac - cu - lo - rum. A - men.

Следователно отношенията между тоника и доминанта са следните:

Първи лад	Втори лад	Трети лад	Четвърти лад
			
T. D.	T. D.	T. D.	T. D.
Пети лад	Шести лад	Седми лад	Осми лад
			
T. D.	T. D.	T. D.	T. D.

За по-лесно запомняне може да се формулира следното правило (но то трябва да се приема само като правило и няма нищо общо с произхода на практиката): (1) При автентичните ладове доминантата е на квинта над тониката; *си* обаче не се използва като доминанта и се заменя с *до*. (2) При плагалните ладове доминантата е терца по-ниско от доминантата на съответния автентичен лад; тук също *си* се заменя с *до* като доминанта^х.

Допълнение към отношението между тоника и доминанта е, че в грегорианските ладове е характерно също и определено „пентатонично“ музикално усещане. Под „пентатонична“ музика се разбира, естествено, музикален стил, свързан с пентатоничен (от пет тона) звукоред. Тази последователност от тонове, която е присъща на примитивната музика, сякаш умишлено избягва ходовете на полутон. Тя се явява в две форми и при всяка от двете редици всеки от петте тона може да бъде начален за звукореда:

 или 

В този звукоред можем да разпознаем тоновия език на екзотични народи и по-специално музиката на Далечния Изток; но европейският музикален фолклор, например този на Шотландия, и съвременните фолклорни мелодии на унгарците и на руските татари са под силното влияние на тази музикална идея. Като пример

за подобна изцяло пентатонична мелодия може да се даде следващата унгарска песен³:

A bol-há-si ker-tek a-latt, Ka-ta. De sok u-tak
van-nak ar-ra Ka-ta. Min-dén le-gény
egy-gyet csi-nál, Ki-jön az ba-bá-já-hol jár, Ka-ta.

Тази мелодия е необикновено близо до пентатоничнен звукоред; тоновият ѝ материал се състои от:

Без в действителност да бъде пентатонично, грегорианското пеене в голяма степен създава усещане за пентатоника; пентатоничната идея като източник на „хомофонните“ църковни ладове не трябва да се отрича. В средновековния песенен фолклор също откриваме следи от силно и ясно изразена линеарност, което е характерно за този тип музика⁴.

Освен характерните за църковните ладове тонико-доминантови отношения, съчетани с известна предпазливост при употребата на полутонов ходове (ходовете *ми-фа* и *си-до* се избягват колкото е възможно повече), съществуват и

³ Вж. Kodály, Zoltán: *A Magyar Népzene*. Budapest, Egyetemi nyomda, 1937, с. 32.

⁴ В модерната музика също може да се забележи известна тенденция към пентатоничност. Цялата история на музиката с основание би могла да се напише като *История на чувствителния тон*: как този ефект е бил открит първоначално в някои грегориански ладове; как внимателно е бил избягван в началото, докато постепенно музикантите се приучват да го оценяват и започват да го въвеждат в ладове, за които той не е присъщ; как при прехода към полифонията той се установява в доминантово-тоническата каденца и накрая довежда до Вагнеровата и поствагнеровата хроматика.

В нашата съвременна музика използването на пентатоника може ясно да се усети например в напълно независими една от друга пиеси от модерната френска, руска и унгарска музика, както и в творчеството на северни композитори като Сибелиус и особено Карл Нилсен. Това сходство между по-стара и по-модерна музика обаче в много малка степен е резултат от директна връзка. В исторически план днешната ситуация показва, че еволюцията след определен момент се е разделила в две тенденции – една, насочена към доминантовия септакорд, и друга, движеща се в обратната посока. Последната е най-характерна в модерната музика и – независимо дали чрез пентатоничната практика или чрез атоналното мислене – представлява напълно обяснимо противодействие на силната каденционност през 18. и 19. век.

определени мелодични мотиви, дотолкова характерни, че чрез тях почти изцяло може да се разпознае ладът. В първи лад, например, откриваме този идиом:



Следната последователност е типична за трети лад:



а пети лад често използва следната фигура:



В тези формули (и в много други, които няма как тук да представя в детайли) тониката има толкова ясно и категорично въздействие, че ладът може да бъде определен лесно и поради това финалиът звучи убедително. Но понякога в грегорианските песнопения финалиът стои в двусмислена позиция спрямо формулите, характерни за съответния лад. Ако чуем, например, фигура, определяна като присъща на първи лад, веднага сме склонни да приемем, че сме в първи лад и че финалиът по правило трябва да е *ре*. И в някои случаи можем да се окажем подведени. Като пример ще приложим мелодията от *Kyrie "Fons bonitatis"*. Тя е в трети лад и нейният финалис е *ми*. Започва така:



Фигурата *ре-ла-до* очевидно тук има важна роля и неволното очакване е мелодията да завърши на *ре*, но въпреки това очакване тя завършва на *ми*. Друг интересен случай е *Invocavit* от *Offertorium*-а, който реално е в шести лад и съответно основният тон е *фа*, но който независимо от това започва в истински дорийски уклон:

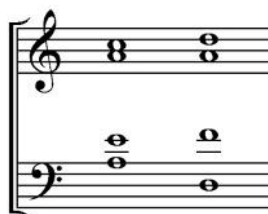


само за да завърши – иначе съвсем точно – според обичайно приетото за шести лад.

Тези и други подобни случаи се срещат често в грегорианските мелодии. Това ни води към извода, че е изминат дълъг път преди доминирането на тониката да проникне в стила.

Едновременно с прехода от грегорианска хомофония към полифония в Средновековието постепенно, но отчетливо настъпват промени в историята на църковните ладове. Грегорианските ладове (които могат да бъдат дефинирани като сбор от мелодични характеристики) очевидно преминават в новото изкуство, поне формално. Но към тях вече се поставят нарастващи изисквания от посоката на хармонията, те са изтласкани в подчинена позиция и това завършва с мажора и минора (форми, в същността си основани изцяло върху акордовото мислене). Църковните полифонични ладове са преходна форма между грегорианските ладове и мажоро-минорната система. Въпреки нарастналата необходимост от съобразяване с вертикала, изискванията към мелодията все още са налице, затова дефинирането на тези „полифонични“ ладове е възможно само ако се имат предвид и хармоничните, и мелодичните фактори.

В прехода към полифония главната промяна в църковните ладове е въвеждането на каденца с чувствителен тон (полутонов ход между седмата и осмата степен) в почти всички ладове⁵. Въпреки че грегорианските ладове са използвали бемола (това ще бъде коментирано подробно по-нататък) само като знак за алтерация, все пак някои от тях (пети и шести) имат степен на полутон под основния тон и съответно възможността за каденци с чувствителен тон. Но този ефект, който ние наричаме пълно заключение, бива оценен едва с полифоничната музика; тогава се установява усещането, че ефектът от каденца като тази



не е убедителен, докато повишаването на терцовия тон в ла минорното тризвучие води до много по-силна и убедителна каденца. Скоро използването на голяма терца в доминантовото тризвучие става правило и за ладовете, в които такъв тон по принцип не е бил включен. С тази цел са въведени хроматични знаци за повишение, които за грегорианските ладове са били чужди. *До* в дорийски лад се

⁵ Тук може да се спомене и друга важна промяна – мелодическата доминанта, която в различните грегориански ладове е била на различен интервал от тониката, се фиксира върху петата степен от звукореда (смятана от тониката) в „полифоничните“ църковни ладове.

променя на *до диез*; по същия начин в миксолидийски *фа* става *фа диез*; в еолийски лад (към който ще се върнем и по-късно) седмата степен се качва от *сол* на *сол диез*. Във фригийски лад, от друга страна, *ре* се запазва; *ре диез* се използва само в изключителни случаи. Освен това тоническо тризвучие с малка терца рядко се използва като заключителен акорд (често терцата на финалния акорд е пропускана). Това довежда до повишаване на *фа* до *фа диез* в дорийски лад; във фригийски *сол* се качва до *сол диез*, а в еолийски *до* до *до диез*. И накрая – също както в случая с грегорианското пеене – в низходящо движение или във фигури, които слизат надолу от *си*, във всички ладове често вместо *си* се използва *си бемол*. Ако обаче движението е възходящо от *до*, *фа* често се променя на *фа диез*. Като илюстрация на тези хроматични алтерации, както и на църковните ладове като цяло, ще въведем тук няколко каденцови структури. Давам ги най-вече в автентични ладове, тъй като в полифоничния стил разликата между плагални и автентични ладове – въпреки че още се защитава от теоретиците – не води до съществени изменения.

Следващият пример е от края на мотета *Adoramus te Christe*. Обърнете внимание на бемола в третия такт преди края. Палестрина го въвежда несъмнено заради низходящото движение. В същия такт редакторът⁶ от подобни съображения поставя бемол над последния тон в баса.

Дорийски	Палестрина

Правилото, което обикновено се спазва, гласи, че когато се използва горен съседен тон, най-добре е той да бъде на малка секунда. Това правило е дотолкова разпространено, че често композиторите изобщо не са изписвали бемола, тъй като се е очаквало певецът да го добави сам. В третия такт преди края и в предпоследния такт в тенора е повишена седмата степен от *до* на *до диез*, а в последния такт в алта е повишен *фа*, за да бъде голяма терцата във финалния акорд

⁶ Мотетът е публикуван в пълното издание на творчеството на Палестрина на Leipzig, Breitkopf und Härtel, Vol. 5, pp. 176 f. Редактор на този том е Франц Еспан (Franz Espagne).

От мотета *Domine, non sum dignus*

Фригийски

Томас Луис де Витория

The image shows a musical score for four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature. The second and third staves are instrumental lines, also with treble clefs. The bottom staff is a bass line with a bass clef. The music is in a Phrygian mode, characterized by a lowered second degree. The score consists of four measures, with various note values and rests.

В този лад бемол се използва по-рядко, отколкото в „хомофонния“ фригийски, където се явява често. Терцовият тон на финалния акорд е повишен и поради тази промяна става необходимо и повишаването на *фа*, защото иначе ще се образува увеличена секунда. Във фригийски лад често откриваме и следните каденци:

The image shows a musical notation for a cadence in Phrygian mode. It consists of two staves, treble and bass. The first measure shows a triad of notes: G4, Bb4, and D5. The second measure shows a triad of notes: G4, Bb4, and C#5. This represents a cadence from the Phrygian mode to the Lydian mode.

или може би по-често

The image shows a musical notation for an alternative cadence in Phrygian mode. It consists of two staves, treble and bass. The first measure shows a triad of notes: G4, Bb4, and D5. The second measure shows a triad of notes: G4, Bb4, and D5. This represents a cadence from the Phrygian mode to the Phrygian mode.

Лидийският лад в действителност съществува само в хомофонните църковни ладове. Колкото повече отиваме към полифонията, толкова по-забележима става липсата на консонантно тризвучие на четвъртата степен и *си* се променя на *си бемол*, за да се създаде мажорно тризвучие на субдоминантата. Така този лад се превръща в йонийски от *фа*; при постоянното използване на *си бемол* се получава транспониран звукоред на до мажор. Показателно е, че при полифоничното разработване на *Magnificat* (*Canticum B. Mariae Virginis*, Евангелие на Лука глава 1, стих 46 – 55, написан в осемте църковни лада по подобие на осемте гласа на псалмите (които се изпълняват в определен ред в грегорианското богослужение, С.Л.). Палестрина допуска петият лад да каденцира на *ла* – в грегорианския пример *ла* е финалис – и в шести лад използва *си бемол*, с което също избягва формата на лидийския лад.

От мотета *Lapidabant Stephanum*

Миксолидийски

Палестрина

Тук Палестрина първо прави пълна каденца (в тактове 2 – 3, независимо от усещането за избягване на цялостен завършек поради използването на това, което ние наричаме „лъжлива каденца“) и тя е последвана от каденцата IV – I („плагална каденца“, както я наричат през 19. век). Този тип каденцова структура е широко използван във всички ладове.

Честата употреба на бемола е особено впечатляваща в миксолидийски лад, защото поради нея ладът периодично попада в интересна ситуация, колебаейки

се между мажор и минор – както например в заключителните тактове на *Benedictus* от Палестриновата меса *Dies sanctificatus*:



Редуцирането на броя на църковните ладове в резултат на сливането на автентичните и плагалните звукореди в полифонията се компенсира с добавянето на два нови лада – еолийския и йонийския, които не са включени в официалната грегорианска теория. Независимо от това, че в практиката музикантите дълго време използват тези ладове, те не са отразявани в теорията до 16. век. Първият, който защитава приемането им в семейството на ладовете, е швейцарският теоретик Глареан. В прочутия си труд *Dodecachordon*, публикуван през 1547 г., той се опитва

да докаже, че теоретиците би трябвало да говорят за 12 лада, вместо за осем, както е било преди това. Към осемте грегориански лада той добавя следните четири:

Девети лад, еолийски	
Десети лад, хипоеолийски	
Единадесети лад, йонийски	
Дванадесети лад, хипойонийски	

Тези ладове, чиито автентични и плагални форми в живата практика се сливат, играят важна роля, особено в полифоничната музика на 16. век. Всъщност чрез своя преход към мажора и минора (на които от самото начало приличат силно) те постепенно изместват по-ранните ладове. Следващият пример е на еолийска каденца:

От мотета *Hic est vere martyr*

Еолийски	Палестрина
	

Бемолът може да се използва в еолийски лад, но се среща рядко – много по-рядко, отколкото например в дорийски.

От месата *Ave Regina coelorum*

Йонийски

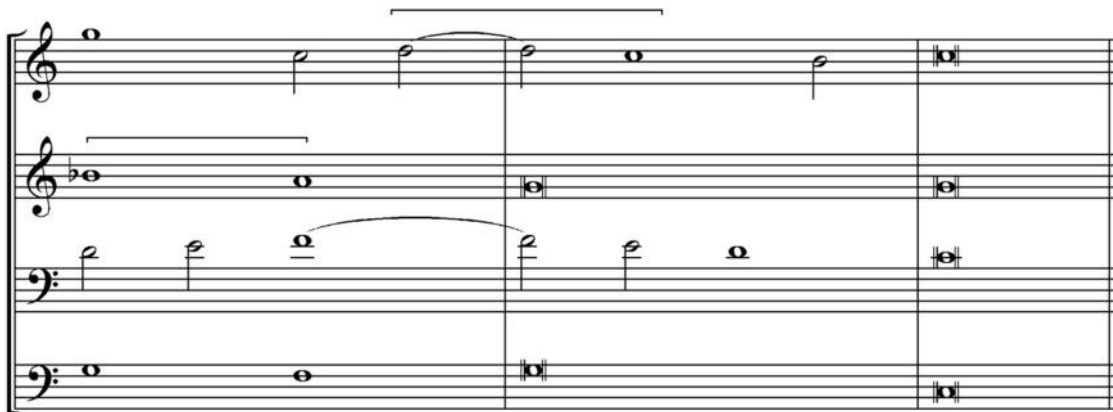
Палестрина

The image shows a musical score for a section of 'Ave Regina coelorum' by Palestrina. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two lute staves (Tenor and Bass). The music is written in the Ionian mode, which is characterized by the presence of a flat (B-flat) in the key signature. The score is divided into six measures, with a double bar line at the end of the sixth measure. The notation includes various note values, rests, and accidentals, including a sharp sign (F#) in the second measure of the Soprano part.

Йонийският лад използва бемола често, при това по характерен начин - като в дадения по-долу пример и в следващия след него (от друго място на същата меса)

Накратко казано, научиме, че полифонията на 16. век използва само пет лада (както казах, лидийският се превръща в йонийски): дорийски, фригийски, миксолидийски, еолийски и йонийски.

The image shows a musical score for a section of 'Ave Regina coelorum' by Palestrina, similar to the one above. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two lute staves (Tenor and Bass). The music is written in the Ionian mode, which is characterized by the presence of a flat (B-flat) in the key signature. The score is divided into three measures, with a double bar line at the end of the third measure. The notation includes various note values, rests, and accidentals, including a sharp sign (F#) in the first measure of the Soprano part.



Тези ладове могат да бъдат транспонирани кварта нагоре чрез използването на бемол (единствената арматура, която обикновено се е използвала). Така се получават следните звукореди:

Транспониран дорийски	
Транспониран фригийски	
Транспониран миксолидийски	
Транспониран еолийски	
Транспониран йонийски ⁷	

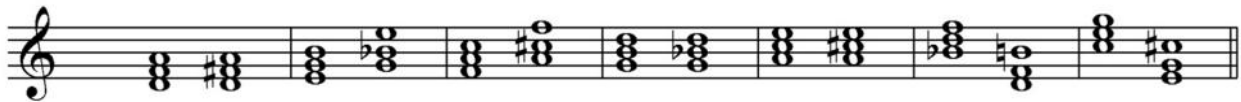
Тези транспозиции са се използвали необичайно често през 16. век, за да доведат композициите до по-приятен и удобен за пеене регистър.

За да се разбере съществената разлика между „полифоничните“ църковни ладове и мажора или минора, трябва да се навлезе във въпроса за чувствителния тон. Съвременното ухо, привикнало да чува полутон между седма и осма степен

⁷ Обърнете внимание, че *ми бемол* в транспонираните ладове съответства на *си бемол* в нетранспонираните, но той се е използвал само като допълнение към бемола в арматурата, следователно не в нетранспонираните звукореди.

на звукореда, намира за очарователно това, че църковните ладове не използват един-единствен интервал на това място – понякога секундата е голяма, а понякога малка. По подобен начин свободната употреба на *си бемол* по мелодически съображения и повишаването на терцовия тон на определени тризвучия, което се появява със същата свобода, създават хармонични вариации, които звучат свежо и странно. Всеки църковен лад всъщност има много повече акордови възможности, отколкото мажора или минора. Ако съпоставим, например, дорийски лад и ре минор (чиито звукореди са еднакви), виждаме, че в дорийски има две тризвучия (ре мажор и ре минор) на първа степен, докато ре минор има само едно. На втора степен в църковния лад има две възможности и само една в ре-минорния звукоред.

Следващият пример илюстрира възможностите, които съществуват обикновено⁸.



Дорийски:	I	I	II	II°	III	III#	IV	IV	V	V	VI	VI°	VII	VII°
Ре минор:	I			II°		III#		IV		V	VI			VII°

Както може да се види, в дорийски лад имаме не по-малко от шест консонантни тризвучия – най-полезните тонови комбинации, – които не се явяват в ре минор: ре-мажорно, ми-минорно, фа-мажорно, сол-мажорно, ла-минорно и до-мажорно^{XI}.

Освен голямото богатство, което църковните ладове предоставят по този начин в съответните им полета, те също така са и повече на брой. Докато модерната музика има само два лада, мажор и минор (ладове, които могат да бъдат транспонирани от всяка степен на хроматичния звукоред, но които имат винаги еднакъв интервалов състав), то старата полифония разполага, както беше казано, с не по-малко от пет лада, всеки от които има свои изявени собствени характеристики.

Но ако модерната музика отстъпва на стария стил в това отношение, тя има значително предимство като модулационни възможности. Тук може би ще възникне въпросът доколко може да се говори за модулация в същинския смисъл на думата, когато говорим за църковни ладове. Във всички случаи смяната на араматурата тук е нещо съвсем непознато (защото никога не се преминава от транспониран в нетранспониран лад или обратно). Така умишленият контраст между транспонираните ладове, на който модерната музика разчита като на един от най-важните си ефекти, е изцяло чужд за църковната система. Но и тук може да се открие известен стремеж към вариране. Разбира се, би било отегчително и неар-

⁸ Умалени и увеличени тризвучия в Палестриновия стил могат да се използват само като секстакорди. Това ще бъде коментирано по-нататък.

тистично в цялата композиция да се повтаря винаги една и съща каденца, затова възниква изискването да се използват колкото се може повече каденци. Това изискване обаче се отнася само до „отклоненията“, както в модерната музика се нарича опитът да се съживи усещането за тоналност чрез кратки посягания към територията на други тоналности, които нямат особено влияние и не водят до истинска модуляция (което означава тоническото усещане да бъде прехвърлено към нов акорд).

Всеки от „полифоничните“ църковни ладове (а това важи и за „хомофонните“) разкрива своя индивидуална линия в този тип временна модуляция. Теоретично е възможно да се каденцира на всяка степен от звукоредите (и тогава могат да се използват традиционните знаци за алтерация). Но различният характер на всеки лад в голяма степен зависи от предпочитаните или избягвани каденци. Така например в дорийския най-често използвани след тоническите са тези на доминантата *ла* (*ла*: V-i или V-I)^{XII}. От друга страна, в този лад субдоминантата играе относително скромна роля, предпочитани са каденци на трета степен *фа* (медиантният лад). Каденца на *до* (йонийска) е по-малко използвана, а на *ми* се среща още по-рядко.

Във фригийски лад след *ми* предпочитаният тон за каденциране е *ла* (еолийска), но много използвана е и каденцата на *сол* (миксолидийска). Освен това много често срещани са каденците на *ре* (дорийски със или без *фа диез*) и на *до* (йонийски), докато *фа* се появява рядко като заключителен тон. В миксолидийски лад най-предпочитани за каденциране след *сол* са *ре* (дорийски със или без *фа диез*) и *до* (йонийски); *ла* също се среща редовно, но *фа* и *ми* са много по-редки.

В еолийски лад субдоминантата *ре* (дорийски) е очевидно предпочитана като заключителен тон пред доминантата *ми* (каденците на *ми* са изненадващо незначителни). Използват се също *до*, *сол* и *фа*. Йонийският лад след *до* използва най-много своята доминанта *сол*; *ла* и *ре* също се срещат доста често, докато *ми* и *фа* са по-нехарактерни:

Лад	Често срещани каденци	По-рядко срещани каденци	Рядко срещани каденци
Дорийски	ре, ла, фа	сол, до	ми
Фригийски	ми, ла, сол	ре, до	фа
Миксолидийски	сол, ре, до	ла	фа, ми
Еолийски	ла, ре, до	сол, фа	ми
Йонийски	до, сол, ла	ре	фа, ми

От таблицата можем да разберем, че във връзките помежду си „полифоничните“ църковни ладове не следват нито грегорианската музика, нито мажоро-минорната система, а най-вече свои собствени процедури. За нас би било логично *до*, доминантата на грегорианския фригийски лад, да има една от главните роли като каденцов тон и в полифоничния фригийски, но в него се предпочита *ла*. Ако гледаме към ладовете откъм посоката на мажоро-минорната система и съот-

ветно мислим, че тониката, субдоминантовата, доминантовата и паралелната тоналност трябва да съставляват най-важните хармонични опори, също ще се разочароваме. В дорийския и в йонийския лад, например, субдоминантната няма очакваната значимост; във фригийски и еолийски лад доминантната изненадващо минава на заден план, а в миксолидийския медиантния лад не е толкова важен, колкото бихме предположили.

Общото правило, което бихме могли да изведем за църковните ладове, е, че най-важният каденцов тон след тониката е доминантната (квинта над тониката). Само когато доминантовият акорд се пада на *си* (тон, който напълно се отхвърля поради липсата на консонантна квинта), на преден план като заместител излиза субдоминантната. В останалите случаи субдоминантната играе много по-маловажна роля в сравнение с модерните звукореди. При все това обаче позицията на паралелния лад като правило е доста значима.

Накратко казано, характерно за църковните ладове е това, че те притежават по-голямо разнообразие, но и по-малко логичност от модерните. Нелогичността на средновековната музика в този аспект, както и в много други отношения, днес се усеща като особен чар, като израз на приятна и непресторена естественост, като свежо и неограничено музикално усещане и като хубав контраст спрямо това, което в по-късните времена често е непривлекателна и педантична схематизация.

Мелодия

Полифонията на Палестриновия стил почива по същество върху едновременно звучащите мелодични линии; неговата основа са мелодиите.

Тези мелодии в много отношения са различни от представите, които е предизвиквала думата „мелодия“ в по-модерните времена (18. и 19. век). Преди всичко, отношението към интервалите е просто и стриктно. Всички хроматизми и всички дисонантни скокове се избягват, но за сметка на това подходът към ритмометричния въпрос е неедностранчив. Палестриновата музика тече в свободни, подобни на немерена реч ритми. Това контрастира с поетичните строги ритмични модели на 18. и 19. век (и по-специално тези на Виенския класицизъм) с техните точно измерени симетрии (конструктивният материал съдържа най-вече групи от два до четири такта), които – ако се доведат до крайност – могат да бъдат непоносимо ограничени и шаблонни.

Линеарното разглеждане на Палестриновата музика разкрива подчертана вътрешна съгласуваност и разбиране за това що е органично в истинския смисъл на думата – нещо, което се търси във всеки стил. Този стил не търпи грубото и неелегантното и подчертава свободното и естественото. Той избягва силни, излишно остри акценти и крайни контрасти от всякакъв вид и се изразява винаги в спокоен и приятен маниер, който може първоначално да изглежда донякъде еднообразен и не-внушителен, но скоро разкрива богатата и нюансирана експресия на една висока култура.

Мелодичната линия на *Ave Maria* оформя крива, която започва относително високо – от *ми*, – придвижва се надолу към *ла*, изкачва се отново към *фа* и след това постепено слиза надолу. В т. 7 отново поема нагоре, връща се към най-ниския си тон *фа* в т. 8, после се изкачва рязко до кулминационната точка *сол* (т. 11) и накрая се плъзва надолу (след малко завъртане в обратната посока в т. 12 – 13) към заключителния тон *ла*. Очевидно е, че мелодията е изградена майсторски; движенията във възходяща и в низходяща посока са балансирани според обичайната практика на Палестрина. Бах, от своя страна, предпочита да тръгне отдолу и да се изкачва бавно, но с постоянно нарастващо напрежение към кулминационната точка и когато я достигне, внезапно, почти експлозивно да каденцира. Тук определено изкачването е най-интересната и най-разгърнатата част. Контрастна на този тип мелодична крива (характерна за Бах) може да се открие в грегорианското пеене, където мелодията се възкачва бързо и леко нагоре, а слиза в широки кръгове като рееща се в бавно и почти недоловимо движение птица. Мелодичната форма от времето на Палестрина е по средата между тези две крайности, което напълно съответства на постоянния стремеж към баланс и хармонично спокойствие, характерен за този стил.

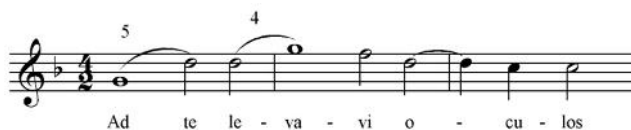
Забележете, че в горната мелодия преобладава постъпенното движение. От по-големите интервали откриваме само квинтата (низходяща и възходяща) в началото и възходящия квартов скок в т. 9; освен тях има само възходящи и низходящи скокове на терца. Предпочитанието към постъпенно движение е най-характерната черта на Палестриновата мелодия (както и на грегорианските песнопения). Но ако мелодията се движи само на малки интервали като секунди и терци, ще бъде скучна и приспиваща. Ако грегорианските песнопения използват големи и малки секунди и терци, чисти кварта и квинти, в Палестриновия стил, както вече видяхме, обикновено се използват следните интервали:

Възходящи и низходящи					Само възходящи
Голяма и малка секунда	Голяма и малка терца	Чиста кварта	Чиста квинта	Чиста октава	Малка секста

Виждаме, че увеличените и умалените интервали са изключени, по правило се избягва голямата секста, а септимите и всички по-големи от октава интервали изобщо не се и споменават. Чужд за този стил е и хроматичният ход на половин тон (малка секунда, която се получава при преминаване от тона към неговата хроматична алтерация – напр. от *до* към *до диез* или от *си* към *си бемол*). Също така виждаме, че с големите интервали се работи по точно определен начин – те се компенсират с постъпенно движение. Скокът на квинта в началото на мелодията, например, се запълва в следващите тактове, както и квартовият скок в т. 9 (макар и малко по-късно), и т.н. В Палестриновия стил е нормално скоковете да се компенсират с постъпенно движение или – което също се среща – с възвратни скокове.

Често се случва също и постъпното движение да се редува със скок в същата посока (като скокът може да се яви преди или след постъпното движение), или скок да бъде последван от друг скок в същата посока. Има много строги ограничения, като в някои книги по контрапункт два последователни скока в една посока са забранени изцяло (освен ако са в четвъртини, т.е. в нотни стойности, които изпълват половината от такта). Практиката в Палестриновия стил е по-конкретно дефинирана чрез следните правила:

1. Във възходящо движение е по-добре да се използват големи интервали в началото на линията; съответно по-големият скок трябва да е преди по-малкия – както е в началната тема на четиригласния Палестринов мотет *Ad te levavi*¹⁰:



или в мотета му *Surge propera*:




2. В низходящо движение, от друга страна, по-малките интервали предхождат по-големите, както в следните тактове от Палестриновия оферториум *Dextera Domini*:



Ако последованията се явяват в по-големи нотни стойности (в цели ноти или в половини, когато тактовата единица е половина), тези правила трябва да се приемат като тенденции, които не могат да се пренебрегват, ала при определени обстоятелства трябва да отстъпят пред по-важни условия. Но ако основното движение е в четвъртини (а тактовата единица е половина), тогава правилата се съблюдават внимателно. Всъщност това е така не само по отношение на интерваловите последования; всички мелодични правила в Палестриновия стил се спазват по-стриктно при използването на четвъртини (защото тук мелодичната връзка е по силна, докато по-големите нотни стойности отслабват усещането за нея).

Друго основно правило на Палестриновия стил налага избягването на възходящ скок от акцентиран (на силно време) тон. Ако трябва да бъдем по-точни, това правило се прилага само при четвъртини и не се прилага винаги при цели ноти, често се нарушава и при половини – въпреки че като цяло тенденцията е то

¹⁰ Тук можем да предположим известна звукоизобразителност. Текстът гласи: „Към теб вдигам очи“.

да се спазва. При четвъртини то е изцяло в сила¹¹. Така ако в Палестриновия стил е често срещана следната фигура: , нейното обръщение



е толкова рядко, че може да се смята като чуждо за този стил. Следователно ако искаме да останем в рамките на стила, трябва да избягваме възходящ скок от акцентирана четвъртина, докато низходящите скокове от акцентирана четвъртина са правилни. Следващите фигури – всички често срещани в творбите на Палестрина – ще потвърдят това:



Напълно допустимо е обаче да се скочи нагоре от неакцентирана четвъртина, както може да се види в много от горните примери; низходящият скок също е възможен¹²:




¹¹ Вж. *The Style of Palestrina and the Dissonance*, pp. 54 ff, и моята статия: „Das ‘Sprunggesetz’ des Palestrina-Stils bei betonten Viertelnoten (halben halben Taktzeiten)“, *Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongress in Basel 1924*, pp. 211 ff. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1925.


¹² Фигурата в четвъртия такт от следващите примери се среща рядко в Палестриновия стил, също и тази от петия такт.

От показаното дотук могат да се видят разликите при третирането на интервалите в Палестриновия стил и в грегорианското пеене. Например, ако грегорианското пеене изобилства с пентатонични фигури като тези:






то Палестриновият стил ги избягва, защото такова последование от интервали противоречи на основните му принципи. Лесно можем да разберем защо идиом

от този вид  (*камбиата* – извънредно харесван прием) е предпочитан

пред този  и защо обръщението на *камбиатата*, което е допустимо в по-

големи нотни стойности, не се пише в четвъртини: . Много показателен

е и фактът, че се избягват фигури като следващите:  и ¹³. И

обратно, фигурата  се използва само ако след най-ниския тон идва възходящ секундов ход (ако се напише секундов ход надолу, по-големият интервал предшества по-малкия при низходящо движение). Скокове, по-големи от терца, не са позволени при подобни обстоятелства, дори и когато интервалите са правилно подредени. Следователно примери като следващите:



противоречат на стила. Не може да има и два скока в една посока при движение в четвъртини, както е в този пример:




От друга страна, два последователни скока могат да се допуснат в четвъртиново движение, ако са в противоположни посоки. Следната каденцова фигура е

¹³ Тук, разбира се, се следва правилото, за което стана дума преди малко. Теорията на 17. век (която изцяло го възприема, докато тази през 18. и 19. век усетят към него се изгубва) мотивира това ограничение чрез аргумента, че винаги е по-добре постъпенното движение да бъде продължено до акцентирана половина. Срв. напр. с цитата от Андреас Лорентес: Andreas Lorentes: *El Proque de la musica* (Alcala, 1672) в *The Style of Palestrina...*, p. 67.

един от любимите похвати (и това е правилно, защото тя е необикновено добре балансирана):





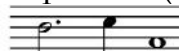
Възходящи скокове, които идват след низходящо постъпенно четвъртиново движение, като цяло се използват, но те имат най-добър ефект, когато скокът се прави към неакцентирана половина или към относително акцентирана четвър-

тина след не повече от три последователни четвъртини: . И оттук – следващата фигура не е толкова добра:

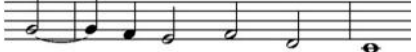


В случаи като този най-добре е да се скочи към залегована половина:



Фигури, които се използват най-често с възходящ скок след четвъртина, въведена чрез ход отгоре, най-рядко се явяват в обръщение, т.е. когато четвъртината се въвежда с ход отдолу и следва скок също надолу. Ходове като  обаче са доста разпространени (макар и не толкова, колкото огледалния им вид), докато  и  на практика се изключват.

В цялата музика на Палестрина се открива отчетлива разлика между работата с възходящи и с низходящи интервали. Видимо е, че възходящите скокове се компенсират или запълват много по-грижливо от низходящите. Ако подобни

фигури:  се срещат сравнително често в половини, то много рядко откриваме техни обръщения като това:



Съответно по-голям низходящ скок често е следван от друг скок (разбира се, в обратната посока). От друга страна, след голям скок нагоре почти винаги идва низходящо постъпенно движение. Това се налага, защото тонът, към който се скача в първия случай, е „ниският“, докато в другия случай тонът, към който се скача, е „високият“, и защото възходящите скокове привличат вниманието на слушащия повече, отколкото низходящите. Затова грижата е насочена към омекотяването им чрез движения с по-малко енергия (иначе цялото би звучало прекалено неспокойно). Низходящите скокове, от друга страна, имат по-слабо изявен ефект и не изискват подобно компенсиране.

При четвъртините е много разпространен постъпният или по-точно постъпно-проходящият тип движение. Но при постъпно движение понякога откриваме „връщане“ обратно към предишния тон, например:



И двете фигури са еднакво използвани, ако – както е в този пример – връщането е към половина. Но ако нотата, към която се връщат от горната или долната секунда, е четвъртина, се подхожда различно: връщането от долната секунда е много разпространено, докато обръщението му се среща изключително рядко в Палестриновия стил. Очевидно еднаквостта на първата и третата четвъртина във фигура с горен съседен тон се е възприемала като твърде неизразителна. Берарди обяснява това от позицията на 17. век (която изхожда по-скоро от вертикала) така: „... фигурата, наречена *джирандолета* [*girandoletta*] или *джоко* [*gioco*] е забранена, особено когато кантус фирмусът остава в същото съзвучие“¹⁴:

¹⁴ *Miscellanea musicale* (Bologna, 1689), p. 136. Срв. с Берарди: *Il perchè musicale* (Bologna, 1693), p. 32: „Причината *джирандолета* и *джоко* да бъдат забранени, особено когато кантус фирмусът не се движи, е, че се чуват две октави или две квинти, повторени в едно съзвучие; освен това в четвъртиново движение трябва да се използва фигура, наречена *кондучименто* (*conducimento*), която е постъпно движение отдолу нагоре или отгоре надолу...“



Мнението на Берарди е, че такива възвратни фигури трябва да бъдат строго забранени, особено когато позицията на другия глас довежда до връщане не само към същия тон, но най-вече към същия акорд. Но ако сравним практиката от 16. век с правилата на Берарди, бързо откриваме прекалено широкото му обобщение. Той не прави разлика между фигури с горна секунда и фигури с долна секунда като възвратен тон. Както споменах, такава разлика със сигурност е съществувала, защото се е обръщало особено внимание на това как ще се продължи след горен съседен тон, който е силно подчертан поради позицията си. Съответно горният съседен тон се използва рядко, особено когато позицията му в ритъма усилва позицията му в мелодичната линия, защото тривиалността на този ефект го прави прекалено видим. Така, както вече казахме, горният страничен тон би трябвало да се използва само преди половина или преди по-дълга от половина нота, но не и преди четвъртина (това правило е в сила независимо от това дали страничният тон е на третата или на четвъртата четвъртина). Фигури като показаната тук се срещат сравнително често:





Следващата фигура



обаче се явява толкова рядко при Палестрина, че може да се приеме като неизползваема. Но нейното обръщение е много разпространено:





Фигури като  се срещат при Палестрина, макар и рядко, но обръщението ѝ  е най-рядкото дори и при композиторите от началото на 16. век, а по времето на Палестрина се използва дори още по-малко.

Осмините през 16. век обикновено се използват само в група от две¹⁵. Те се въвеждат и се напускат с постъпенно движение:



Така квартата може да бъде запълнена от две осмини и във възходяща, и в низходяща посока. Не е задължително предходната нота да е половина с точка; тя може да бъде и четвъртина:



Възможни са и съседните тонове, но само като долна секунда. В Палестриновия стил се допуска втората от осмините да е на секунда над първата само ако постъпенното движение е възходящо: , но не и .

Следващото, което трябва да се знае, е, че осмините могат да се появят само вместо неакцентиратата четвъртина в такта и следователно не могат да дойдат след нота, по-дълга от половина с точка. Последования като тези са чужди за Палестриновия стил:



Нека се върнем към мелодията от първия ни пример (с. 69). Забелязваме, че като цяло рядко се повтарят тонове. Това обаче е по-скоро изключение, защото повтарянето на тонове е често срещано в мелодиите на Палестрина, особено при дълги трайности като бревиси, цели и половици. Повторението на тонове зависи от разполагането на текста – когато няколко срички се пеят на един тон, той се разделя:



Що се отнася до четвъртините, които не могат да носят текст, когато са една след друга – при тях в музиката на Палестрина има само една форма на повторение: антиципацията (предявяването) с подход от горната степен. То е често срещано и може да се види в т. 7 и т. 13 на първата мелодия (с. 69). По принцип се явява преди синкопиран тон (както е в т. 13), но често се използва и без да бъде послед-

¹⁵ Цитирал съм няколко редки случая в *The Style of Palestrina...*, p. 138 и следващите.

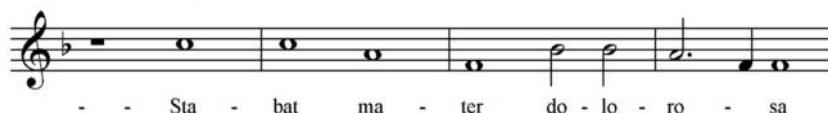
вано от задържане. Антиципацията обикновено идва след точкувана половина, но може да бъде открита и след четвъртини, например:



Във всички случаи антиципациите могат да дойдат само като неакцентирани четвъртини в такта и (в мелодиите на Палестрина) се използват само с подход от горната степен. Антиципация с подход отдолу често се открива в музиката на ранните италиански композитори от началото на 16. век, както и при нидерландските им съвременници:



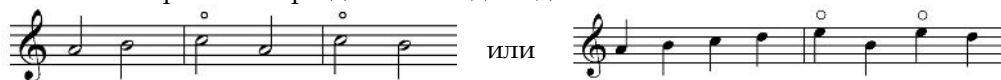
При тях също е извънредно разпространена антиципация, към която се стига с низходящ терцов скок – особено при Жоскен де Пре, за когото може да се каже, че използва тази фигура най-много:



Тези ранни композитори използват и антиципация, в която се влиза с низходящ скок на квинта.

В Палестриновия стил опитът да се създаде хармонично равновесие на мелодиите никога не води до скованост или застой; напротив – в линейното движение, макар да е изцяло контролирано, се предпочита енергичното оживление и се избягва всяко утежняване или досадно повторение. Особено внимание се отделя на това да не се губи ефектът на високия тон в мелодичната кулминация с негова поява малко по-рано, защото така кулминацията ще бъде напълно обезсилена. В мелодията, която обсъждахме, виждаме как кулминационният тон *sol* (в т. 11) се явява само там и как останалите височини не надхвърлят *fa*¹⁶. При това кулминационната точка – дори и когато се появява в цялата си свежест и постига своя пълен ефект, съвсем не е акцентирана и не се откроява рязко. Това е една от най-силните характеристики на истинските, стилово чисти Палестринови мелодии, за разлика от по-късните, понякога подвеждащи техни имитации. Всеки, който има дори и най-бегла представа за това кое е съществено и отличително за

¹⁶ Що се отнася до работата с кулминационните тонове, те могат да се появят в началото на мелодията (макар че това се случва рядко), могат да се появят и накрая, ако диапазонът на мелодията не е много голям и движението е в дълги нотни стойности като цели и половини ноти. В мелодиите с по-кратки трайности (половини и четвъртини) кулминационният тон може да бъде повторен, но само ако повторението е разделено от една единствена нота:



този стил, ще бъде резервиран към тема като следващата (която е от мотет на Й. Й. Фукс, така нареченият „Палестрина на 18. век“, когото споменахме по-рано):



Въпреки че на пръв поглед всичко е съобразено с правилата на Палестриновия стил, и въпреки че това е отлична и красива мелодия, в общото усещане, което тя създава, има някакъв модерен сантиментален нюанс, който е чужд за стила. Това не зависи от самите интервали; същите ходове, с които започва тази мелодия, се откриват (при това в същия ред) в темата на Палестриновия мотет *Surge prope* (вж. с. 71). Ритъмът е решаващият фактор тук. Ще бъдем много по-близо до Палестриновия стил, ако променим Фуксовата тема така:



Обяснението защо решението на Фукс не е толкова елегантно може би е в това, че в неговата тема високият тон *си бемол* в първата вълна е прекалено акцентиран. Веднъж защото ритъмът ♩ ♩ енергично подчертава първата нота (вероятно поради това, че тя е и по-дълга от останалите), и още веднъж, защото така поставена, тя е подчертана и мелодично – като кулминационен *си бемол*. В началото на третия такт ситуацията се изостря допълнително с това, че към ритмичния и мелодичния акцент е добавен и трети, „напомнящ“ акцент на високия тон *ре*. (Това, че мотивът от втория такт се повтаря, го подчертава и създава още по-силен ефект поради по-високия регистър). Така последната кулминация изгрява с тройна сила и поради тройното си подчертаване придобива звънтящ стоманен ефект, а такава отчетливост и емоционалност са напълно чужди на меката и естествена линеарност на Палестриновата музика. От това сравнение става ясно колко важна е ролята на ритъма в мелодията на Палестрина¹⁷, колко внимателно и предпазливо се избягва всякакво необичайно акцентиране на кулминационната точка и как действително се страни от всичко, което по един или друг начин може да създаде ефект на рязкост или натрапливост. Това подсказва да направим сравнение с човешката реч. В тази връзка бих привел един цитат от учебни по фонетика на датския филолог Ото Йеспersen¹⁸:

...Говорът на нецивилизованите се характеризира със силни, неконтролирани тонови модуляции, докато цивилизацията приглушава страстите и техния израз в жест и говор. Учивостта изисква да не използваме груби средства, за да привлечем вниманието към себе си; чувствителният, образован вкус се разкрива в предпочитанието към малки, фини изразни нюанси, в които незапознатият не може да усети друго, освен скучна монотонност.

¹⁷ Към този въпрос ще се върнем по-подробно в раздела за пети полифоничен вид (с. 112).

¹⁸ Otto Jespersen: *Lehrbuch der Phonetik*, 2nd ed. (Leipzig, 1913), p. 229.

Разбира се, аз не твърдя, че мелодията трябва изцяло и винаги да бъде копринена и приглушена, за да е в съгласие с идеалите на Палестриновия стил. Напротив, така тя не би била достатъчно жизнена и изразителна. За да се постигне този ефект обаче, трябва преди всичко да се владее майсторство от определен тип – бих го нарекъл „пианото в мелодията“. Мелодиите, които се опитват да бъдат изразителни чрез непрекъснато движение или други подобни похвати, не са по-способни да изразят истинска емоция от оркестър, който се опитва да внуши сила, като постоянно свири във фортисимо. Както и в много други области, и тук истински и дълбок израз може да постигне само този, който разбира изкуството на умереността.

Хармония

Това, че музиката на 16. век е в основата си мислена като линии, не бива да ни води до впечатлението, че е липсвал интерес към другото измерение – това на акордите.

През 16. век хармонията безспорно съществува в много по-голяма степен като резултат на съчетанието на линиите, отколкото сама по себе си. За да се следят без затруднение различните едновременно звучащи мелодии, са били нужни прозрачност и красота в акордовите комбинации. С напредването на 16. век изискването за пълнота и собствена „приятност“ на хармониите постепенно нараства. Царлино в своето съчинение *Instituttioni harmoniche* (1558) вече пише, че терцата и квинтата (или секстата) трябва – доколкото е възможно – да се пишат над басовия тон. Артузи стига дори дотам да приеме като допустими само пълните тризвучия във всички композиции за повече от два гласа, защото само така може да се постигне онова, което той нарича „*la ricchezza dell' harmonia*“. Усещането за „хармонично богатство“ несъмнено повлиява дълбоко и решително върху развитието на музиката. Ако преминем през литературата от нидерландските композитори от 15. и ранния 16. век и направим сравнение, ще видим как процентът на непълните комбинации постепенно намалява, докато този на запълнените с терци и сексти съзвучия нараства. При Палестрина – извън редките случаи, в които мелодията е изградена върху хармонията¹⁹ или обратното – винаги се наблюдава майсторски баланс между изискванията на мелодията и тези на хармонията, независимо че (както вече споменах) в хармонията се търси най-вече прозрачност.

Предпазливостта спрямо резки и неясни действия в изграждането на мелодията в Палестриновия стил се проявява и в работата с акордите. Дисонансите се използват само в определени форми и на места, в които не се натрапват.

Употребите им могат да се разделят в три основни категории:

1. Проходящи дисонанси (passing).
2. Задържания (suspending).

¹⁹ Непълни акорди и други подобни се срещат много рядко в Палестриновия стил.

3. Странични дисонанси (auxiliary), т.е. дисонанси, въведени постъпенно на слабо време, които се връщат на предходния тон.

Освен всички увеличени и умалени интервали, като дисонанси се класифицират и секундите, квартите, септимите, ноните и т.н. Квартата всъщност има отделна, много особена позиция: тя е ту консонанс, ту дисонанс и при определени условия, за които ще стане дума по-късно, може да се третира като консонанс. Същото се отнася и за други дисонантни тонови съчетания като умалените и увеличените кварта и квинти.

В съответствие със старата традиция консонансите през 16. век се делят на две групи: съвършени и несъвършени. Съвършените са унисон, квинта, октава, дуодецима и т.н. И през 16. век съвършените консонанси продължават да бъдат предпочитани пред несъвършените за начало и край на композицията.

Едно от основните теоретични правила на века забранява директното преминаване от един съвършен консонанс към друг. Иначе казано, паралелните октави или квинти не са разрешени:

Но трябва да се има предвид, че това правило се отнася само за случаите, когато такива паралелизми се получават между едва двойка гласове; ако се избегнат чрез кръстосване на гласовете, тогава няма значение дали те се чуват при реалното прозвучаване. Добър пример е следният откъс от *Credo* на месата *In te Domine speravi* от Палестрина; на пиано той звучи така:



но в действителност няма паралелни квинти, защото е нотиран така:

A musical score for three voices (Soprano, Alto, and Tenor) showing a passage from the Credo. The lyrics are: "Et re - sur - re - xit ter - ti - e". The Soprano part has notes G4, A4, B4, C5. The Alto part has notes G4, A4, B4, C5. The Tenor part has notes G4, A4, B4, C5. The Soprano and Alto parts cross at the second measure, where the Soprano has a G4 and the Alto has an A4, creating a parallel fifth between the G and A notes. This is done to avoid parallel fifths between the Soprano and Alto voices.

Тук квинтите са избегнати чрез кръстосването на двата горни гласа. Но това не е – както бихме могли да си помислим – просто начин да се заобиколи проблемът. Напротив, това е изразно средство, опряно на самата същност на правилото, тъй като тоновото качество на различните гласове осигурява проследяването на отделните мелодии и е лесно да се чуе, че квинтите не възникват при паралелно движение.

Не е желателно две или повече кварта да бъдат поставяни една след друга в една посока. Единственото изключение е показаното по-долу последование, което

в модерната терминология би могло да се определи като „паралелни секстакорди“.



Но ето такива последования са чужди за стила на Палестрина:



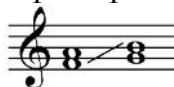
Подобни ходове по-скоро могат да се открият при франко-бургундските композитори от 15. век. В творчеството на тези майстори се срещат много каденцови формули като следващата:



Шестнадесети век обаче модифицира тази каденца така:



Внимателно се използват и големите терци. Когато два гласа се движат в паралелни терци, голямата по принцип трябва да бъде следвана от малка, защото две последователни големи терци винаги създават ефекта на тритонус, ако долният глас се придвижва с цял тон, например:



Но пълната забрана на последователност от две големи терци би била прекалено строга. Самият Палестрина използва често две, а понякога дори и три поредни терци, както например в *Gloria* от четиригласната меса *Lauda Sion*, където обаче само последните две терци създават тритонусов ефект:

И накрая, така наречените скрити квинти или октави – те се явяват много рядко в двугласите на Палестрина и като цяло се използват при имитации, както е в мотета му *In diebus illis*:

In di - e - bus il - - - lis, in

In di - e - bus il - - - -

Но такива квинти и октави се срещат – дори и в двуглас – и без да са наложени от имитацията. В такъв случай обаче обикновено един от гласовете се движи постъпенно. Така е в следния откъс от литания от Палестрина.

Fa - vus Sam - so - nis

Fa - vus Sam - so - nis

Много рядко в двуглас двата гласа скачат в една посока до квинта или до октава²⁰. Като цяло е трудно да се реши дали е правилно двата гласа да скачат в една и съща посока, освен ако поне един от гласовете е вътрешен.

Обобщение

Въпреки че хармонията в Палестриновия стил до известна степен се определя от усещането за съзвучие, нейната пълна красота се разкрива само във връзката ѝ с мелодичните фактори. Също както не можем да оценим в пълнота мелодията от Палестриновия оферториум *Ave Maria* (споменат по-рано), ако тя остане сама (а тя, за разлика от повечето съвременни мелодии, звучи много добре сама), така и логиката на хармоничното развитие, което откриваме в тази композиция, и което само по себе си е съвършено красиво и логично, няма да въздейства така дълбоко, ако връзката ѝ с тематичното развитие остане скрита.

²⁰ Но няколко характерни изключения съществуват – вж. изследването ми *“Ueber einem Brief Palestrinas”*, споменато на с. 20.

A - - ve Ma - ri - a, a - - - ve Ma - - -

A -

ri - - - - - a, a -

- - ve Ma - ri - a,

A -

A - - - - - ve Ma - ri - a, a - - - -

ve Ma - - - - ri - - - a, a - ve Ma - ri - - -

ri - - - - a gra - - - ti - a ple - - -
 - - - - ve Ma - - - ri - - - a a gra - - - ti -

Нека видим как всичко под този тих и може би малко хладен горен глас живее и диша. Само така той може да придобие цвят и жизненост.

ВТОРА ЧАСТ КОНТРАПУНКТИЧНИ УПРАЖНЕНИЯ

ВЪВЕДЕНИЕ

Повечето от следващите упражнения представляват добавяне на един или повече гласове към дадена мелодия – кантус фирмус. Макар и стара, тази техника продължава да има практическа стойност.

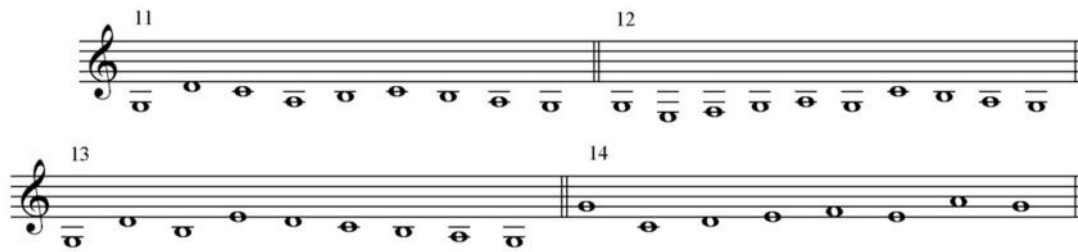
Дадените по-долу мелодии се използват като кантус фирмуси, но ако учителят или ученикът предпочетат, могат да композират и сами подобни примери и да работят с тях. Добре е да се има предвид, че предложенията, дадени тук, могат да бъдат транспонирани на кварта нагоре или на квинта надолу (с арматура от един диес), или на октава нагоре или надолу в зависимост от това дали ще бъдат използвани като горен или като долен глас. Тъй като в полифоничната практика лидийският лад съвпада с йонийския, тук са обозначени само йонийски кантус фирмуси. Разбира се, нищо не възпрепятства експериментите с лидийски лад, но трябва да сме наясно, че той няма практическо приложение. По същата причина не се отбелязва и разликата между автентични и плагални кантус фирмуси, защото тя е без значение в полифоничната музика¹.

Дорийски

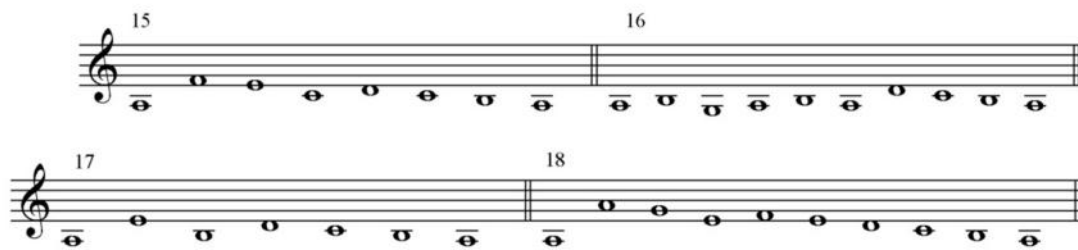
Фригийски

¹ Кантус фирмуси 1, 6 и 20 са от Фукс, останалите са от автора.

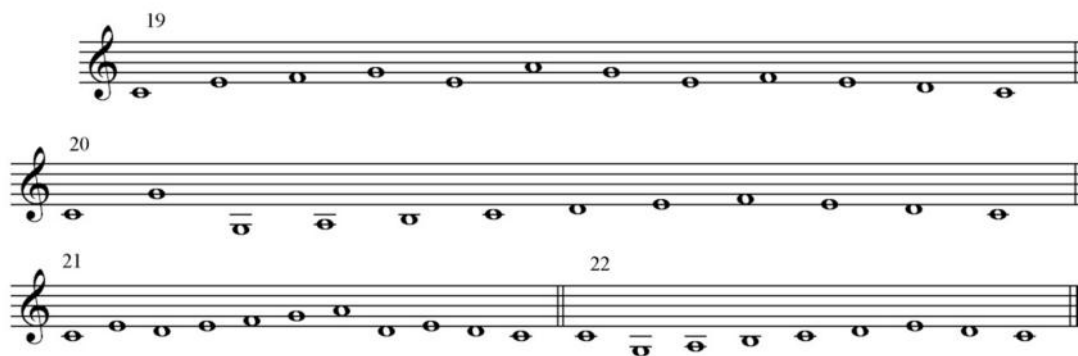
Миксолидийски



Еолийски



Йонийски



Трета глава
ДВУГЛАСЕН КОНТРАПУНКТ

Първи вид

В първия полифоничен вид, начиран също „нота срещу нота“, към кантус фирмуса се прибавя един горен или долен глас, като този прибавен глас се движи в цели ноти както кантус фирмуса. Много е важно прибавеният глас (контра-

пунктът) да има самостоятелна и красива мелодична линия и в никакъв случай да не изглежда „нагласен“ или умозрителен.

Предварителни упражнения

Нека опитаме да напишем мелодия в цели ноти, придържайки се към църковните ладове, като започнем и завършим на тоника или на доминанта². Както вече споменахме, всички свършени, големи и малки интервали до квинта са позволени и във възходящо, и в низходящо движение. Същото се отнася и до чистата октава, докато малката секста е разрешена само във възходяща посока. Правилото, изискващо големите скокове да предшестват малките при възходящо движение и да ги следват при низходящо, не бива да се спазва прекалено строго при движение в цели ноти (като всяка цяла нота се състои от две времена), но е добре да се спазва, когато е възможно. Мелодията трябва да е спокойна и развитието ѝ да се усеща като уверено и целенасочено, а не като безсмислено движение насам-натам, породено от обстоятелствата. Тази например е неясна и претрупана, липсва □ „посока“:



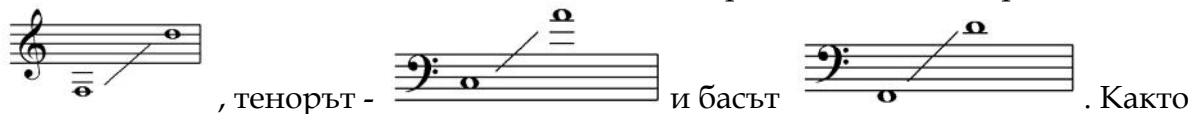
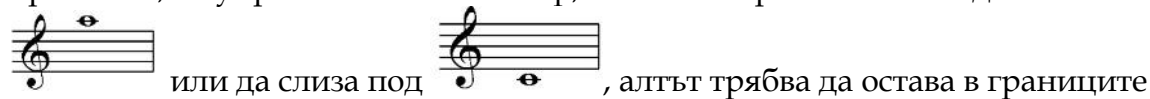
Усещането за скука е преди всичко резултат от постоянното достигане на мелодията до най-високия ѝ тон *фа* и от неспособността □ да го преодолее. Ако шестата нота *до* бъде заменена от *сол*, резултатът ще бъде много по-добър. Тази мелодия не е достатъчно сполучлива поради твърде многото *фа*-та в нея, но все пак тя притежава някакъв музикален характер. Разбира се, мелодия, която има „посока“, не винаги и не задължително е хубава – сигурна рецепта за създаване на добри мелодии не съществува (за щастие!). Едва ли някой би оспорил, че такава линия – макар и с добре очертани контури – се възприема като монотонна и неартистична:



Постепенното движение само по себе си е нещо хубаво, но само с гами не се постига задоволяващ резултат. Тук говорим за създаване на мелодии с ясен облик, които същевременно да включват разнообразие от тонове. Особено важно е, както споменахме, най-високият тон да се използва ярко и ефективно; за предпочитане е неговото повтаряне да се избягва – особено ако мелодиите са доста кратки, както е при тези упражнения. Същата грижа трябва да имаме и към най-ниския тон. Въпреки че не е толкова важен, колкото най-високия, той изисква определено внимание и е добре също да не се повтаря прекалено често – или поне не и преди

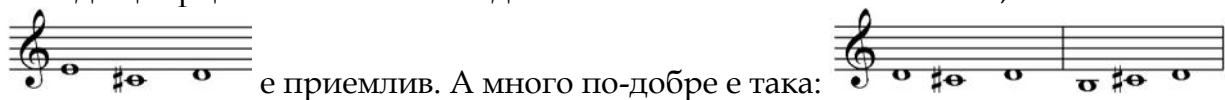
² Трябва да подчертаем, че в „полифоничните“ църковни ладове квинтата над тониката винаги е доминанта (вж. стр. 57).

да е изтекло достатъчно време след последната му поява. Още по-необходимо е всеки отделен глас да остава в определени разумни граници, за да може да се пее. Приемаме, че упражнението са за хор, така че сопранът не бива да се качва над



. Както беше отбелязано в раздела за църковните ладове, в каденцата седмата степен се повишава във всички ладове освен във фригийския, в който стъпката от половин тон между седма и осма степен не се използва. Не е добре в каденца седмата степен (водещият тон) да се достига с възходящ скок, но може да се достигне чрез

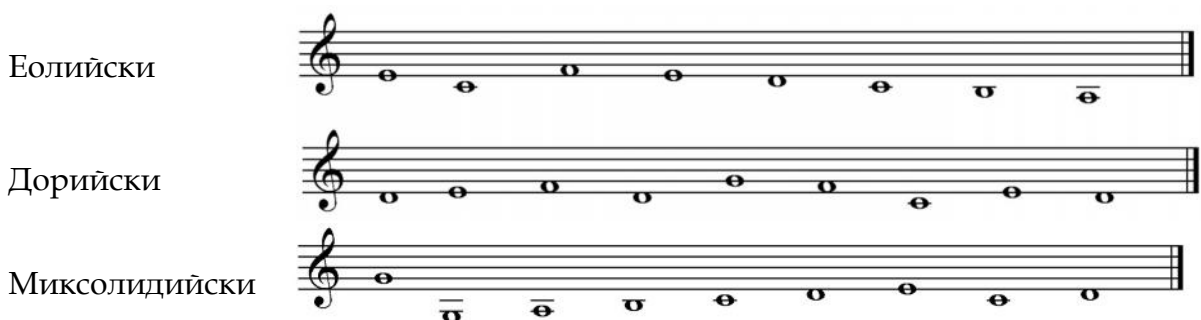
низходящ терцов скок. Така че ходът  не е позволен, но



В конструирането на мелодията е добре да се избягват прекалено многото скокове – мелодия, която постоянно скача, изобщо не е мелодия. Трябва също да бъдем внимателни със секвенциите, защото звучат тривиално. В това отношение като пример може да се даде еолийският кантус фирмус на Фукс³.



От друга страна, мелодии като тези са добри:



Повторението на тон понякога се допуска в първи полифоничен вид, но само в него.

³ Освен това трябва да добавим и факта, че началото напомня за разложени акорди (срв. със с. 80).

Контрапункт

Като имаме предвид обсъжданите досега изисквания към мелодиката, нека прибавим гласове над и под дадения кантус фирмус, придържайки се към следните правила

1. Могат да се използват само консонантни съзвучия (да не забравяме, че квартата се счита за дисонанс).
2. Започва се и се завършва със съвършен консонанс (октава, квинта и т.н.). Но ако контрапунктът е в долния глас, в началото и в края могат да се използват само октава или унисон.
3. Унисони може да има само към първия и към последния тон на кантус фирмуса.
4. Скрити и паралелни квинти и октави не се допускат. Следователно не е позволено да се влезе в квинта или в октава в право движение.



5. Кантус фирмусът и контрапунктът не бива да бъдат много отдалечени един от друг. Интервалът децима може да се надхвърля само в интерес на хубавото гласоводене.
6. Контрапунктът и кантус фирмусът не бива да се движат прекалено дълго в паралелни терци и сексти, защото това нарушава независимостта на контрапункта. Трудно е да се поставят точни ограничения, но не е добре да се допускат повече от четири паралелни интервала, когато гласовете – както е в този вид контрапункт – се движат в цели ноти.
7. Трябва да се отнасяме внимателно към възможността за едновременно скачане на двата гласа в една посока. Ако това се налага, нито един от гласовете не може да скочи на интервал, по-голям от октава (това не включва обаче октавов скок, който се приема като своего рода повторение на тона).
8. Движението, което е най-близко до природата на полифонията и има най-хубав ефект, е противоположното. Когато изискванията към мелодията го позволяват, то трябва да се предпочита^{XIV}.

Примери

Дорийски лад

c. f.

The musical score for the Dorian mode is presented in three staves, all in treble clef. The first staff begins with a C-clef. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff begins with a C-clef and contains the same sequence of notes. The third staff begins with a C-clef and contains the same sequence of notes. The piece concludes with a double bar line.

Фригийски лад⁴ XV

c. f.

The musical score for the Phrygian mode is presented in three staves, all in treble clef. The first staff begins with a C-clef. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff begins with a C-clef and contains the same sequence of notes. The third staff begins with a C-clef and contains the same sequence of notes. The piece concludes with a double bar line.

Миксолидийски лад⁵

c. f.

The musical score for the Mixolydian mode is presented in three staves. The first two staves are in treble clef, and the third is in bass clef. The first staff begins with a C-clef. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff begins with a C-clef and contains the same sequence of notes. The third staff begins with a C-clef and contains the same sequence of notes. The piece concludes with a double bar line.

⁴ Кръстосването на два гласа (случаите, в които долният глас се качва над горния или обратното) е техника, която горещо се препоръчва. Бихме могли да кажем, че без това не е възможна истинска полифония.

⁵ Два поредни скока на терца са позволени и не се приемат като арпедж.

Ионийски лад

c. f.

Втори вид

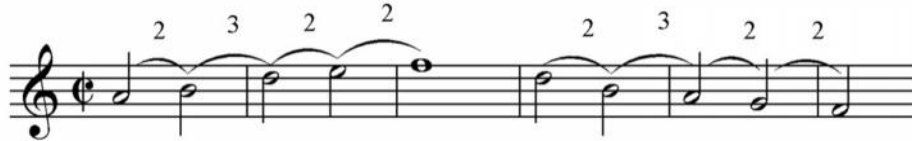
В упражненията тук срещу всяка нота от кантус фирмуса се поставят две ноти.

Предварителни упражнения

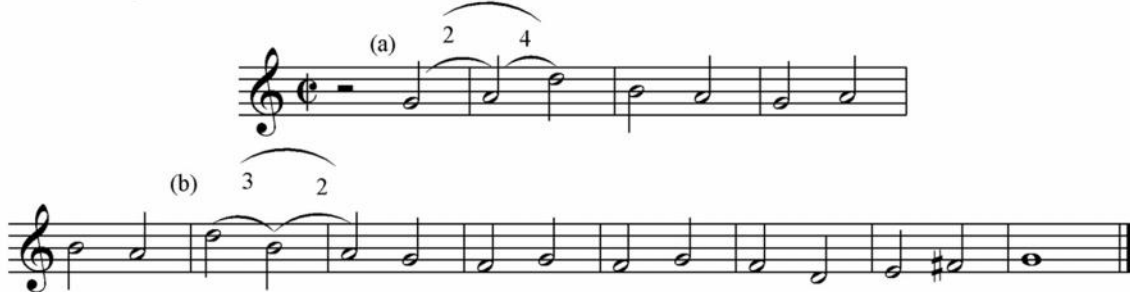
Пишете мелодии в половини ноти. Позволено е да се започне на слабо време, но в такъв случай първият тон трябва да бъде тониката или петата степен от звукореда. В предпоследния и в последния такт може да се използва цяла нота вместо две половини, а последната нота в този и във всички останали полифонични видове задължително трябва да бъде бревис. Повтарянето на тон, позволено само в първи вид (вж. с. 90), е забранено във втори и във всички останали видове. Споменатото по-горе правило за последователността от малки и големи интервали в една посока трябва да се спазва тук още по-внимателно, отколкото в първи вид. Може обаче да се използва тази фигура:

но само когато низходящият секундов ход следва непосредствено възходящия скок на терца, който противоречи на правилото. Въпреки че последованието

не е особено добро, то може да бъде използвано. Но спрямо стила, който изучаваме тук, мелодична линия като тази страда от липса на форма и ясен профил:



Нека разгледаме този контрапункт:



Като цяло той изглежда неудовлетворяващо, може би най-вече защото сякаш удря два пъти главата си в *ре*, без да достигне до естествена и свободна кулминация. Към това трябва да добавим и недобрата последователност от интервали в (a) и (b), съчетана с монотонност на тоновия материал (от 22-те ноти в мелодията съседните *си* и *до*, *сол* и *фа* (*фа диез*) се появяват съответно 3, 5, 6 и 4 пъти. Монотонно е и повторението на тонов материал в осми и девети такт. Такава редундантност (каквато има и при секвенциите) трябва да се избягва. Особено важно в тези кратки мелодии е да се стремим към добър класически стил, което означава – към стриктна икономия на мелодичен материал и към избягването на всякакво многословие. Ако направим следните промени, горната мелодия става съвсем приемлива:

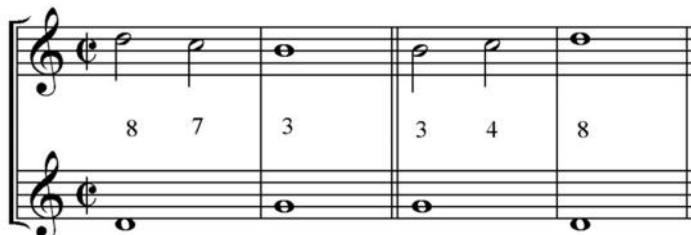


Контрапункт

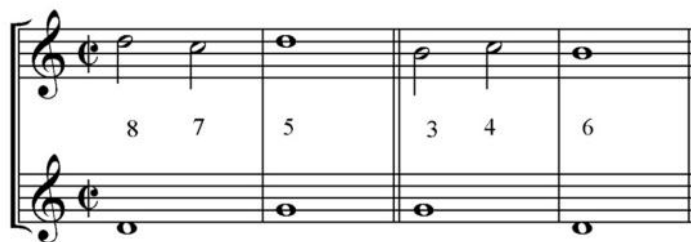
При съчетаването на мелодия в половини с кантус фирмус трябва да спазваме следните правила:

1. Арзисът (силното време в такта) може да бъде само консонанс.

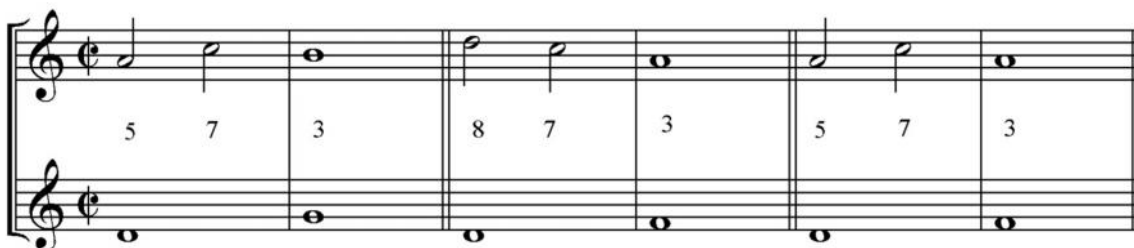
2. Тезисът (слабото време в такта) може да бъде или консонанс, или дисонанс⁶. Консонансът може да бъде въведен свободно; дисонансът се използва само ако в него се встъпи и от него се излезе с постъпенно движение в една и съща посока (така той запълва терцата между двата тона, стоящи около него), тоест:



но не:

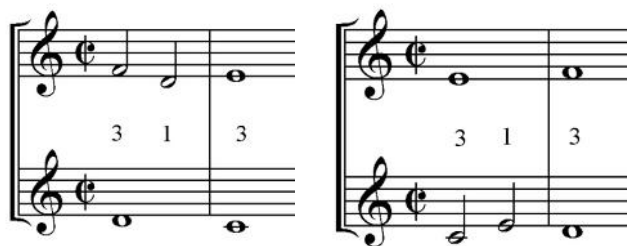


Тук дисонансът със сигурност е въведен постъпенно и движението продължава постъпенно, но в посока обратна на тази, от която е бил въведен. Напълно неприемливи са следните начини на работа с дисонанса:

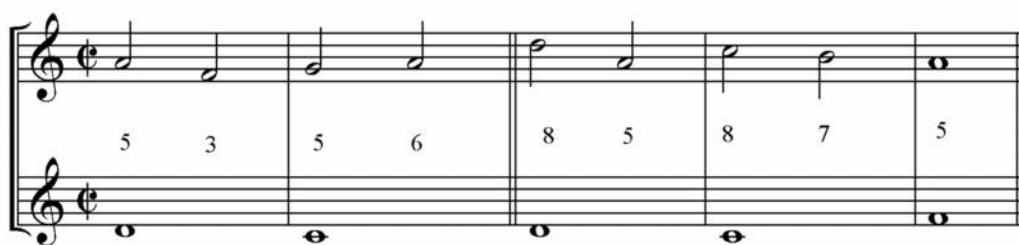


3. Унисон на силно време е позволен само на първата и на последната нота от кантус фирмуса. В останалата част от контрапункта той може да се използва само на слабо време. Най-добре е унисонът да се въведе със скок и да бъде напуснат с постъпенно движение в обратна посока, въпреки че това невинаги е възможно.

⁶ Тук трябва да отбележим веднъж завинаги: правилата в този учебник изхождат от предпоставката, че половината нота е тактова единица, т.е. тя е едно време от такта.



4. Акцентни квинти или октави (квинти или октави, които се явяват на две последователни силни времена) трябва да се използват с внимание, макар че не са строго забранени.



Примери⁷

Дорийски



⁷ Понеже тактовите черти са безполезни в упражненията с кантус фирмус, няма да ги използваме в тази книга. Трябва да отбележим, че когато не се използват тактови черти, знаците за алтерация ваят само за непосредствено следващата ги нота.

Фригийски

c. f.

Миксолидийски

c. f.

Еолийски

c. f.

Ионийски

The image shows a musical score for the Ionian mode. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melody of eight notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The middle staff is a treble clef with a series of chords: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bottom staff is a bass clef with a series of chords: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The dynamic marking 'c. f.' is present on the left side of the middle staff.

При тривременен размер с половина нота като единица мярка в Палестриновия стил се изисква всяка нота да е консонанс. Това се различава от стилите, които, според Белерман, Халер и др., допускат второ и трето време от такта да бъдат дисонантни. Правилото е, че при тривременен размер дисонантна може да бъде само втората половина от всяко време. Например, в 3/1 може да бъде дисонантна всяка втора половина, в 3/2 – всяка втора четвъртина. Следователно размерите 3/1 и 3/2 се различават само по изписването си и няма основание да се занимаваме с тривременните размери, преди да сме преминали упражненията за трети полифоничен вид.

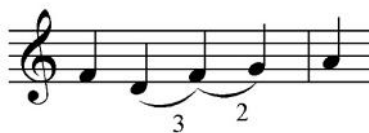
Трети вид

В упражненията от трети полифоничен вид срещу всяка нота от кантус фирмуса се поставят четири четвъртини.

Предварителни упражнения



Като начало започнете да пишете мелодии в четвъртиново движение. Както и при предишния вид, и тук е позволено да се започне на слабо време, т.е. с четвъртина пауза, а понякога и с две или три четвъртини паузи. В предпоследния такт вместо четири четвъртини могат да се използват две половини или една цяла нота, а в последния такт – както и във всички останали полифонични видове – трябва да има бревис. Тъй като четвъртините са сравнително кратки тонови трайности, необходимо е (както вече стана дума) всички мелодически правила да се спазват даже по-строго, отколкото при по-големите нотни стойности, защото при по-бързо протичащите тонове по-лесно се осъзнава мелодичният контекст. Затова във всички тези упражнения не бива да се допускат никакви изключения от правилото, че по-големите интервали трябва да предшестват по-малките при възходящо движение и че последователността трябва да е обратна при низходящо дви-

жение. Забранени са и два или повече последователни скока в една посока⁸. Но дори и когато съблюдаваме правилната последователност от по-големи и по-малки интервали в една посока, възможностите при движение в четвъртини са много по-малко от тези при по-големи нотни стойности. Всъщност има само две използвани комбинации – възходяща терца, след която идва секунда, например:



и низходящ секундов ход, последван от терцов скок в същата посока, както е тук:



Ако в случай като горния заменим терцата с квартов скок, то границите на този стил вече са нарушени. Фигура като  е една от най-редките при Палестрина, а с низходящ скок ето така -  - не се среща изобщо.

Друго правило, към което трябва да се придържаме строго, е, че възходящ скок от четвъртина на силно време е забранен. Следователно ходове като следните трябва да се избягват:



От друга страна, обръщанията на тези фигури са напълно позволени:





Също така скоковете трябва да бъдат запълвани веднага и в колкото може по-голяма степен. Най-добре е фигура като  да бъде продължена така , може и със скок нагоре , но тя в никакъв случай не може да се продължи с низходящо движение.

Много е важно също правилото, отчасти засегнато по-горе (вж. с. 95), според което четвъртина на слабо време, достигната в постъпенно движение, е препоръчително да продължи в същата посока, тъй като така тя се третира като проходяща.

Това правило се нарушава много рядко и единственото разпространено негово изключение е низходящ терцов скок от четвъртина на слабо време, до коя-

⁸ Вж. с. 73.

то е достигнато постъпено отдолу: . Въведена отгоре четвъртина на слабо време се третира с по-голяма свобода. Най-доброто доказателство за това е

много харесваната фигура *камбиата*⁹ , но следващите ходове  говорят за същото:

Секвенции като тази , разбира се, трябва да се избягват.

По принцип не е много добре да се използват низходящи скокове от две последователни акцентирани четвъртини (още по-зле е, ако скоковете са възходящи). Повтарянето на един тон като първа и трета четвъртина в такта звучи тривиално, ако към третата четвъртина е подхорено отгоре. Същото може да се каже и за идентичната ситуация при повторени тонове на втората и четвъртата четвъртина. Затова и идиоми като дадените по-долу се срещат много рядко, ако изобщо се срещат в стилово чистата музика на Палестрина:



Но такива повторения се явяват, когато третата или четвъртата четвъртина е въведена отдолу. Например, следният орнамент е изключително популярен и често срещан през 16. век:



Ходове като



също са много използвани през 16. век, макар че най-голямото им разпространение е било малко по-рано.

Този контрапунктичен вид дава необикновени възможности за красиви мелодични последования и е важно те да се използват така, че структурата на мелодията да стане красива и артистична в широкия смисъл на думата. Не е възможно да се даде определен архитектурен план на такава мелодия – дори и когато става дума за стил, толкова строго дефинитивен като този от времето на Палестрина; мелодии могат да се пишат по хиляди различни начини и всяка една да е добра. Особено красива обаче е тази форма, която има своята кулминация (най-висок

⁹ Трябва обаче да се отбележи, че низходящ терцов скок от четвъртина на слабо време задължително е следван от възходящ секундов ход, независимо от останалите ритмични обстоятелства.

тон) към края на мелодията, и в която кулминацията се постига постепенно след гъвкава и естествена поредица от малки възхождения и спадове.




Не се препоръчва кулминационната точка да се поставя в самия край на мелодията – така се получава ефект на внезапна и драматична развързка. По-добре е кулминацията да бъде в началото, макар че така би било по-трудно да се постигнат необходимите спокойствие и баланс.

Не за да критикуваме (което в повечето случаи е сравнително лесно, когато една система на преподаване е натрупала години), а за да покажем контраста между стария, основан върху хармонията контрапункт, и новите тенденции, ориентирани повече към мелодиката, ще покажем един пример от Фукс, който е навлязъл и в по-модерни учебници:



Макар и да не може да се отрече, че тази мелодия демонстрира определена увереност в линейното си развитие (например, тя достига чрез логично и убедително възкачване своята кулминация *ла* от първа октава), тя все пак е дълбоко белязана от чисто хармонични импулси. Така във втория такт откриваме разложен сол мажорен секстакод (а това е в разрез с правилото, което неизменно откриваме в стила на Палестрина – че в четвъртиново движение не се допускат два скока в една посока). По същия начин пети, шести и седми такт могат да се разглеждат

като фигурации на хармонични последования:  поради секвенционното акцентирание на терцовия ход (мотивът в т. 7 повтаря в обратен ред мотива от тактове 5 и 6). Такт 9 е още по-несръчен, защото не само че съдържа секвенция (повторения терцов скок *до-ми*), но и двукратно нарушава правилото да не

се прави възходящ скок от силна четвъртина. Това правило (което не е било добре изяснено за по-рано изучавалите този стил) е нарушено и в тактовете 2, 7, също и в 4. Съвсем очевидно е колко голяма тежест е имало тук съобразяването с вертикала. Само чрез „хоризонтално мислене“ е възможно да се постигне истински полифонично писане.

Контрапункт

Правилата за вертикалните съчетания в този вид са следните:

1. Първата и третата четвъртина от такта могат да бъдат само консонанси. Фукс отбелязва, че понякога (само когато първата, втората и четвъртата четвъртина са консонанси) третата четвъртина може да е дисонанс. Това правило е възприето от повечето по-късни и базирани на Фукс учебници, обаче не се корени в стила на Палестрина¹⁰. По-нататък ще бъдат отбелязани няколко изключения, които могат да се появят в двугласен контрапункт, но само когато и двата гласа се движат свободно (настоящият случай със сигурност не е сред тях, тъй като единият глас е ограничен само в движение на цели ноти).

2. На втората и четвъртата четвъртина могат да се използват дисонанси. Условието, при които това може да се случи, са същите като тези при втори полифоничен вид – при постъпенно въвеждане и излизане от дисонанси. Но ако при движението в половини ноти са възможни само т.нар. „проходящи дисонанси“, то в третия полифоничен вид не сме длъжни да продължим в същата посока, а можем да се върнем на тона, от който сме тръгнали; иначе казано, тук са допустими и страничните диносанси. Фукс със сигурност не ги използва, а Белерман по този повод казва:

Композиторите от 16. век са познавали този вид дисонанс, но са го прилагали рядко и само при по-малки нотни стойности – четвъртини и осмини¹¹.

След тази бележка Белерман ги забранява. Впрочем той определено греша в твърдението си, че този ход е рядко срещан през 16. век. Напротив, той е много популярен. От хилядите съществуващи примери нека покажем само четиригласния мотет *Magnum haereditatis mysterium* на Палестрина.

¹⁰ Заслугата за убедителното доказване на това принадлежи на германския теоретик Франц Некес, който в представянето на *Kompositionlehre* на Халер в „Gregorius Blatt“ (1892), показва тази връзка много ясно.


¹¹ Bellermann, Heinrich. *Der Contrapunct oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition* (Berlin: 1862), p. 154.

Mag - num hae - re - di - ta - tis my - ste - ri -

Mag - - - num hae - re - di - ta - tis my -

Третата четвъртина в четвъртия такт на горния пример не продължава започнатото от първите две постъпенно низходящо движение, както би трябвало да направи според дадените по-горе правила за разрешаване на дисонанса, а се връща на първия тон *ла*, като по този начин дисонансът на *сол* сякаш се завърта около *ла* и се превръща в страничен дисонанс. Трябва да се отбележи обаче, че този дисонанс е много разпространен в Палестриновия стил само в случай, че страничният дисонанс е на секунда под предхождащата го четвъртина на силно време. Обратен е случаят, когато страничният тон е на секунда нагоре.

Причината за това е в казаното в предишния раздел „Мелодия“, че ходове

като  вече са били избягвани по чисто мелодични съображения¹². Още по-сериозни основания за избягването им е била заплахата, която идва от един доста силно изразен консонанс за хармоничната красота на композицията. В упражненията тук ще допуснем долния страничен дисонанс. Горният страничен дисонанс не може да се използва в случаи като този, когато движението е изключително в четвъртини. Контрапунктът в различни нотни стойности е в някаква степен различен проблем и това ще се коментира по-нататък.

Следователно основното правило по отношение на дисонансите в четвъртиново движение е, че те трябва да бъдат на слабо време в такта и че трябва да бъдат въведени и да бъдат напуснати постъпенно. Има обаче едно единствено ярко и много разпространено изключение от постъпенното разрешаване на дисонанса – т. нар. камбиата. Този термин обозначава фигура, при която въведеният постъпенно отгоре дисонанс (който, както и всички дисонанси в този и в останалите полифонични видове, е на слабо време в такта) се напуска с терцов скок надолу, последван от постъпенен възходящ ход, например:

8 7 5 6 8 7 3 4 5

¹² Вж. с. 74 - 75.

3. В трети вид, както и при предишните видове, отново важи правилото началото да бъде свършен консонанс. Но ако контрапунктът започва на слабо време, понякога може да се използват и несвършени консонанси.

4. Извън първия и последния такт унисон на първа четвъртина от такта не е позволен. Може обаче свободно да се използва на останалите четвъртини.

5. Акцентни квинти или октави на последователни силни времена се допускат изключително рядко. Специално октави като тези в следващия пример са до толкова безинтересни, че практически са неизползваеми.



Но ако са на разстояние от четири четвъртини, са по-приемливи, особено в следната каденца:



Същото се отнася за квинтите.

Примери

Дорийски^{XVI}



Фригийски

Two systems of musical notation for the Phrygian mode. Each system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The first system has a 'c' above the first measure of the top staff. The second system has a 'c' above the 11th measure of the top staff. The middle staff in both systems is marked 'c. f.' and contains a constant accompaniment of whole notes. The top and bottom staves contain a descending melodic line.

Миксолийски

Two systems of musical notation for the Mixolydian mode. Each system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The middle staff in both systems is marked 'c. f.' and contains a constant accompaniment of whole notes. The top and bottom staves contain a descending melodic line.

Еолийски

Музикална партитура за Еолийски модус. Партитурата е разделена на две системи. Всяка система съдържа три реда: горен регистър (сортур), среден регистър (сортур) и долен регистър (сортур). В началото на първата система е поставен динамичен знак *c. f.* и ритмичен знак *c*. Горният регистър съдържа мелодията, средният регистър съдържа басовата линия, а долният регистър съдържа басовата линия. Партитурата завършва с двойна вертикална линия.

Йонийски

Музикална партитура за Йонийски модус. Партитурата е разделена на две системи. Всяка система съдържа три реда: горен регистър (сортур), среден регистър (сортур) и долен регистър (сортур). В началото на първата система е поставен динамичен знак *c. f.* и ритмичен знак *c*. Горният регистър съдържа мелодията, средният регистър съдържа басовата линия, а долният регистър съдържа басовата линия. Партитурата завършва с двойна вертикална линия.

Правилата за двувременните размери се отнасят и за тривременните.
Например:

The first system of musical notation is in 3/8 time. The upper staff contains a melodic line starting on middle C and moving stepwise up to G4, then down to E4, and finally to C4. The lower staff, marked 'c. f.', contains three half notes: C2, G2, and C3.

The second system of musical notation is in 3/8 time. The upper staff contains a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, C5, then down to B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The lower staff, marked 'c. f.', contains four half notes: C2, G2, C3, and G3.

The third system of musical notation is in 3/8 time. The upper staff contains a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, C5, then down to B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. The lower staff, marked 'c. f.', contains four half notes: C2, G2, C3, and G3.

Фригийски

The first system of musical notation for the Phrygian mode is in 3/8 time. The upper staff contains three half notes: B2, G2, and E2. The lower staff contains a melodic line starting on G2 and moving stepwise up to G4, then down to E4, and finally to B2.

The second system of musical notation for the Phrygian mode is in 3/8 time. The upper staff contains five half notes: B2, G2, E2, B2, G2. The lower staff contains a melodic line starting on G2 and moving stepwise up to G4, then down to E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2.

Четвърти вид

В четвърти вид, както и във втори, срещу всяка нота от кантус фирмуса се пишат две половини. Но за разлика от втори вид тук слабата половина е залегована към непосредствено следващата я силна половина, при което се получава синкопирана верига. Така всъщност контрапунктът се движи на цели ноти, както в първи вид, и за него важат и същите мелодически правила. Изискването за определена последователност на по-големи и по-малки интервали в една посока тук може да бъде прилагано много по-свободно, отколкото в първи вид. Мелодическата непрекъснатост е отслабена от синкопираното движение, затова упражненията от четвърти вид са ориентирани към вертикала повече, отколкото предишните видове – те служат най-вече за усвояване на задържаните дисонанси и в много по-малка степен за усъвършенстване на линейните умения. Поради това тук можем да пропуснем предварителните мелодични упражнения.

По-важните правила по отношение на вертикалните съчетания са следните:

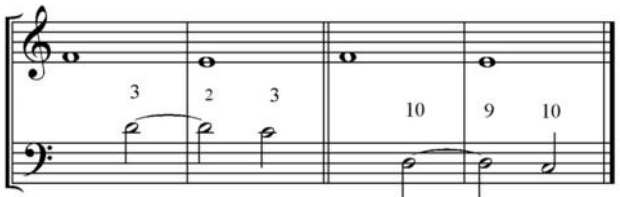
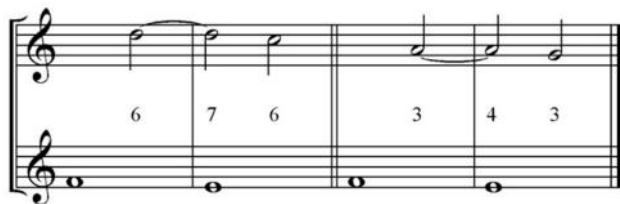
1. Дисонансите могат да се явят само на силно време, като те трябва да се използват така, че дисонансът да е залегован със слабото време от предишния такт, където трябва да консонира с кантус фирмуса. Дисонансът трябва да бъде отведен постепенно надолу до консонанс на слабото време на такта, например:



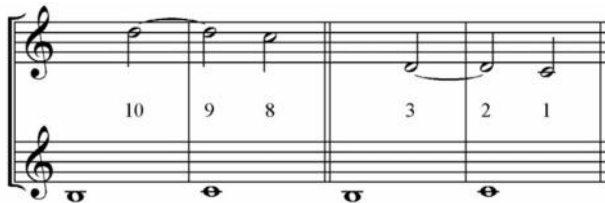
Ако в предишните полифонични видове дисонансите се появяват единствено на слабо време в такта, където са по-незабележими и минават по-леко, четвърти вид прави обратното: той използва дисонанса заради самия него. Тук ние искаме да усетим дисонанс и само дисонанс – може би и за да се насладим на художествено ценния контраст между дисонанс и консонанс. Във втори и трети вид дисонансите бяха само допускани. И все пак дори и ако в четвърти вид искаме ярък и открояващ се дисонанс, трябва постоянно да избягваме опасността от остри или натрапчиви ефекти. Затова дисонансът трябва да бъде „подготвен“, т.е. дисониращият тон трябва да бъде залегован със слабото време на предишния такт, където е бил въведен като консонанс. И тъй като дисониращият тон е бил почувстван в консонантно отношение към кантус фирмуса непосредствено преди появата на острия ефект, то сътресението е предотвратено; низходящото постъпенно движение – един от може би най-успокояващите музикални похвати – също служи за уталожване на суровостта.

2. Дисонансите могат да бъдат разрешени само в несъвършени консонанси. Звучащото след дисонанса трябва да има един истински, пълен и хармоничен ефект, затова го разрешаваме в терца, секста, децима и пр., но не и в „празни“ квинти или октави. Следователно – поради изискването за низходящо постъпенно разрешаване – когато контрапунктът е горен глас, като задържани дисонанси се

използват само септима и кварта; а когато контрапунктът е долен глас, секунда и нона.



Това значи, че в двуглас при горен контрапунктичен глас трябва да бъдат изцяло избягвани нона и секунда, а при долен – кварта и септима, защото се решават в свършени консонанси¹³.



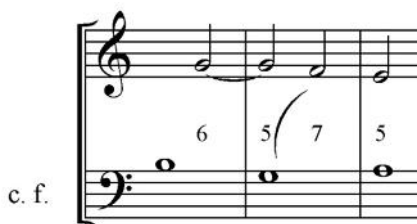
3. В четвърти вид се използват колкото може повече задържани дисонанси. В интерес на доброто гласоводене и поради хармоничните последования обаче понякога се налага на арзиса да се постави консонанс. В този случай продължението на синкопа е въпрос на избор, например:



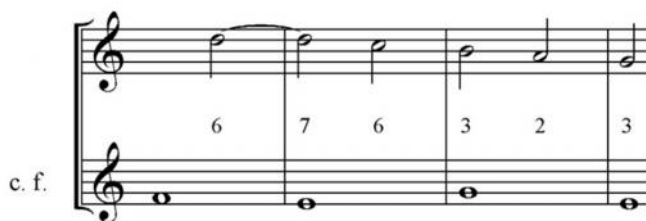
¹³ На същия принцип във верижните последования би трябвало да се избягват всички увеличени и умалени интервали.

Низходящото постепенно движение е задължително само когато синкопът е дисонантен.

4. Ако на силно време се яви синкопиран консонанс, е позволено на следващото слабо време да има проходящ дисонанс, но само при спазване на правилата на втори полифоничен вид¹⁴, например:



Понякога се налага веригата от синкопи да бъде прекъсната. Тогава се появяват епизоди от втори полифоничен вид, които трябва да следват неговите правила, например:



5. Унисонът в четвърти вид може да се използва свободно и върху арзис, и върху тезис. Ако лигатурите са прекъснати, за унисоните важат правилата от втори вид.

6. Позволено е да се започне на слабо време, при което е задължително да се образува съвършен консонанс с кантус фирмуса.

7. В четвърти вид ако контрапунктът е горен глас, най-добре е да се използва септимова задържане в каденцата; ако в горния глас е кантус фирмусът, правилото изисква секундово задържане. Когато кантус фирмусът го изисква обаче, в предпоследния такт може да се остави цяла нота.



¹⁴ Вж. с. 94 - 95.

Примери

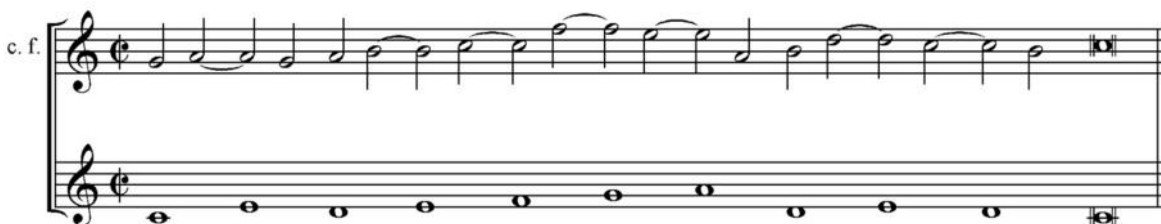
Дорийски

Фригийски¹⁵

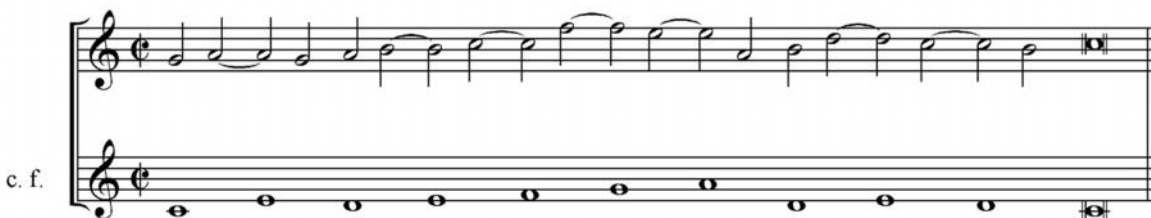
Миксолидийски

¹⁵ По отношение на първата нота от контрапункта – срв. със с. 118.

Еолийски



Ионийски



Пети вид

Предварителни упражнения

Пишете мелодии от тонове с различни трайности.

В петия и най-важен полифоничен вид – към който всички останали видове са само подготвителни – ритъмът е свободен, т.е. вече няма ограничение за използване на само една нотна стойност, а може да се използват бревиси, цели ноти, половини, четвъртини и осмини. Те обаче не могат да се използват произволно, *ad libitum*; ритъмът, както и интервалите, е подвластен на определени художествени закони. Съединяването на мелодията и ритъма означава постигането на фина и сложна връзка. Все по-трудно става формулирането на правила – те трябва да останат свободни в рамките на някои общи граници. Затова ще се ограничим до няколко обобщения. Независимо от усилията, „естетиката на ритъма“ е все още далеч в бъдещето.

Важно е да се постигне разнообразие в мелодиите; следователно нотните стойности трябва да бъдат подредени така, че да създават усещане за свежест и гъвкавост. Трябва да се избягва всичко, което може звучи твърдо или рязко. Само слаба мелодия може да бъде с четири такта половини ноти, следващите четири с четвъртини и т.н. Такава мелодия ще изглежда непохватна и непоследователна. Още по-зле би било да се запълнят първите няколко такта с цели ноти, а следващите няколко с четвъртини, защото ритмичните контрасти трябва да се въвеждат гладко и постепенно, а не изведнъж. Както интервалите се нуждаят от уравнивяване, като по-големите скокове са последвани от по-малки и обратно, така и рит-

миката изисква компенсирание: след дълги нотни стойности възниква необходимостта от по-кратки. Класически пример за красив ритмичен баланс е прочутото начало *Sanctus* на *Marcellus Mass* от Палестрина.



След плавно въведения синкоп в първия и втория такт идват две четвъртини, което се усеща и като естествено разрешение на синкопа, и като гъвкава възможност за продължение. Движението продължава в т. 3 с нарастваща ритмична и мелодична енергия и довежда чрез своето органично развитие до изключително експресивната и благородно подчертана кулминация на *сол*. Мелодията се състои от три дъги, извиващи се една над (или около) друга, и пътят, по който по-бързото движение произтича от по-бавното, а високите фази от по-ниските, е естествен почти като при природно явление – в него се усеща дълбока увереност, че по друг начин не може да бъде, както падналият във вода камък създава все по-широки и по-широки кръгове. Но може би най-много – чрез своето естествено и спокойно разполагане – тази тема напомня на благороден и грациозен фонтан.

Синкопът, който има толкова важна роля в горната мелодия, се усеща като ритмичен елемент, изискващ специална компенсация поради създаването от него ефект на задържане на движението. Затова кратките нотни стойности често се поставят непосредствено преди синкопа, както е в следващия пример със съдържащата се в него фигура на антиципация:



Подобна на това е разпространената практика синкопираните ноти да бъдат следвани от осмини:



2. Важно е да се създават „органични“ мелодии с нерушима цялостност на протичането. Добре е по-бързото движение да се извежда постепенно от по-бавното, а по-бавното (особено в каденцата) – от по-бързото. Както вече споменахме, откъсът от *Marcellus Mass* показва изкусен преход от спокойно към по-оживено движение, но почти всички композиции от 16. век започват по подобен начин. Особено красив пример за такова ритмично крешендо, последвано от декрешендо, откриваме в началото на четиригласния Палестринов мотет *Valde honorandus est*:



Отначало можем да останем с впечатлението, че композиторът е подхождал механично и педантично, поставяйки бревис в първия такт, цели ноти във втория и – колко последователно! – половини в третия. Зад това обаче не стоят изчисления, изборът е плод на вдъхновение. Опитайте да изпеете тази мелодия и да почувствате как тя изпълва думите, колко естествено и красиво ги изразява! Как кулминацията е подготвена ритмически и мелодически по същия начин, както в приведената по-горе мелодия от *Marcellus Mass*. Освен това е толкова естествено това по-дълго задържане на по-високите тонове, особено когато те са и акцентирани. Нека с експериментална цел да ритмизираме следната низходяща редица тонове:



Много по-красив ефект се получава, когато останем по-дълго на най-високия тон, отколкото ако тръгнем с по-кратки нотни стойности и стигнем до по-големите, например:



Така цялата нота звучи непривично и задъхано, докато формата във *Valde honorandus est* създава свободно и естествено усещане. Друго, което прави тази форма толкова красива, е, че низходящото движение от т. 4 към т. 5 се разполага върху две ритмически различни части на такта: първият тон попада на третото тактово време (силно), докато петият тон е на второ време (слабо). Ефектът би бил много по-слаб, ако първият и петият тон стояха на ритмически еднакви места в такта, например:



Острото различие, което наблюдавахме по-рано при работата с възходящо и низходящо движение, съществува и в областта на ритмиката. Въпреки че е по-добре в низходящо движение дългите нотни стойности да са преди по-късите, всъщност е напълно правилно и възходящото движение да започне с по-кратки ноти. Показаното тук се среща често:



особено когато (както е тук) последната нота на възходящата редица е легатирана. Но също толкова често откриваме и това:



докато обратната фигура



се среща рядко, защото съответната мелодична ситуация почти винаги е балансирана така¹⁶:



Следващите насоки се отнасят до употребата на четвъртини:

За. Най-добре е четвъртиновото движение да започне на неакцентирана половина нота. Това правило е особено важно при низходящо движение; при възходящите мелодии по-малките нотни стойности могат да се явят преди по-големите и тогава четвъртиновото движение може да започне на силно време. Ако низходящото четвъртиново движение тръгва на акцентирана половина, най-естественият начин е това да стане постъпенно, т.е.:



Но могат да се използват и фигури като тези:



В обратния случай – при възходяща мелодия в такава ритмична конфигурация, директното гамовидно движение може да звучи някак твърдо:



и се среща рядко в творбите от зрелия период на вокалната полифония¹⁷. Много по-добре е тук да се направи низходящ скок в началото – така по закона на

¹⁶ Получава се така, сякаш се подчиняваме на закона на гравитацията или на други природни закони. Ако приемем, че най-ниският тон е на повърхността на земята, то подобен феномен възниква, когато наблюдаваме падащо тяло, което се приближава към земята с нарастваща скорост; или пък фактът че се движим по-бързо в началото на изкачването, отколкото след като сме изминали известна част от него, което е показано тук.

равновесието идва движение в обратната посока. Следният идиом е особено красив:



но фигурата е отлична и със скок на кварта, квинта или дори октава:



в. По правило най-добре е четвъртиновото движение да достигне до половина нота на силно време, т.е.¹⁸:



Решения от втория тип откриваме обаче и при най-добрите композитори от 16. век, но в тези случаи в повечето случаи половината на слабо време се залогова, преди което четвъртиновото движение спира:



Дори ако допускаме повече последователни четвъртини, отколкото половини или цели ноти, естествено идва моментът, в който се появява желание и за други ритми. Тук е трудно да поставим определен лимит, но пример като следващия (откъс от *Credo* на *Missa sine titulo* от Палестрина, том 24 от неговите събрани съчинения) може да насочи към максималния брой от последователни четвъртини.



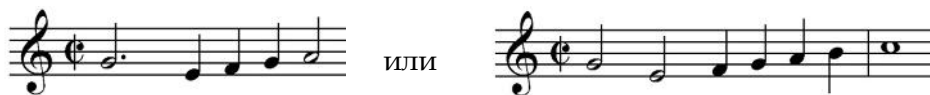
Препоръчително е да не се оставят изолирани две четвъртини на мястото на акцентирана половина в такта. За да намалим астматичния ефект от такова движение, трябва да добавим четвъртини преди или след тях. Тоест не така:



¹⁷ Това е в тясна връзка с идеята, че се изисква тласък, за да се постигне възходящо движение, което предполага по-голямо съпротивление, ако сме спрели на силното време на такта (където се забелязва особено много).

¹⁸ Вж. с. 73.

а така:



Двете „силни“ четвъртини могат да останат в този вид, ако следващата ги половина е залегована:



или ако първата от тях е залегована към предходната половина:




4. По отношение на осмините няма какво да добавим към казаното в раздела „Мелодия“ (с. 76).

5. За синкопите:

а. нотата с най-малка стойност, която може да се залегова към нота със същата стойност, е половината. Четвъртината не може да се легатира с четвъртина¹⁹.



б. не е позволено да се залеговат ноти с по-малка стойност към ноти с по-голяма:  . Обратното може да се прави само при съотношение 2:1. Иначе казано, към бревиси, цели, половици или четвъртини ноти може да се добави точка, но не може да се използват две точки, което би било необходимо, ако (според практиката на 16. век) искаме да напишем следните ритми без тактова черта:



Правилото, че по-кратки стойности не могат да се залеговат с по-дълги не важи, ако става дума за последната нота в построението.



¹⁹ Като предупреждение бих искал да върна вниманието към бележката под линия на с. 95. Правилото, дадено горе, важи само за случаите, в които половината нота е мерна единица на такта. В размер 4/4, който често се използва в мадригалната музика на 16. век, нищо не пречи да се залегова четвъртина към четвъртина.

При точкуваните половини по отношение на последната третина от нотата са валидни правилата от трети полифоничен вид. Следователно четвъртината, която идва след точката, може да бъде проходящ или страничен дисонанс, например:

Не може обаче да се продължи след точката със скок нагоре. Следните ходове не са позволени:

Една Палестринова тема би показала това, за което говорихме досега, по-добре от всички тези правила. От многото възможни примери избрах най-красивата – фрагмент от четиригласния мотет *Ego sum panis vivus*:

Hic est pa - nis de coe - - - lo de - scen - dens

Нека оставим откъса да говори сам. Който напълно разбере блестящото, превъзходно майсторство, показано в тази очевидно проста мелодия, всъщност е узнал повече, отколкото са в състояние да го научат всички теоретици за всякакви правила на стила.

Контрапункт

Правилата от първите четири полифонични вида са валидни и за петия, поне що се отнася до употребата на дисонанси. Но в резултат на допълнителните възможности, които петият вид предоставя чрез точкуваните ноти, в него възникват случаи, които не се срещат в предишните видове. Така половините ноти, които се явяват на слабо време след лигатура или цяла нота, могат да оформят

дисонанс, ако това става според правилата на втори вид (но половините ноти не могат да бъдат дисонантни, ако преди тях има четвъртина).



Същото се отнася и за четвъртини ноти, явяващи се след лигатури или след точкувани половини.

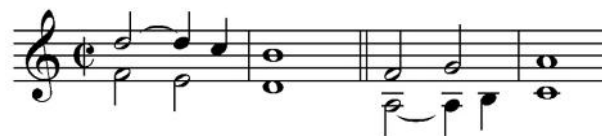
По-нататък е необходимо да се отбележи, че четвъртините, залеговани след половина нота, която е на слабо време, рядко могат да се използват като дисонанси²⁰. Неправилно:



Правилно:



От друга страна, залегована четвъртина може да дисонира на слабо време и в низходящо, и във възходящо постъпенно движение²¹:



По принцип е добре двата гласа да са в право движение, както е в горния пример. Ако в пети вид (както и в трети, където движението е изцяло в четвъртини²²) не е позволено третата четвъртина в такта да дисонира, съвсем различен е случаят, когато дисониращата нота идва след половина на силно време (а не след четвъртина) и мелодията се движи постъпенно надолу. Ако това



е абсолютно забранено, то следващото решение е безупречно:

²⁰ Бел. на преводача от датски: „Освен когато, разбира се, се касае за орнаментирано разрешение на дисонантно задържане“. Вж. с. 123 – 124.

²¹ Споменавам това тук, въпреки че то за първи път се появява в упражненията по свободен двуглас.

²² Срв. със с. 101.



С други думи, когато две четвъртини се движат постъпенно надолу, следвайки половина на силно време, една от тях може да бъде дисонанс. Но ако движението е възходящо, например:



(което, както вече знаем, не е добро решение по чисто мелодически съображения), тогава само втората от двете четвъртини може да дисонира. За разлика от трети полифоничен вид, в който е позволен само долен страничен дисонанс²³, в пети вид се допуска и горен, но само ако той е преди половина или преди цяла нота. Например²⁴:



Досега можехме да използваме камбиатата само в четвъртиново движение и според правилата на трети вид²⁵. Тя се явява и в някои ритмични форми, които се срещат по-често в свободните композиции, отколкото вече разгледаната четвъртинова:



или



При всички такива случаи обаче самата дисонантна нота (втората от камбиатата) може да бъде само четвъртина. Ако третата нота на камбиатата е четвъртина, четвъртата също трябва да е такава – и тогава петата трябва да отиде на секунда над четвъртата. Ако третата нота на камбиатата е половина (по принцип тя може да бъде или половина, или четвъртина), нотата след нея може да е половина или четвъртина. Тогава четвъртата нота на камбиатата не е задължително да бъде отвеждана степен нагоре, а след нея може да се продължи свободно, както е в следващия пример от Палестриновия четиригласен мотет *Misit Herodes*:

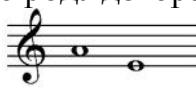
²³ Вж. с. 103.

²⁴ Вж. *The Style of Palestrina and the Dissonance...*, с. 162.

²⁵ Вж. с. 103.



Историческият произход на камбиатата може накратко да бъде представен така: тази фигура произлиза от своего рода декоративен тон, който е украсявал

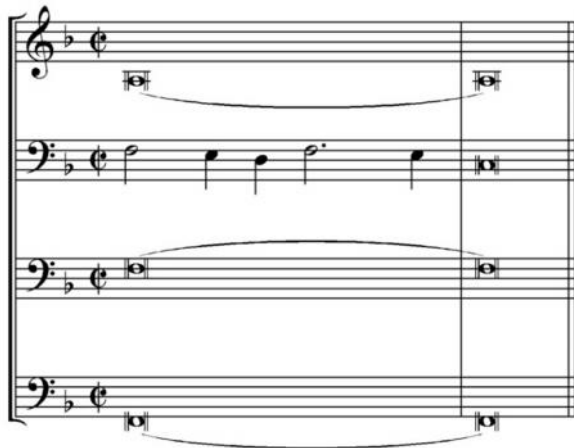
низходящия квартов скок – т.е., това:  е било заменено с това:



. В този случай не е било особено важно дали втората нота (в украсения вариант) винаги е дисонантна и не се е изисквало последващо разрешение на дисонанса.

Така в края на 15. и в началото на 16. век е била много разпространена следната каденца:

Якоб Обрехт (ок. 1430 – 1505). Меса *Je ne Demande*.



Първоначално камбиатата се е състояла само от три ноти. Ако – както е в горния пример – тя не завърши с третата нота, то четвъртата би могла да бъде на секунда, терца или кварта под третата нота, или пък на терца, кварта, квинта, малка секста или октава над нея. През 15. век обаче се появява една форма, която може да бъде наречена „класическа“ – със секундов ход нагоре след третата нота:

Гийом Дюфай (ок. 1400 – 1474). Меса *Se face au pale*.



През 16. век тази форма заменя всички останали и в Палестриновия стил се използва единствено тя. Причината за това без съмнение е, че в този стил законът или правилото за постъпенното излизане от дисонанса се прилага практически без изключения. И докато другите форми на камбиатата очевидно противоречат на това правило, то „класическата“ форма е единственото изключение, което може да се промъкне в точното следване на стиловите закони: тъй като третият тон на камбиатата се отвежда на секунда нагоре, то тази секунда се усеща повече като тон на разрешението, макар и явил се със закъснение; а третият тон се приема като несъществена орнаментална вметка, която не успява да скрие истинското и напълно правилно отвеждане на дисонанси, а именно – неговото постъпенно продължение.

По същото време, по което свободната камбиата бива заменена, „възходящата“ камбиата изчезва. Тази фигура, която е точно обръщение на класическата камбиата (и при която дисонансът се въвежда постъпенно отдолу и продължава със скок на терца нагоре, последван от низходяща секунда) е била разпространена около 1500 година. Например:

Жоскен де Пре (ок. 1450 – 1521). Меса *Hercules*

A musical score for Josquin des Prez's Mass 'Hercules'. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is written in a Renaissance style with square notes and a mensural line. The first staff has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second staff has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The third staff has a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The fourth staff has a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. There are various accidentals and ornaments marked throughout the score.

Единствената донякъде нехарактерна форма на камбиата, която често се среща при Палестрина (и то конкретно в по-ранните му творби), е фигурата, която може да бъде наречена „удължена“ камбиата, например:

Палестрина, мотет *Magnum hereditatis mysterium*

Както може да се види тук, третата нота на камбиатата е последвана от възходящ терцов скок, след който идва секундов ход надолу, като по този начин действителното разрешение е на последната нота и съответно е два пъти отложено²⁶. Така камбиатата получава пет ноти, за разлика от четирите на „класическата“ камбиата²⁷. В нашите упражнения обаче ще използваме само последната форма.

В този полифоничен вид често се появяват каденционни формули с орнаментиран задържан дисонанс; вместо

ние пишем

²⁶ Английският теоретик Китсън преобърща нещата, когато казва за „свободната“ и „удължената“ камбиата – такива, каквито се откриват при композиторите от 16. век, - че „поради постоянната им употреба истинското значение на *Nota Cambiata* е било забравено“. Kitson, C. H., *The Arts of Counterpoint*, 2nd edition. (Oxford University Press, 1924), p. 51. Формули от такъв тип не са модерните за времето си явления, а напротив; „класическата“ камбиата не е била отправна точка на развитие, а негов финален етап.

²⁷ Някои автори, например Хайнрих Шенкер, твърдят, че класическата камбиата представлява „органично цяло от пет ноти, чието последование остава непроменено“ (*Neue musikalische Theorien und Phantasien*, Universal Edition, Vienna, 1910, Vol. 2, p. 308). Само ако четвъртата нота на камбиатата е четвъртина, е необходимо да се продължи с възходящ секундов ход – според вече споменатото правило, че четвъртини на слабо време, които идват постъпенно отдолу, трябва да продължат по същия начин нагоре. Ако четвъртата нота има различна нотна стойност, нейното продължение е свободно.

При такива по-разгърнати формули не е съществено дали дисонанс е първата, втората или дисонират и двете осмини. Ако осмините по принцип се третират мелодично според дадените по-горе правила²⁸, те могат да дисонират свободно^{XVII}.

Понякога, макар и рядко, през 16. век срещаме следната каденционна формула:



Тук между задържания дисонанс и неговото разрешение е поставена още една четвъртина. Тя е на терца под дисонанса и образува консонанс с другия глас. От друга страна, фигурата, използвана от Фукс и от теоретиците след него:



определено не е в стила на Палестрина. Вярно е, че можем да я открием в някои редки случаи при композиторите от 16. век, но тя не много разпространена преди началото на 18. век и преди Бах и Хендел. Така че най-вероятно Фукс я е възприел от съвременната нему музика.

Тук е мястото за някои бележки във връзка с предявяването (антиципацията). Антиципацията е неакцентирана четвъртина, която предшества следващия я акцентиран тон. Според споменатите на с. 77 мелодически правила за употребата ѝ, тя следва да се използва само ако е въведена постъпенно отгоре. В този случай не е от значение дали тя дисонира или не, например^{XVIII}:



Особено плавно и естествено е въздействието, когато антиципацията се яви непосредствено преди задържан дисонанс, орнаментиран с осмини, например:



Накрая са представени няколко примера за контрапункт в пети вид. Отново подчертавам значението на тези упражнения и горещо препоръчвам да им се отдели повече време. Съществено е да се овладее майсторски балансът между покой и движение – най-важният проблем в музикалната техника.

²⁸ Вж. с. 76.

Примери
Дорийски

A musical score for the Dorian mode. It consists of three staves: a treble clef staff, a middle treble clef staff, and a bass clef staff. The middle staff is marked 'c. f.' and contains a sequence of five whole notes: C4, D4, E4, F4, G4. The treble staff contains a melodic line starting with a half note C4, followed by quarter notes D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5. The bass staff contains a bass line starting with a half note C3, followed by quarter notes D3, E3, F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4.

A second musical score for the Dorian mode, identical in structure to the first. The middle staff is marked 'c. f.' and contains a sequence of five whole notes: C4, D4, E4, F4, G4. The treble staff contains a melodic line starting with a half note C4, followed by quarter notes D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5. The bass staff contains a bass line starting with a half note C3, followed by quarter notes D3, E3, F3, G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4.

Фригийски

A musical score for the Phrygian mode. It consists of three staves: a treble clef staff, a middle treble clef staff, and a bass clef staff. The middle staff is marked 'c. f.' and contains a sequence of five whole notes: C4, D4, Eb4, F4, G4. The treble staff contains a melodic line starting with a half note C4, followed by quarter notes D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5, D5, Eb5, F5. The bass staff contains a bass line starting with a half note C3, followed by quarter notes D3, Eb3, F3, G3, Ab3, Bb3, C4, D4, Eb4, F4.

c. f.

Миксолидijски

c. f.

c. f.

Еолийски

c. f.

c. f.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line of eighth and quarter notes, ending with a double bar line. The middle staff is a treble clef with a series of whole notes. The bottom staff is a bass clef with a melodic line of eighth and quarter notes, mirroring the top staff's rhythm.

Ионийски

c. f.

The second system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line of quarter and eighth notes. The middle staff is a treble clef with a series of whole notes. The bottom staff is a bass clef with a melodic line of quarter and eighth notes.

c. f.

The third system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line of quarter and eighth notes, ending with a double bar line. The middle staff is a treble clef with a series of whole notes. The bottom staff is a bass clef with a melodic line of quarter and eighth notes, mirroring the top staff's rhythm.

При тривременен размер важат същите правила, както при двувременен.

Йонийски

The image displays three systems of musical notation for the Ionian mode in 3/8 time. Each system consists of three staves: a treble clef staff, a middle treble clef staff, and a bass clef staff. The middle staff in each system is marked with a dynamic of *c. f.* (crescendo forte). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The first system shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system continues the melodic and bass lines. The third system concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

Свободен двугласен контрапункт

(С някои бележки за проблемите на свободния тригласен и четиригласен контрапункт)

В упражненията тук – в които един срещу друг са поставени два гласа със свободен ритъм и принципът на кантус фирмуса е изоставен) – важат повечето от правилата на двугласния пети вид. Но към тях трябва да се добавят още няколко:

1. Правилото, според което не може да има дисонанс при отношение „нота срещу нота“ важи изцяло само когато гласовете се движат в нотни стойности, по-големи от четвъртина. От друга страна, в творчеството на най-големите композитори от 16. век могат да се открият много откъси като този от месата *Marcellus Mass* от Палестрина:

The image shows a musical score for the Mass of Marcellus by Palestrina. It consists of three staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and one bass staff. The music is in C major and 4/4 time. The lyrics are 'di ctus'. A dashed line connects the 'di' in the alto part to the 'ctus' in the soprano part. An asterisk (*) is placed above the first note of the bass staff in the second quarter, indicating a dissonance between the soprano and alto parts.

В първия такт на втората четвъртина и двата крайни гласа дисонират. Но всеки от тях, погледнат поотделно, дисонира правилно: горният глас като проходящ тон във възходящо движение, долният като класическа камбиата. Тази реципрочна коректност е правило за дисонансите в режим „нота срещу нота“. Същевременно понякога някои от гласовете използват дисонанси с по-голяма свобода, например:

Палестрина, *Missa Brevis*

The image shows a musical score for the Missa Brevis by Palestrina. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two bass staves. The music is in C major and 4/4 time. The lyrics are 'in ex - cel - san - na'. Asterisks (*) are placed above the first notes of the soprano and alto parts in the first quarter, indicating dissonances. The lyrics are split across the staves: 'in' and 'ex' on the first two staves, 'cel' on the third staff, and '- san - na' on the fourth staff.

В този пример ходът на горния глас е обикновен проходящ дисонанс, докато гласът под него си позволява нещо твърде необикновено като възходящ секстов скок от дисонанс, който е бил въведен с низходящ терцов скок. Но всеки от двата гласа се движи абсолютно правилно спрямо статичните гласове. Правилата по отношение на дисонансите в режим „нота срещу нота“ могат да бъдат формулирани така:

а. Нотни стойности, по-големи от четвъртини, не могат да дисонират с равни на тях нотни стойности.

б. Ако четвъртините дисонират с четвъртини при двугласен контрапункт, всеки от гласовете трябва да третира дисонанса според правилата (т.е. така, както когато се пише спрямо кантус фирмус в цели ноти). Същото важи и при три или повече гласа, когато всички гласове се движат четвъртина срещу четвъртина²⁹.

с. Ако при контрапункт в три или повече гласа един или повече от гласовете са в по-големи нотни стойности, а два или повече се движат в режим „четвъртина срещу четвъртина“ помежду си, тези подвижни гласове могат да образуват дисонанси помежду си само при условие, че всеки от гласовете се движи правилно спрямо статичните гласове³⁰.

2. Правилото, според което четвъртини на силно време не могат да се използват като дисонанси, при свободен контрапункт може да бъде нарушено при следните условия:

²⁹ В творбите на най-големите композитори от 16. век могат да се открият отклонения от това правило, но много рядко. Вж. *The Style of Palestrina...*, pp. 159 f.

³⁰ По този въпрос не откриваме никакви коментари при по-ранните теоретици. Доколкото ми е известно, първият, който отделя редове на този проблем, е англичанинът У. С. Рокстро. В *Rokstro, W. S. The Rules of Counterpoint* (London, 1882, p. 102, той пише: „Тези ноти (четвъртини) винаги трябва да са безупречни спрямо баса, но при все това те често правят ужасни сблъсъци помежду си. Великите майстори не обръщат никакво внимание на това. Ако раздвижените гласове в творбите им се движат добре спрямо баса, то не съществува никакво притеснение за това какво се случва между самите тях“. Като доказателство, че това правило не е достатъчно, може да се приведе дори и само този от множеството примери:



Тук средните гласове са безупречни по отношение на баса. Но такова развитие на гласовете е невъзможно в Палестриновия стил поради неправилното използване на дисонанса в гласа под най-високия на третата четвъртина спрямо лежащото *re*. С други думи, не е достатъчно четвъртините да се водят правилно спрямо баса; те трябва да се водят правилно спрямо всички по-дълги нотни стойности, независимо в кой глас се явяват.

Когато има четири поредни четвъртини в постепенно низходящо движение, първата от които е на силно време (попада на мястото на първата или третата половина в такта) – тогава третата четвъртина може да дисонира, както могат да дисонират и втората и четвъртата. Останалите необходими условия в тези случаи са:

а. Четвъртата четвъртина трябва да бъде последвана от възходящ секундов ход³¹.



б. Другият глас трябва да образува задържан дисонанс с четвъртиновия глас:



Адаптираните по такъв начин фигури се използват особено много като каденционни формули и са били изключително харесвани през 16. век, както в двуглас, така и в контрапункт с повече гласове. Особено характерна е следната четиригласна формула:



Причината дори и най-консервативните композитори от времето на Палестрина да използват често този модел вероятно се крие в това, че са приемали особено силния дисонанс като вариант на класическата камбиата, като нещо подобно на запълнена камбиата. Вместо

³¹ Това условие е важно. Вж. *The Style of Palestrina...*, p. 112.



те изглежда са чували



3. По отношение на задържания дисонанс трябва да се каже, че контрапунктираният (не-синкопиращият) глас не трябва да чака разрешаването на дисонанса, за да продължи нататък (както е в четвърти вид), а може да се придвижи



заедно със синкопиращия глас:

В подобни случаи няма специални ограничения за посоката на движение на контрапунктирания глас извън изискването той да образува консонанс с тона, на който дисонансът се разрешава, при това консонансът трябва да е несвършен³². Възможно е също съпровождащият глас да се премести преди дисонансът да се разреши. В такъв случай има само четири варианта за мелодично движение, които могат да се групират така:

а. Страничен тон – горен или долен –



използван в месата *Viri Galilaei* на Палестрина:



и в неговата меса *Laudate Dominum*:



³² В такива случаи „лоши“ задържания като например нона в горния глас могат да бъдат разрешени с влизане в несвършен консонанс.

b. Проходящ тон – възходящ или низходящ:



както е в Палестриновите мотети *Doctor bonus*:

и *Domine quando veneris*:

Тези възможности могат да се обединят в едно правило: контрапунктираният спрямо задържания дисонанс глас след четвъртинова трайност трябва да продължи с още два секундови хода след първата (акцентирана) четвъртина. Единственото очевидно изключение е камбиатата.

При писането на две свободни мелодии една срещу друга (както е в тези упражнения) трябва да се стремим към елегантно и органично развитие на отношенията между гласовете не само по хоризонтал, но и по вертикал. Например, би трябвало – без излишен педантизъм, разбира се – да имаме грижата срещу по-бавно и широко движение в единия глас да поставим по-бързо и енергично в

другия, и обратното. Това е общ художествен принцип, на който музиката дължи някои от най-великите си моменти. Малцина са постигнали майсторството на Палестрина в това отношение, което откриваме например в месата му *Spem in alium*:



И още нещо, което трябва да бъде споменато тук: не бива и двата гласа да синкопират едновременно, защото това води до замъглен и неясен ритмичен ефект. Ако в единия глас има задържане, другият трябва да маркира силното време и най-добре е при това да се получи дисонанс³³.

4. Паралелните терци и сексти могат да бъдат по-успешно използвани в четвъртини, отколкото при по-големите нотни стойности, очевидно защото по-интересните прийоми (като например противоположното движение) не са толкова ефективни в бързо движение^{XIX}.

Разполагане на текста

Когато в този учебник работим с кантус фирмус, ние използваме думи. Без думи вокалната полифония всъщност губи устоите си. Затова преди да се заемем с практическите упражнения, бих искал да направя някои бележки във връзка с поставянето на думите. Правилата за разполагане на текста – така, както са дефинирани през 16. век от Вичентино и Царлино – са следните:

1. На всяка нота, по-голяма от четвъртина, може да има сричка.
2. Четвъртината може да носи сричка само ако се явява след точкувана половина и ако е последвана от половина или по-дълга от половината нота. Например:



В този случай е препоръчително на всяка нота да се постави сричка.

3. Текст не може да има на нотна стойност, по-малка от четвъртина.

4. Няколко четвъртини, поставени заедно, могат да проведат една сричка.

Например:

³³ В тази връзка Вичентино пише: „И трябва да се отбележи, че когато повече от един или два гласа правят задържане едновременно, то задържането не трябва да е във всички гласове, защото тогава няма да се усети; задържането може да бъде забелязано само ако поне един от гласовете пее на времето“ (*L'Antica musica...*, 1557, p. 33.).



5. Доколкото е възможно, е добре да се спазва естественото произнасяне на текста – така, че ударените срички да попадат на силни или на относително силни времена и обратното.

6. Не е добре да се сменя сричка след нотни стойности, по-малки от половина, защото това затруднява изпълнението. Следното поставяне на текста:



ще бъде приемливо, ако се измени така, че сричката *si* да се пада на последната половина от втория такт. Препоръчително е да не се слага нова сричка след точкувана половина (освен в случаите, описани в т. 2). А следното:



ще е напълно задоволително само ако сричката *um* бъде поставена на финалния тон.

7. Естествено е последната сричка да съвпада с финалния тон на музикалната фраза. За да осигурим това, често се налага да допуснем форми като



макар че противоречи на т. 6. Все пак това се среща, особено в каденците на композиторите от 16. век.

8. В случаите на имитация разпределението на текста при първото появяване на темата трябва да се запази без промяна при всяко следващо нейно излагане.

9. Повторението на тон изисква нова сричка от текста. Изключение тук са случаите, в които явяването на тона има орнаментален характер (както е например при антиципацията).

Практически упражнения

Да се пишат кратки двугласни композиции по текстове като *Kyrie eleison*, *Amen*, *Alleluia* и др. *Kyrie* – според практиката на Палестрина – може да се раздели на две или на три части. Най-добри резултати се получават, когато двата гласа се пишат едновременно; ако се композира първо единият, а след това другият, те

могат да се окажат неравностойни като качества (тази препоръка важи за всички полифонични композиции). Унисонът може да се използва свободно, но внимателно. В случаите на „мъртви“ интервали (които се получават между последния тон на една мелодична фраза и първия тон на следващата и които са разграничени и от словесния текст) могат да се въвеждат интервали, които по принцип са забранени – като низходяща секста, голяма секста и септими. Следващият пример е от *Credo* на *Marcellus Mass* на Палестрина^{XX}:



Следващите примери са конструирани от мен по мотиви от Палестрина, тъй като при Палестрина или при други композитори от това време е трудно да се открият по-дълги двугласни откъси без имитация.

Примери

Дорийски

Two staves of musical notation in treble clef with a common time signature. The top staff has a melody with lyrics 'Ky - - - ri - e e - lei - - - -'. The bottom staff has a more active melody with lyrics 'Ky - ri - e e - - - - - - - lei - -'. The lyrics are written below the staves with hyphens indicating long notes.

Two staves of musical notation in treble clef with a common time signature. The top staff has a melody with lyrics 'son.'. The bottom staff has a more active melody with lyrics 'son.'. The lyrics are written below the staves with hyphens indicating long notes.

Фригийски

Musical score for the Phrygian mode. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The lyrics are: Ky - - - ry - - - e e - - - . Below the bass staff, the lyrics are: Ky - - - ry - e e - - .

Musical score for the Phrygian mode. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The lyrics are: - - lei - - - - - - - - - - son. Below the bass staff, the lyrics are: - - lei - - - - - - - - - - son.

Миксолидийски³⁴

Musical score for the Mixolydian mode. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The lyrics are: Ky - ri - e e - lei - - - - - - - - - - son. Below the bass staff, the lyrics are: Ky - - - ry e e - lei - - - - - - - - - - son.

Еолийски

Musical score for the Eolian mode. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The lyrics are: Ky - ri - e e - lei - - - - . Below the bass staff, the lyrics are: Ky - - - - - ry - e e - - - .

³⁴ В свободния контрапункт, в който има много възможности за вариране, правилото за кулминационния тон може да не бъде спазвано строго в средните и в най-ниските гласове.

son
lei - son.

Ионийски

Ky - - rie e - lei - - - - son, Ky -
Ky - - - rie e - - - lei - - - - -
- - rie e - lei - - - - - son.
son, Ky - - - - - rie e - - - lei - son.

Имитация

„Имитация“ в музиката означава начин на писане, при който един глас имитира или наподобява другия, вземайки темата от него – така гласовете встъпват един след друг, въвеждайки един и същ мелодичен материал.

Имитацията е едно от най-подходящите за полифоничния стил средства. Това може да изглежда странно, защото сякаш противоречи на принципа на полифонията, тъй като ограничава независимостта на гласовете, принуждавайки ги да използват една тема. Но трябва да имаме предвид, че сериозна заплаха за „мелодичната независимост“ на гласовете може да има само ако ритмическото им движение е еднакво.

От друга страна обаче, имитацията – поне когато е основана на характеристична тема – е винаги ефективна и създава впечатление за богато музикално мислене и за мощна мисловна активност. Чрез имитацията гласовете в полифоничното писмо са втъкани един в друг така, че композициите в този стил притежават по-силно усещане за единство, въпреки индивидуалността и контраста между отдел-

ните гласове. Чрез този фундаментален, универсален естетически подход, идващ от античността – „единство в разнообразието“ – имитационният стил придобива своята изключителна жизненост и получава дълготрайната си валидност.

Имитациите могат да бъдат разграничени в няколко типа: строга, свободна, тонална и реална. Строгата имитация е тази, при която интервалите на темата са следвани стриктно, докато свободната имитация позволява например големият интервал в имитацията да бъде малък, допускайки така лека модификация на темата. Тоналната имитация е тази, при която вниманието е насочено към установяване и поддържане на определена тоналност; например на тоника се отговаря с доминанта и обратното. Ако имитацията не е тонална, тя се нарича реална. Тоналната имитация е особено разпространена през 17. и 18. век. При Бах и Хендел тя вече е установена практика.

Но през 16. век се предпочита реален отговор на темата, както е например в началото на Палестриновия мотет *Hodie beata*:

Ho - di - e be - a - ta vir - go Ma - ri -

Ho - di - e be - a - ta vir - go Ma - ri - - - -

Ho - - - di - e be -

Ho - - di - e be - a - ta vir -

- - - - - a, vir - - - - -

- - - - - a

Този откъс е в дорийски лад, транспониран от *сол*. Може да се забележи, че при явяването на темата в баса и в алта, тя скача от тоника на доминанта, *сол-ре*,

докато при отговор в тенора и в сопрана скокът е *ре-ла*. Един тонален отговор би трябвало да бъде със скок *ре-сол*. Както вече отбелязахме, по времето на Палестрина най-разпространен е реалният отговор, но понякога се откриват и тонални имитации. Например в началото на Палестриновия четиригласен мотет *Surge prope-ra*, чиято тема цитирахме и по-горе:

Sur - ge, pro - pe - ra a - mi - ca me - a, a - mi - ca me -

Sur - - - ge, pro - pe - ra a - mi - ca

Sur - - -

- - a, a - mi - ca me - a

me - - - a, a - mi - ca me - a, sur - ge pro - pe -

ge, pro - pe - ra a - mi - ca me - a, a - mi - ca me - a, a -

Sur - - - ge, pro - pe -

В допълнение към изброените по-горе видове трябва да кажем, че имитацията може да бъде и инверсия (огледална). Това означава, че интервалите на темата се имитират в противоположна посока – квинтов скок нагоре ще бъде имитиран с квинтов скок надолу и т.н. Например:

Ky - rie e - lei - son

Ky - rie e - lei - - - son

Нататък, може да има имитации, оформени като аугментация или като диминуция, при които имитиращите гласове въвеждат темата в два пъти по-големи или в два пъти по-кратки нотни стойности. Следващият пример илюстрира аугментиран отговор:

Ky - - - rie e - lei - - - - -

Ky - rie e - lei - - - - son, Ky - rie e - lei - - - - -

а този – отговор в диминуция (*per diminutionem*):

Ky - rie

Ky - rie e - lei - - - - son

Прочут пример за диминуиран отговор е този от четиригласната *Missa Brevis* от Палестрина:

Ky - - - rie e - lei - - - -

son, Ky - ri - e e - lei - - - - son

По времето на Палестрина огледални имитации, аугментации и диминуции са се използвали сравнително рядко от композиторите. През по-ранния 16. век (по времето на нидерландските композитори), както и през следващия век след Палестрина тези техники се срещат по-често.

В разцвета на полифоничната епоха е бил разпространен още един, по-артистичен тип имитация – стрето. Това е случаят, когато имитиращият глас влиза преди имитираният глас да е изложил темата докрай, както е в Палестриновия мотет *Fuit homo*³⁵:

Мотивът тук трае три и три четвърти такта, но горният глас влиза само след такт и половина. Обърнете внимание, че темата, която започва в началото на такта, при имитацията започва от средата на такта – така е винаги в края на 16. век. Подобни ритмични модификации са изключително разпространени при композиторите от времето на Палестрина, дори и ако акцентите на темата се променят изцяло и акцентираният тонове стават неакцентирани и обратно³⁶.

Имитация може да бъде направена на всеки интервал. Тоест – тя може да бъде на всяка степен на лада. Съответно може да се започне от всякакъв консонанс – и свършен, и несвършен, – или с всяка нота, която образува допустим задържан дисонанс.

Но в същинския Палестринов стил най-често срещаната имитация е квинтовата. Използват се широко и имитации в прима и в октава, особено за хорове от еднородни гласове; имитации в други интервали се появяват сравнително рядко, по-скоро във връзка с художественото разгръщане на творбата.

Много важно при имитацията е да бъде избран ефектен мотив. Особено при по-дълги имитации – изработването на прекалено гладки мелодии с твърде много постъпенни ходове и малки интервали крие опасността имитацията да убегне на слушателя. Тук е нужно някакво по-рязко движение, голям и забележим интервал или нещо подобно – разбира се, съобразно мелодичните правила на стила. Забележете колко красив и благородно ефектен е възходящият октавов скок в Палестриновия мотет *O quantus luctus*. При това текстът е разположен невероятно изразително – силният акцент, поставен чрез октавовия скок на думата "quantus", несъмнено целъ по-голяма експресивност. Собствено музикалните изисквания са изпълнени с изключително майсторство.

³⁵ Скритата октава е оправдана от имитацията.

³⁶ Вж. цитата от Вичентино на с. 16 – 17.

O quantus lucus homi-

num. mi-num. O quantus lucus ho-

Други два изключително красиви примера за имитация от творбите на Палестрина:

Valde honorandus est, valde

Hic est panis de coe - - - -

Hic est panis de coe -

lo de - - - scen - dens

- - - lo de

Горният глас на втория пример вече беше приведен като свидетелство за Палестринова мелодия в най-красивата ѝ форма. Трудно е да си представим, че нейното въздействие би могло да стане по-силно. И все пак това се е случило в двугласната имитативна форма – във всеки един момент вторият глас го поддържа и увеличава. Сякаш в тези два гласа съзираме свидетели на божествено чудо, което ги съединява в едно омайващо цяло. Всеки детайл от този вдъхновяващ пример разкрива ръката на гений.

Практически упражнения

Да се пишат двугласни образци с имитация върху Кугие. Тъй като такива компактни двугласни образци не се откриват в композициите на Палестрина (изглежда той никога не е писал за по-малко от три гласа), а другите двугласни произведения от времето на Палестрина са твърде дълги, за да се използват като модели, примерите тук са написани от мен. Някои са основани на грегориански мотиви, други – върху мотиви, взети от музиката на Палестрина. Трябва да се отбележи, че не е задължително имитирацията глас да въвежда от темата повече, отколкото предишният глас е изпял от нея до началото на имитацията, и че е допустимо вторият глас да започне от несвършен консонанс.

Примери

Дорийски

Musical notation for the Dorian mode. The top staff shows the vocal line with lyrics: Ky - ri - e e - lei -. The bottom staff shows the accompaniment with lyrics: Ky - ri - e e - lei - - - son, Ky - rie e -

Musical notation for the Dorian mode. The top staff shows the vocal line with lyrics: son, e - lei - - - - - son. The bottom staff shows the accompaniment with lyrics: lei - - - - - son.

Фригийски³⁷

Musical notation for the Phrygian mode. The top staff shows the vocal line with lyrics: Ky - ri - e e - - - - lei - - - - son. The bottom staff shows the accompaniment with lyrics: Ky - ri - e e - - - lei - - - son.

Миксолидийски

Musical notation for the Mixolydian mode. The top staff shows the vocal line with lyrics: Ky - rie e - - - - - . The bottom staff shows the accompaniment with lyrics: Ky - rie

³⁷ Тук може да се види как в „полифоничния“ фригийски лад в имитация *си* (а не *до*, както в грегорианската музика) се приема като доминанта. Вж. бележката под линия на стр. 57.

lei - - - son.

e - - - - - lei - son.

Еолийски

Ky - rie e -

Ky - rie e - lei - - - - -

lei - - - - - son.

son.

При тривременен размер важат същите правила, както при двувременен.

Йонийски

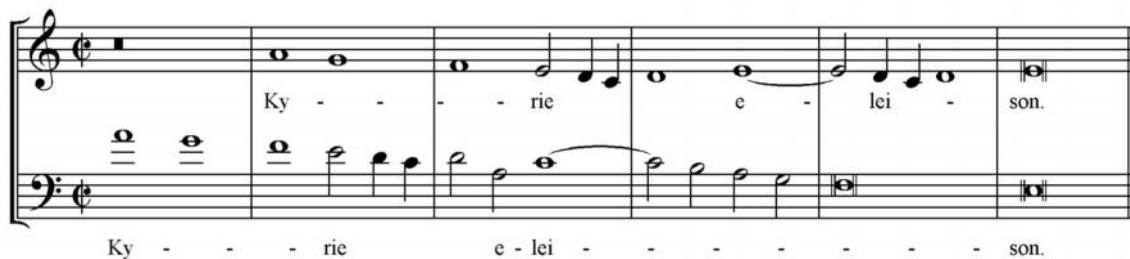
Ky - rie e - lei - - - - - son, Ky -

Ky - rie e - lei - - - - -



Полезно упражнение е една тема да бъде имитирана във всички интервали – процедура, използвана от композиторите от Палестриново време, когато са се обръщали към особено артистични форми на имитация. Следващите примери могат да служат като модел^{XXI}:

Имитация в унисон, фригийски



Имитация в секунда, дорийски



Имитация в терца, еолийски

Musical score for 'Имитация в терца, еолийски'. The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains the vocal line with lyrics 'Ky - - - - rie'. The lower staff is in bass clef and contains the accompaniment with lyrics 'Ky - - - - rie e - lei - - - - - son'. The music is in a 4/4 time signature and features a melodic line in the upper staff that is imitated in the lower staff at a third interval.

Имитация в кварта, дорийски

Musical score for 'Имитация в кварта, дорийски'. The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains the vocal line with lyrics 'Ky - - - - rie'. The lower staff is in bass clef and contains the accompaniment with lyrics 'Ky - - - - rie e - lei - - - - - son.'. The music is in a 4/4 time signature and features a melodic line in the upper staff that is imitated in the lower staff at a fourth interval.

Имитация в квинта, еолийски

Musical score for 'Имитация в квинта, еолийски'. The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains the vocal line with lyrics 'Ky - - - - rie'. The lower staff is in bass clef and contains the accompaniment with lyrics 'Ky - - - - rie'. The music is in a 4/4 time signature and features a melodic line in the upper staff that is imitated in the lower staff at a fifth interval.

Имитация в секста, ионийски

Musical score for 'Имитация в секста, ионийски'. The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains the vocal line with lyrics 'Ky - - - - rie e - - - - lei - son.'. The lower staff is in bass clef and contains the accompaniment with lyrics 'Ky - - - - rie e - lei - son.'. The music is in a 4/4 time signature and features a melodic line in the upper staff that is imitated in the lower staff at a sixth interval.

Имитация в септима, миксолидийски

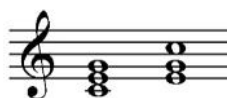
The image shows a musical score for the text "Kyrie eleison". It consists of two staves. The upper staff is in a soprano clef (C1) and contains a vocal line with lyrics: "Ky - - - - - rie e - lei - - - - son." The lower staff is in an alto clef (C3) and contains a bass line with lyrics: "Ky - - - - - rie e - lei - - - - son." The bass line features a prominent septimal imitation, which is a melodic pattern that repeats an interval of a seventh. The key signature is one flat (B-flat), and the mode is Mixolydian. The score is enclosed in a rectangular box.

Четвърта глава ТРИГЛАСЕН КОНТРАПУНКТ


Първи вид

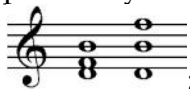
При тригласния контрапункт за пръв път е възможно да използваме акорд, който се състои от основен, терцов и и квинтов тон – фундаментална концепция, която в хармонията се нарича тризвучие. В този и в следващите дялове ще опитаме да въведем колкото може повече пълни тризвучия, съвместими с доброто гласоводене – което в крайна сметка е по-важно. Освен това в тригласния контрапункт, който е по-малко „прозрачен“ от двугласния, можем да си позволим малко по-голяма свобода в сравнение с правилата за двугласен контрапункт:

1. Чисти и увеличени кварта, умалени квинти и (по-рядко) умалени кварта могат да се отчитат и да се третираат като консонантни комбинации, но само когато не са спрямо баса. Дисонансите спрямо баса се чуват най-ясно и за да се обезсилят един дисонанс като споменатите по-горе, той трябва да се постави между горен и среден глас или между два средни. С други думи, в тригласното писмо можем да използваме тризвучия в основно положение или като сектакорди, например:



Квартсектакордите – съответно – трябва да се считат за дисонантни акорди,

защото образуват кварта с баса¹: . Допуска се свободна употреба на ума-

лено тризвучие като сектакорд (но само като сектакорд), например: ; увеличено тризвучие също може да се открие при Палестрина, макар и рядко – например в месата *Salvum Fac*:

¹ Бел. на преводача от датски: По-подробно за квартсектакорда вж. Haydon, Glen. *The Evolution of the Six-Four Chord*. Berkeley, University of California Press, 1933.

re - sur - rec - ti - o - nem

re - sur - rec - ti - o

- sur - rec - ti - o

re - sur - rec - ti - o -

2. Правилото, че нито един от два гласа, скачащи в една посока, не може да прави скок, по-голям от кварта (като тук не се включва октавата), при тригласен контрапункт или при контрапункт в повече гласове се отнася само до крайните гласове, дори и ако всички гласове се движат в една посока.

3. Скрити квинти или октави са позволени между краен и вътрешен глас или между вътрешни гласове (когато гласовете са повече от три). При крайните гласове скритите квинти могат да имат добър ефект, но в този случай горният глас трябва да се движи постъпенно. Скрити октави между крайни гласове (при по-малко от четири гласа) трябва да се избягват. Те могат да се явят в предпоследния такт при каденца; извън това трябва да се използват внимателно.

4. Унисони между два гласа могат да се използват свободно, но трите гласа могат да бъдат в унисон само в първия такт на упражнението.

5. Може да се започне и да се завърши с пълно тризвучие, което може да бъде само тоническо. В такъв случай началният акорд трябва да включва голяма терца, но само ако – както при първи вид – всички три гласа започнат едновременно. Ако терцата се яви след началото на кантус фирмуса, тя може да бъде и малка. Във финалния акорд терцата трябва във всички случаи да бъде голяма. Освен с пълно тризвучие може да се завърши и с „тризвучие“ с липсваща терца или квинта. От друга страна, може да се започне само с пълно тризвучие или с „празна квинта“ (с липсващ терцов тон).

6. Водещият тон не се удвоява: *до диез* в дорийски лад, *фа* във фригийски, *фа диез* в миксолидийски, *сол диез* в еолийски и *си* в ионийски^{XXII}.

Практически упражнения

Да се прибавят още два гласа в цели ноти към гласа на кантус фирмуса. Той може да бъде горен, долен или среден глас.

Дорийски

Three staves of music in G minor (one flat) and common time. The top staff contains a single melodic line with notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6. The middle and bottom staves are marked 'c. f.' and contain a single bass line with notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2. The piece concludes with a double bar line.

Фригийски

Three staves of music in G minor (one flat) and common time. The top staff contains a single melodic line with notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6. The middle staff contains a single melodic line with notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, with a slur over the first three notes. The bottom staff is marked 'c. f.' and contains a single bass line with notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2. The piece concludes with a double bar line.

Миксолидийски

Three staves of music in G major (no sharps or flats) and common time. The top staff contains a single melodic line with notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The middle staff contains a single melodic line with notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The bottom staff contains a single bass line with notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2. The piece concludes with a double bar line.

Еолийски

c. f.

Йонийски

c. f.

Втори вид

При тези упражнения към кантус фирмуса се прибавят един глас в половинни ноти и един глас в цели ноти. Правилата са същите, както в двугласен контрапункт от втори вид, като добавим изключенията, изброени в предишния раздел. Може да има каденци със синкопирани дисонанси в стила на четвърти вид; ако синкопът е в най-ниския глас, той може да бъде разрешен с отвеждане в умалено тризвучие, но задължително в тясно разположение:

С кантус фирмуса може да се работи по шест различни начина – той може да се намира във всеки от трите гласа, както и контрапунктите от първи и втори полифоничен вид.

Практически упражнения

Съчетайте кантус фирмуса с един глас в първи и с един глас във втори полифоничен вид, така че да се упражнят последователно всички възможни комбинации.

Дорийски

The image displays three systems of musical notation for Dorian mode exercises. Each system consists of three staves, with the first staff marked 'c. f.' (cantus firmus). The first system shows a cantus firmus in the first staff and two polyphonic voices in the second and third staves. The second system shows a cantus firmus in the second staff and two polyphonic voices in the first and third staves. The third system shows a cantus firmus in the third staff and two polyphonic voices in the first and second staves. The notation includes treble and bass clefs, a common time signature, and various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals.

c. f.

The first system consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a whole-note scale starting on middle C. The middle staff is in bass clef and contains a whole-note scale starting on G2. The bottom staff is in bass clef and contains a half-note scale starting on G2, with a fermata over the final two notes.

c. f.

The second system consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a half-note scale starting on middle C. The middle staff is in treble clef and contains a whole-note scale starting on middle C. The bottom staff is in bass clef and contains a whole-note scale starting on G2.

c. f.

The third system consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a whole-note scale starting on middle C. The middle staff is in treble clef and contains a whole-note scale starting on middle C. The bottom staff is in bass clef and contains a half-note scale starting on G2, with a fermata over the final two notes.

Трети вид

В тези упражнения срещу кантус фирмуса се добавят един глас в четвъртни-ни и един - в цели ноти. Тук няма какво да добавим към вече изложените правила.

Практически упражнения

Кантус фирмусът трябва да се съчетае с един глас в трети полифоничен вид и с един глас в първи, т.е. има шест възможни комбинации от гласовете:

Дорийски

Музикална партитура за Дорийски мажор. Състои се от три реда нотни системи. В първия ред (соло) е представен кантус фирмусът: D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4-F4-E4-D4. Вторият ред (с. ф.) съдържа един глас: D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4-F4-E4-D4. Третият ред (с. ф.) съдържа един глас: D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4-F4-E4-D4.

Дорийски

Музикална партитура за Дорийски мажор. Състои се от три реда нотни системи. В първия ред (соло) е представен кантус фирмусът: D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4-F4-E4-D4. Вторият ред (с. ф.) съдържа един глас: D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4-F4-E4-D4. Третият ред (с. ф.) съдържа един глас: D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4-F4-E4-D4.

Фригийски

Музикална партитура за Фригийски мажор. Състои се от три реда нотни системи. В първия ред (соло) е представен кантус фирмусът: D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4-F4-E4-D4. Вторият ред (с. ф.) съдържа един глас: D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4-F4-E4-D4. Третият ред (с. ф.) съдържа един глас: D4-E4-F4-G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4-F4-E4-D4.

Миксолидийски

c. f.

A musical score for the Mixolydian mode, consisting of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The top staff contains a sequence of whole notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The middle staff contains a sequence of whole notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, with a sharp sign (#) above the final G4. The bottom staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, with a sharp sign (#) above the final G4.

Еолийски

c. f.

A musical score for the Eolian mode, consisting of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The top staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, with a sharp sign (#) above the final G4. The middle staff contains a sequence of whole notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, with a sharp sign (#) above the final G4. The bottom staff contains a sequence of whole notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, with a sharp sign (#) above the final G4.

Йонийски

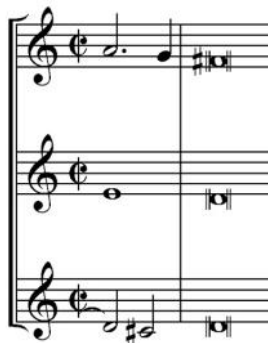
c. f.

A musical score for the Ionian mode, consisting of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The top staff contains a sequence of whole notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The middle staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, with a sharp sign (#) above the final G4. The bottom staff contains a sequence of whole notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, with a sharp sign (#) above the final G4.

Йонийски

Полезно, макар и трудно упражнение е да опитаме да поставим срещу кантус фирмуса един глас във втори и един глас в трети полифоничен вид. Трудността е най-вече в това да постигнем логична и течаща мелодия на втория вид. Когато той е поставен срещу четвъртинов глас, втората половина се усеща като силно време и не може да дисонира. Проблемът е още по-труден, ако вторият вид лежи в най-ниския глас. Но ако е в средния или в горния глас, можем да използваме кварта (естествено, оправдани от наличието на терца или квинта отдолу) и така възможностите за постъпенно движение нарастват. В каденцата гласът във втори вид може да въведе дисонантно задържане според правилата за четвърти вид. В такива случаи могат да се използват и по-свободни форми като тази:

Горният глас скача на дисонанс и го напуска също със скок, но тази неправилност може да бъде подмината, защото горният скача надолу до *ми*, звучащо в средния глас, и веднага се връща на тона, от който е тръгнал, след което продължава така, сякаш всъщност е прозвучало това:



Такива дисонанси се появяват, когато един сам по себе си неправилно движещ се глас на едно или на няколко места се скрива в другия правилно написан глас, който се откроява повече. Такива „паразитни“ или „прикрити“ дисонанси се срещат често при композиторите от 16. век². Следващият случай е много характерен, взет е от *Nunc dimittis*, кантикум от Палестрина^{XXIII}.

Тук неправилният скок в първия тенор от *ре* на *сол* (дисонанс с *до* в най-високия глас) е възможен благодарение на унисона, който тенорът прави със *сол* в баса – така той е коректен спрямо горните гласове.

The image shows a musical score for five voices: Cant., Alt., Ten. I, Ten. II, and Bas. The lyrics are 'nem gen'. The Ten. I part shows a dissonant leap from 're' to 'sol' (marked with an asterisk) which is corrected by an unison with the Bass part. Dashed lines indicate the continuation of the vocal lines.

Факт е и че последните три тона на първия тенор се явяват и в останалите гласове.

² Вж. *The Style of Palestrina...*, p. 156.

Примери

Дорийски

A musical score for the Dorian mode, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The middle staff is a treble clef with a single line of whole notes, labeled 'c. f.'. The bottom staff is a bass clef with a continuous eighth-note accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

Еолийски

A musical score for the Eolian mode, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a single line of whole notes, labeled 'c. f.'. The middle staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with a continuous eighth-note accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

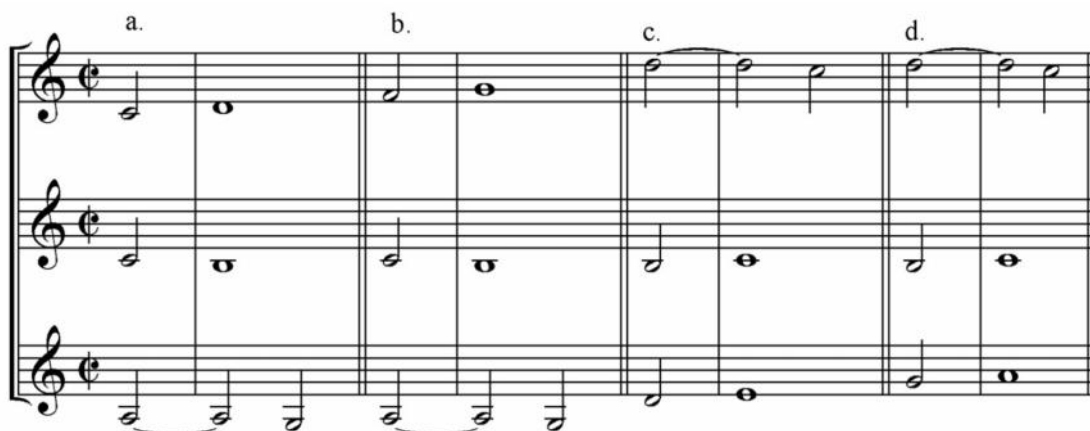
Йонийски

A musical score for the Ionian mode, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The middle staff is a treble clef with a single line of whole notes, labeled 'c. f.'. The bottom staff is a bass clef with a continuous eighth-note accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

Четвърти вид

В този полифоничен вид към кантус фирмуса се прибавят един глас в четвърти вид и един глас в първи. Правилата са същите, както при двуглас в

четвърти вид, но има няколко допълнения. Тук „лошите“ задържани дисонанси (като кварта и септими в долен глас и секунди и нони във висок глас) могат да се използват, ако във всеки такъв случай се получават „добри“ задържания спрямо някой от другите гласове:

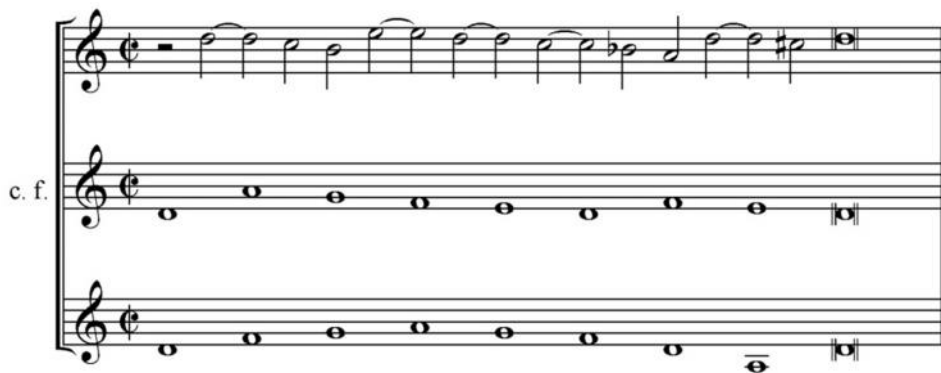


В пример а. квартовият дисонанс в долния глас е безупречен, тъй като едновременно с това гласът образува секундов дисонанс със *si* в средния глас. По същата причина е приемливо септимовото задържане в долния глас в пример б. В следващите примери с. и d. има съответно септимо и квартово задържане, които правят задържането на нона между горните гласове приемливо.

Практически упражнения

Поставете всеки кантус фирмус в различни комбинации от гласове. „Консонантната“ кварта в еолийския пример е обяснена на с. 166 и нататък.

Дорийски



Дорийски

Музикална нотация за Дорийски модус. Състои се от три реда нотации. Горният ред е в трезвонен ключ и етолен мажор с един бемол (Bb). Средният ред е в трезвонен ключ и етолен мажор с динамично означение "c. f.". Долният ред е в трезвонен ключ и етолен мажор с динамично означение "c. f.". Нотите са: G, A, Bb, C, D, E, F, G, с различни ритмични стойности и завършва с двойна вертикална линия.

Фригийски

Музикална нотация за Фригийски модус. Състои се от три реда нотации. Горният ред е в трезвонен ключ и етолен мажор с един бемол (Bb). Средният ред е в трезвонен ключ и етолен мажор с динамично означение "c. f.". Долният ред е в трезвонен ключ и етолен мажор с динамично означение "c. f.". Нотите са: G, Ab, B, C, D, E, F, G, с различни ритмични стойности и завършва с двойна вертикална линия.

Миксолидийски

Музикална нотация за Миксолидийски модус. Състои се от три реда нотации. Горният ред е в трезвонен ключ и етолен мажор с един бемол (Bb). Средният ред е в трезвонен ключ и етолен мажор с динамично означение "c. f.". Долният ред е в трезвонен ключ и етолен мажор с динамично означение "c. f.". Нотите са: G, A, B, C, D, E, Fb, G, с различни ритмични стойности и завършва с двойна вертикална линия.

Еолийски

c. f.

The musical score for the Eolian mode is presented in three staves. The top staff features a melodic line with a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The middle staff contains a more complex melodic line with various intervals and a final sharp sign. The bottom staff provides a bass line with notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

Йонийски

c. f.

The musical score for the Ionian mode is presented in three staves. The top staff features a melodic line with a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The middle staff contains a melodic line with a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bottom staff provides a bass line with notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

Полезно упражнение е комбинирането на трети и четвърти вид:

Дорийски³

c. f.

The musical score for the Dorian mode is presented in three staves. The top staff features a melodic line with a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The middle staff contains a melodic line with a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bottom staff provides a bass line with notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

³ По повод на деветата четвъртина в баса (do) вж. правилата на с. 134.

Дорийски

Музикална партитура за Дорийски мажор. Състои се от три реда: горен (соло), среден (соло) и долен (контрапункт). Горният ред съдържа мелодията с характерен изходен интервал от втора степен. Средният ред е маркиран с "c. f." и съдържа хоризонтална линия от ноти. Долният ред съдържа контрапункт с характерни изходни интервали.

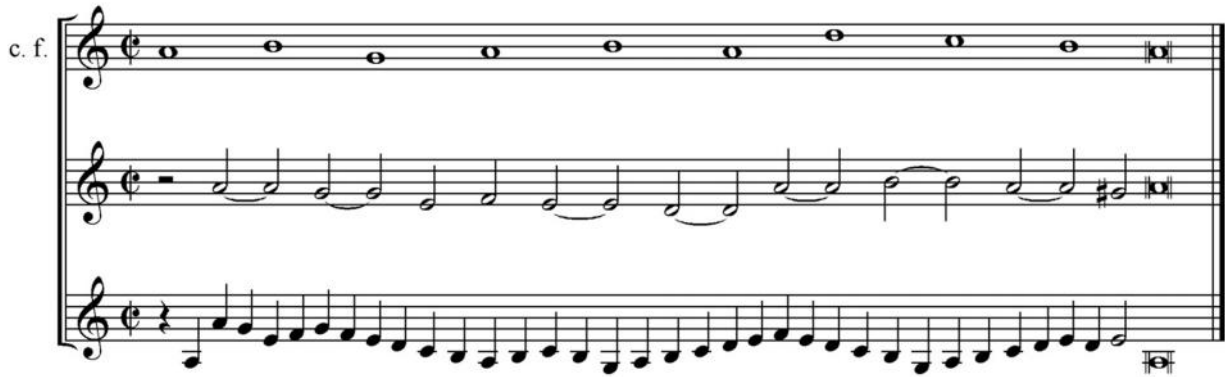
Фригийски

Музикална партитура за Фригийски мажор. Състои се от три реда: горен (соло), среден (соло) и долен (контрапункт). Горният ред съдържа мелодията с характерен изходен интервал от трета степен. Средният ред е маркиран с "c. f." и съдържа хоризонтална линия от ноти. Долният ред съдържа контрапункт с характерни изходни интервали.

Миксолидийски

Музикална партитура за Миксолидийски мажор. Състои се от три реда: горен (соло), среден (соло) и долен (контрапункт). Горният ред съдържа мелодията с характерен изходен интервал от втора степен. Средният ред е маркиран с "c. f." и съдържа хоризонтална линия от ноти. Долният ред съдържа контрапункт с характерни изходни интервали.

Еолийски



Йонийски⁴



Пети вид

Тук важат същите правила, както при двугласа от този вид, заедно с току що изложените облекчения, отнасящи се до тригласа изобщо^{XXIV}.

На това място трябва да споменем концепцията за „консонантна кварта“ . Това е кварта, достигната чрез постъпенно движение, която се явява на тезиса (слабо време) върху лежащ басов тон. Нататък квартата е залегована до следващия арзис (силно време), където влиза в по-силен дисонанс и накрая успява да достигне до своето редовно разрешение на следващия тезис (слабо време), например:

⁴ Третата четвъртина преди края - *re* - е прикрита от октавовото ѝ отношение с горния глас.



Така че тук е налице задържане, подготвено от дисонанс, което – логично – е в разрез с правилата на четвърти вид. Квартата обаче е толкова мек дисонанс, че ако е въведена гладко и е съпоставена с остри дисонанси като секунди и септими, изглежда почти като консонанс. При такива условия „консонантната кварта“ се използва много често от композиторите по времето на Палестрина^{XXV}.

Палестрина. Меса: *L'homme armé*



Примери

Горният идиом беше използван в контрапункта срещу петата и шестата нота на еолийския кантус фирмус на с. 163.

Дорийски

c. f.

Дорийски

c. f.

Фригийски

c. f.

Миксолидийски

c. f.

Еолийски

c. f.

Йонийски

First system of musical notation for 'Йонийски'. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The bass clef staff is marked 'c. f.' (crescendo forte). The music is in a common time signature (C) and features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staff.

Second system of musical notation for 'Йонийски'. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music continues from the first system, ending with a double bar line.

Свободно писмо без имитация е необичайно, но е добре да се опита:

Third system of musical notation for 'Йонийски', including lyrics. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The lyrics are: "Ky - rie - e - - - - -", "Ky - - - - - rie e - - - - -", and "Ky - - - - - rie e - - - - -". The music is in a common time signature (C) and features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staff.

lei - - - - - son.

Имитация

Тук към кантус фирмуса се добавя имитация в два гласа. Такива упражнения са изключително полезни и затова – препоръчителни. Например:

lei - - - - - son.

Що се отнася до имитацията в три свободно движещи се гласа, то тук не е необходимо да се добавят нови правила към вече въведените.

Трябва да се стараем да използваме колкото е възможно най-пълните хармонии. Особено хубав ефект се постига, ако третият въведен глас влезе така, че да

допълни останалите два до постигане на пълно тризвучие. А ако третият глас влезе към задържан дисонанс, както е в т. 7 на показания по-долу *Benedictus* от Палестриновата *Missa Brevis*, то очарованието на ефекта нараства още повече. Привеждам тук този *Benedictus* в неговата цялост, защото той е особено красив модел на тригласно имитационно писмо. Изключително рядко срещаме такава съвършена предназначеност към тази форма на писане, каквато притежават двете теми тук, и това е нещо, достойно за изследване.

Be - ne - di - ctus qui ve -

nit, qui ve -

Be - - - - ne - di - ctus qui ve -

nit, qui ve - nit, Be - - - - ne - - - -

nit, qui ve - - - -

nit, qui ve - - - -

di - ctus qui ve - - - - nit,
 nit, qui ve - - - - nit, in

in no - mi - ne Do - mi -
 nit, in no - mi - ne
 no - mi - ne Do - - - - mi -

ni, Do - - - - mi - ni, in no - mi - ne
 in no - mi - ne Do - mi -
 ni in no - mi - ne

in no - mi - ne Do - mi - ni, Do - mi -
 ni in no - mi - ne, in no - mi - ne
 Do - - - - mi - ni,

ni, in no - mi - ne Do -

in no - mi - ne

in no - mi - ne Do - - - - mi - ni in

mi - ni.

Do - - - - mi - ni, Do - mi - ni.

no - mi - ne Do - mi - ni.

Пета глава
ЧЕТИРИГЛАСЕН КОНТРАПУНКТ

Първи вид

Към вече изложените правила тук трябва да бъде добавено следното: позволени са скрити октави между крайните гласове, но най-добре е когато се допускат, горният глас да се движи постъпенно.

Примери

Дорийски

A musical score for four voices in Dorian mode. The notation is in treble clefs with a common time signature. The notes are: Soprano (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5), Alto (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5), Tenor (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5), and Bass (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5). The dynamic marking 'c. f.' is placed to the left of the Tenor staff.

Миксолидийски

A musical score for four voices in Mixolydian mode. The notation is in treble and bass clefs with a common time signature. The notes are: Soprano (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5), Alto (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5), Tenor (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5), and Bass (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5). The dynamic marking 'c. f.' is placed to the left of the Soprano staff.

Їонийски

c. f.

The image shows a musical score for the Ionian mode. It consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The first staff has quarter notes. The second staff has a half note G4 with a slur over it, followed by quarter notes. The third staff has quarter notes. The fourth staff has quarter notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Втори вид

Тук няма нови правила.

Примери

Дорийски

c. f.

The image shows a musical score for the Dorian mode. It consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (Bb, Eb). The notes are: D4, E4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5, D5. The first staff has quarter notes. The second staff has quarter notes. The third staff has quarter notes. The fourth staff has quarter notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Фригийски

c. f.

This musical score is for the Phrygian mode in C major, marked 'c. f.'. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a whole note scale: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff is a treble clef with a half-note scale: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The third staff is a treble clef with a whole note scale: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bottom staff is a bass clef with a whole note scale: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Миксолидийски

c. f.

This musical score is for the Mixolydian mode in C major, marked 'c. f.'. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a whole note scale: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff is a treble clef with a half-note scale: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The third staff is a treble clef with a half-note scale: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bottom staff is a bass clef with a whole note scale: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Трети вид

Примери

Дорийски

c. f.

This musical score consists of four staves in treble clef with a common time signature. The top staff contains five whole notes: C4, D4, E4, F4, and G4. The second staff contains a melodic line of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff contains five whole notes: C4, D4, E4, F4, and G4. The bottom staff contains five whole notes: C4, D4, E4, F4, and G4, with a slur under the first two notes (C4 and D4).

This musical score consists of four staves in treble clef with a common time signature. The top staff contains six whole notes: C4, D4, E4, F4, G4, and A4. The second staff contains a melodic line of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The third staff contains six whole notes: C4, D4, E4, F4, G4, and A4. The bottom staff contains six whole notes: C4, D4, E4, F4, G4, and A4.

Дорийски

c. f.

This system consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing a melodic line of eighth notes. The second staff is a treble clef with a common time signature, containing five half notes. The third staff is a treble clef with a common time signature, containing five half notes. The fourth staff is a bass clef with a common time signature, containing five half notes, with a slur over the first two notes.

This system consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing a melodic line of eighth notes. The second staff is a treble clef with a common time signature, containing five half notes. The third staff is a treble clef with a common time signature, containing five half notes. The fourth staff is a bass clef with a common time signature, containing five half notes, with a slur over the first two notes.

Еолийски

c. f.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a 3/4 time signature and contain whole notes. The third staff is in treble clef and contains a melodic line of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains whole notes, with a slur over the first two notes.

The second system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a 3/4 time signature and contain whole notes. The third staff is in treble clef and contains a melodic line of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains whole notes.

Много трудно, но и много полезно упражнение е към кантус фирмуса да се прибавят по един глас в първи, втори и трети вид. Например:

Дорийски

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4. The second staff is in treble clef, marked 'c. f.', and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4. The third staff is in treble clef and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4. The fourth staff is in bass clef and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The second staff is in treble clef, marked 'c. f.', and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The third staff is in treble clef and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The fourth staff is in bass clef and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

Забележете: всички половини на слабо време са консонантни спрямо движението в четвъртини. Вижте и коментарите на с. 158.

Четвърти вид

Към кантус фирмуса се добавят един глас в синкопи и два гласа в цели ноти. Например:

Дорийски

A musical score for a Dorian mode exercise. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a sustained accompaniment. The third staff is a treble clef with a sustained accompaniment, marked 'c. f.'. The bottom staff is a bass clef with a sustained accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Нека опитаме и още едно много полезно упражнение: към кантус фирмуса да добавим по един глас в четвърти, втори и първи вид. Половините на слабо време в контрапункта от втори вид могат да бъдат проходящи дисонанси, а половините на силно време в контрапункта от четвърти вид могат, разбира се, да бъдат дисонанси. Например:

A musical score for a Dorian mode exercise with counterpoint. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a counterpoint line. The third staff is a bass clef with a sustained accompaniment. The bottom staff is a bass clef with a sustained accompaniment, marked 'c. f.'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Но може би най-трудната задача в цялото обучение по контрапункт е тази към кантус фирмуса да се добавят по един контрапункт във втори, трети и четвърти вид – така всички четири вида в строго движение са представени в едно упражнение. Макар и да изглежда почти невъзможно да се спазват едновременно всички изисквания и към мелодиката, и към вертикала, с малко повече практика това може да се постигне, и времето, отделено за упражненията от този тип, ще бъде

изключително ползотворно. Такива упражнения са чудесни за усвояване на изкуството да се създадат ярко индивидуални гласове в трудни обстоятелства. Ето няколко примера:

Дорийски

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a whole rest followed by a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff is a treble clef with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The third staff is a treble clef with a piano dynamic marking 'c. f.' and four whole notes: G3, A3, B3, C4. The fourth staff is a treble clef with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The second staff is a treble clef with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The third staff is a treble clef with four whole notes: G3, A3, B3, C4. The fourth staff is a bass clef with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

Дорийски

c. f.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of notes: a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, C5, D5, and E5. The second staff is in treble clef and contains two whole notes: G4 and Bb4. The third staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, and D6. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of notes: a whole rest, followed by a half note G3, a half note F3, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. There are two slurs: one over the G3 and F3 notes, and another over the E4 and D4 notes.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of notes: quarter notes G4, A4, B4, C5, a whole note D5, and a double bar line. The second staff is in treble clef and contains three whole notes: G4, Bb4, and G4, followed by a double bar line. The third staff is in treble clef and contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, and D6, followed by a double bar line. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of notes: a quarter note G3, a half note F3, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, and a double bar line. There are two slurs: one over the F3 and E4 notes, and another over the D4 and C4 notes.

Миксолидийски

c. f.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a common time signature, containing five whole notes: C4, D4, E4, F4, and G4. The second staff is a treble clef with a common time signature, containing a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff is a treble clef with a common time signature, containing a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fourth staff is a bass clef with a common time signature, containing a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a common time signature, containing five whole notes: C4, D4, E4, F4, and G4. The second staff is a treble clef with a common time signature, containing a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff is a treble clef with a common time signature, containing a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fourth staff is a bass clef with a common time signature, containing a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Їонийски

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a common time signature, containing a melodic line of eighth and quarter notes. The second staff is a treble clef with a common time signature, containing a harmonic line of quarter and half notes. The third staff is a treble clef with a common time signature, containing a melodic line of quarter and half notes with some slurs. The fourth staff is a bass clef with a common time signature, containing a simple bass line of whole notes. The label 'c. f.' is positioned to the left of the bass staff.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a common time signature, containing a melodic line of eighth and quarter notes. The second staff is a treble clef with a common time signature, containing a harmonic line of quarter and half notes. The third staff is a treble clef with a common time signature, containing a melodic line of quarter and half notes with some slurs. The fourth staff is a bass clef with a common time signature, containing a simple bass line of whole notes. The system concludes with a double bar line.

Пети вид

Към кантус фирмуса се прибавя един свободен контрапункт и още два гласа в първи вид.

Примери

Дорийски

The first musical example is in Dorian mode. It consists of four staves. The top staff is the cantus firmus, written in a treble clef with a common time signature. The second staff is labeled 'c. f.' and contains a single note on the first line of the staff. The third staff contains a single note on the second line. The bottom staff is the bass line, written in a bass clef, and contains a single note on the first space. The notes are: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter), A5 (quarter), B5 (quarter), C6 (quarter).

The second musical example is also in Dorian mode. It consists of four staves. The top staff is the cantus firmus, written in a treble clef with a common time signature. The second staff is labeled 'c. f.' and contains a single note on the first line of the staff. The third staff contains a single note on the second line. The bottom staff is the bass line, written in a bass clef, and contains a single note on the first space. The notes are: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter), A5 (quarter), B5 (quarter), C6 (quarter).

Їонийски

c. f.



Композиции с четири свободни гласа и без имитации се срещат рядко в произведенията на самия Палестрина. Може да се покаже един хубав пример от творчеството на римския композитор Констанцо Феста, който умира през 1545 г. Но дори и тук във втория глас има известна имитационност. Пиесата всъщност е построена върху грегорианска мелодия, т.е. най-високият глас въвежда мелодията почти буквално, нота по нота, докато останалите гласове не показват връзка с този кантус фирмус. В четвъртия такт преди края може да се забележи неправилно

изградена камбиата. Такава ранна форма в същинския Палестринов период вече не се използва¹ XXVI.

Констанцо Феста²

De - o di - ca - mus gra - - - - - ti -

De - - - - - di - ca - - - - -

De - - - - - o di - ca - - - - -

De - o di - ca - mus gra - - - - - ti -

as, gra - - - - -

mus gra - - - - -

mus gra - - - ti - as,

as,

¹ Вж. *The Style of Palestrina...*, p. 195.

² Композицията е приведена според Codex 21 от Ватиканския архив.

ti - as, De - o di - ca - mus gra -

De - o di - ca - mus gra - - -

ti - as.

ti - - - as.

mus gra - ti - - - as.

ti - - - as.

Имитация

Нелесно, но много полезно упражнение е въвеждането на трите контрапунктираци гласа с имитация, например:

Дорийски

The image displays two systems of musical notation, each consisting of four staves. The first system includes a soprano staff, two alto staves, and a bass staff. The second system includes a soprano staff, one alto staff, and two bass staves. The notation is in a Dorian mode, characterized by a major second interval between the first and second degrees of the scale. The exercise demonstrates imitation, where the voices enter in sequence, each imitating the melodic line of the previous voice. The first system shows a more complex melodic line in the soprano voice, while the second system shows a simpler, more rhythmic line. The bass staff in both systems provides a steady accompaniment, often using a pattern of eighth notes.

Четиригласните композиции с имитация във всички гласове са много разпространени през 16. век. От безбройните примери съм избрал един от най-красивите – началото на четиригласния Палестринов мотет *Ego sum Panis*. Тази композиция е в йонийски лад, транспониран от *фа*. Сопранът встъпва на доминантовата степен от звукореда, останалите гласове влизат в строгата последователност съответно от тоника и от доминанта. Въвеждането на гласовете е забележително:

ното едно от встъпленията не се усеща като разточително или безцелно. Влизането на тенора е особено ефектно – към задържан дисонанс, съвсем според любимия за Палестрина и неговите съвременници подход. Именно тенорът сякаш поема управлението – едва с неговата поява разбираме, че някак неясното, малко смътно и вълнообразно начало всъщност е било внимателно въведение към музикална структура с неподозирана сила и стабилност:

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics: E - - - go sum pa - - - - nis vi - - - - . The second staff is another vocal line in treble clef with lyrics: E - - - - go sum pa - - - - . The third and fourth staves are basso continuo lines in bass clef, showing a steady rhythmic accompaniment.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics: nis vi - - vus vus. The second staff is another vocal line in treble clef with lyrics: nis vi - - vus. The third and fourth staves are basso continuo lines in bass clef, continuing the accompaniment.

E - - - - go sum pa - - - -

Шеста глава КОНТРАПУНКТ В ПОВЕЧЕ ОТ ЧЕТИРИ ГЛАСА

В немския език композиция с повече от четири гласа се нарича „*vielstimmig*“¹. Макар че има написани около 1500 произведения за четири гласа, в течение на 16. век ситуацията постепенно се променя и по времето на Палестрина преобладават композиции с повече от четири гласа. Разликата между полифоничното писмо от 16. век и това от 17. и 18. е във факта, че строго охраняваната самостоятелност на по-малкия брой гласове в по-ранния период през следващите два века често отстъпва на удвояване на един глас с друг, поради което тяхната независимост е някак илюзорна. Както казва Белерман²:

Великите композитори на 16. век винаги са много стриктни в това отношение. В техните полифонични творби всеки отделен глас – без значение колко са гласовете – се приема като независим и неговата индивидуалност не може и не бива да обърквана с тази на друг глас. Чрез логичното провеждане на принципите на полифоничната композиция те са достигали до такава забележителна хармония на звука и до толкова мощно развитие на тоновата маса, които определят кога отделните гласове трябва да влязат един по един; накратко – постигат онзи звуков ефект, който композиторите от по-късните времена напрасно търсят.

Изготвянето на контрапункт в повече от четири гласа в основни линии следва правилата за писане в четири гласа, но колкото повече гласове съдържа композицията, толкова повече са изискванията към постигането на пълни съзвучия. От друга страна, писането на многоглас позволява по-голяма свобода при използване на скрити паралелизми, при което скритите октави са позволени между крайните гласове, дори и ако горният глас скача. При писане на пет или повече гласа се налага един или повече от видовете гласове да се делят и да има две алтови партии, две тенорови и т.н. Колкото повече са гласовете, толкова по-трудно става изграждането на тоново богата тема. В творбите на композиторите от 16. век може да се забележи все по-честото използване на тонови повторения, особено в седем- и осемгласно писмо. Гласоводенето също става по-трудно с нарастване на броя на гласовете. През 16. век композиторите на шестгласни или с повече гласове пиеси по принцип използват всичките едновременно само за кратко.

Следващият пример на писане за пет гласа е от франко-фламандския композитор Якоб де Керл (ок. 1531 – 1591), съвременник на Палестрина и прекарал значителна част от живота си в Италия. Това е една рафинирана композиция и

¹ Бележка на преводача от датски: За преводача не е известна английска дума, която да се използва в момента и да е точно съответствие на „*vielstimmig*“. Буквалният превод на думата е „многогласен“ (many-voiced)^{xxvii}.

² *Der Kontrapunkt...*, p. 420.

макар че е ранна творба от този майстор, в някои моменти изглежда по-старомодна от зрелите творби на Палестрина³.

Якоб де Керл⁴

Le - va ma -
 Le - va ma - - - - - num tu - - - -
 Le - va ma - - - - - num - - - - -
 Le - va ma - - - - - num tu - - - -

num tu - - - - - am, ma - num tu - am
 am, su -
 tu - - - - - am, ma - num tu - - - - - am
 am, ma - - - - - num tu - - - - - am
 Le - - - - - va ma - - - - - num tu - am

³ Тази композиция се привежда тук според редакцията на Ото Уршпруг на събраните съчинения на Якоб де Керл, публикувани във *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* през 1926 година.

⁴ Такт 19, където са двете звездички: ** - Това е архаична форма на *камбиата*. Сравни със с. 121 - 122.

su - per gen - tes a - li - e - - - nas a - - - li -
 per gen - tes a - li - e - - - nas, su - per gen -
 su - per gen - tes a - li - e - - - nas, a - li - e - -
 su - per gen - tes a - li - e - - - nas,
 su - per gen - tes a - li - e - - - nas,

e - - - - - nas; Ex - ci - ta fu - ro - - - - -
 tes a - li - e - - - - - nas;
 nas, a - li - e - - - - - nas; Ex - ci - ta fu -
 Ex - ci - ta fu - ro - - - - -
 e - - - - - nas; Ex - ci - ta fu - ro - - - - - rem

rem et ef - fun - de i - ram,

Ex - ci - ta fu - ro - - - rem et ef - fun - de i -

rem et ef - fun -

rem et ef - fun - de

et ef - fun - de i - - - - ram,

ut vi - de - ant po - ten - ti - am/tu am:

ram, ut vi - de - ant po - ten - ti - am, po - ten - ti - am

de i - - - ram, ut vi - de - ant po - ten - - - ti - am

i - ram, ut vi - de - ant po - ten - - -

ut vi - de - ant po - ten - ti -

tu - - - am: Ut co - gno - - - scant etc.
 tu - - - am: Ut co - gno - - - scant etc.
 tu - - - am: Ut co - gno - - - scant etc.
 ti - am tu - - - - am: Ut co - gno - - - scant etc.
 am tu - - - - - am: etc.

В шестгласните композиции хорът често е разделен на две тригласни групи или на една четиригласна и една двугласна и т.н. Тези групи понякога си отговарят, понякога се обединяват. Шестгласният Палестринов мотет *Viri Galilaei* е един великолепен модел на тази техника. Написан е за два сопрана, един алт, два тенора и бас. Първият сопран и алтът започват с възгласа „*Viri Galilaei*“, след което той е повторен от петгласен хор, състоящ се от двата сопрана, тенорите и баса. Алтът и мъжките гласове продължават с „*quid statis*“, а женските (всъщност по-точно момчешките) гласове заедно с втори тенор го повтарят, и само на най-важните думи „*Hic Jesus*“ всички гласове влизат заедно:

1st Soprano Vi - - - ri Ga - li - lae - - - -
 2nd Soprano
 Alto Vi - - - ri Ga - li - lae - - - -
 1st Tenor
 2nd Tenor
 Bass

i, vi - - ri Ga - li - lae - - -
 Vi - - ri Ga - li - lae - - -
 i
 Vi - - ri Ga - li - lae - - -
 Vi - - ri Ga - li - lae - - -
 Vi - - - ri Ga - li lae - - - - -

i quid sta - tis a - spi - ci - en -
 i quid sta - tis a - spi - ci - en -
 quid sta - tis a - spi - ci - en -
 i quid sta - tis,
 i quid sta - tis, quid sta - tis, a - spi - ci - en -
 i quid sta - tis

tes in coe - lum?
tes in coe - - - lum?
tes in coe - - - lum, quid sta - tis a - spi - ci - en - ts in coe -
quid sta - tis a - spi - ci - en - tes in coe - - -
tes in coe - - - lum, quid sta - tis a - spi - ci - en - tes in coe - - -
quid sta - tis a - spi - ci - en - tes in coe - - -

Hic Je - - - - sus
Hic Je - - - - sus qui as - sum - ptus
lum? - - - His Je - - - - sus qui as - sum - ptus
lum? Hic Je - - - - sus qui as - sum - ptus
lum? Hic Je - - - - sus
lum? Hic Je - - - - sus

Съвсем различна техника, по-малко основана на звукови ефекти, използва Палестрина в седемгласния мотет *Tu es Petrus*. Тук удвоени са алтът, тенорът и басът, а темите – които не са специално приспособявани за полифонична работа – са разработени красиво и с видима лекота. Трябва да отбележим, че композицията до самия си край (който не е включен в откъса, показан тук) така и не достига едновременно звучене на всички седем гласа. Винаги има един паузиращ глас,

което придава достатъчна гъвкавост и имитативният характер на писмото е поддържан без никакво усилие.

Musical score for Soprano, 1st Alto, 2nd Alto, 1st Tenor, 2nd Tenor, 1st Bass, and 2nd Bass. The Soprano part has lyrics: Tu es Pe - trus et su - pet hanc. The 1st Alto part has lyrics: Tu es Pe - - -.

Musical score for Soprano, 1st Alto, 2nd Alto, 1st Tenor, 2nd Tenor, 1st Bass, and 2nd Bass. The Soprano part has lyrics: pe - - - tram, et. The 1st Alto part has lyrics: trus et su - per hanc pe - - - . The 2nd Alto part has lyrics: et su - per. The 1st Tenor part has lyrics: et su - per hanc.

su - per hanc pe - - - -
 tram, tu es Pe - - - - - trus
 hanc pe - - - - - tram, tu
 pe - - - - -
 et su - per hanc pe -
 et su - per
 Et su - per hanc pe - tram,

tram, tu es Pe - - -
 et su - per hanc pe - - - -
 es Pe - - - - - trus, Pe -
 tu es
 tram,
 hanc pe - tram,
 tu

trus et su - per hanc pe - - - tram et su - per hanc pe - - tram,
 tram, et su - per hanc pe - - - tram

trus Tu es Pe - - -


Pe - - - trsu et su - per hanc pe - tram et

tu es Pe - trus, Pe - - -

tu es Pe - - - - -

es Pe - trus

Осемгласното писмо през 16. век почти винаги се третира като композиция за два четиригласни хора, т.е. в двухоров стил. Този тип композиция вероятно произлиза от Венеция, в протежение на века завладява Римската школа и постепенно се разпространява в цяла Европа. Но като правило индивидуалността на двата хора не е строга. Високите гласове на единия хор често се съчетават с ниските гласове на другия и почти всяка звукова възможност се използва с наистина изтънчен усет за колористичния ефект. Осемгласното писмо в крайна сметка изисква едно в по-голяма степен хармонично-хомофонно^{XXVIII} писане; при повече гласове става почти невъзможно показването на темите, които мелодически най-често се разгръщат в постъпено движение. Гласоводенето също е отслабено поради честото кръстосване на гласовете чрез размяна на тонове между тях, която се превръща в спасителен вариант („размяна на тонове“ означава, че два или повече

гласа си разменят тонове, например: ).

Палестрина обаче е способен да поддържа принципния полифоничен характер на стила дори и в осемгласно писмо. Изключителното му майсторство в този начин на композиране може да бъде показано чрез началото на мотета *Laudate Dominum*:

Xop 1

Soprano

Lau - da - - - te Do - mi - num o - - - - mnes

Alto

Lau - da - - - te Do - mi - num o - - - - mnes

Tenor

Bass

gen - - - - - tes o - - - - -

gen - - - - - tes lau - da - - - - Do - mi -

lau - - - da - - - - te Do - mi - num o - - -

Lau - - - da - - - - te Do - mi - num o - -

mnes gen - - - - tes, lau -
 num o - - mnes gen - tes
 mnes gen - - - - tes
 mnes gen - - - - tes

Xop 2

Soprano

Alto

Tenor

Bass

lau - da - - - te e -
 lau - - da - te e -
 lau - da - te e -
 lau - - da - te e -

da - - - te e - um o - - - -

lau - - da - te e - um o - - - -

lau - da - te e - um o - mnes

lau - - da - te e - um o - - - -

um, lau - da - - - te e - um

um, lau - - - da - te e - um

um, lau - da - te e - um o -

um, lau - - - da - te e - um

mnes po - - - - - pu -

mnes o - - - mnes po - - - pu -

po - - - - - pu - li,

mnes po - - - pu - li,

o - - - - - mnes po - - - - - pu -

o - - - - - mnes po - - - - - pu -

mnes po - pu - li,

o - - - - - mnes po - - - - - pu -

li, quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per

li, quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per

quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per

quo - - - ni - am con - fir - ma - ta est su - per

li,

li,

li,

nos quo - - - ni - am con

nos quo - - - ni - am con

nos quo - - - ni - am con

nos quo ni - am con -

quo - ni - am con - fir - ma - ta est

quo - ni - am con - fir - ma - ta est

quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - - - - per

quo - ni - am con - fir - ma - ta est

Седма глава КАНОН

„Канон“ е композиция, основана на имитация, в която всички гласове имат напълно еднакво мелодично съдържание – така че започващият композицията глас е копиран или имитиран нота по нота от всеки от останалите гласове. Разликата между обикновената имитация и канона е, че при имитацията от гласа, който се е явил непосредствено преди това, се поема само началото (темата), докато при канона цялата мелодична структура – като буквално повторение или в транспониран вариант – се повтаря от всички останали гласове.

Канонът е най-старата от всички имитативни форми. Може да бъде открит още през 13. век, а в музиката от 14. век – епохата, наречена *ars nova* – е използван често от френските и още по-често от италианските композитори. В Италия е имал характеризиращото име *caccia* (лов), а през 15. и 16. век се е наричал *fuga* (бягане). Последният термин обаче започва сравнително рано да се използва за друга контрапунктична форма и тогава канонът получава сегашното си име. Времето към края на 15. и началото на 16. век е период на разцвет за формата на канона, особено сред нидерландските композитори. Тогава се появява „канонът-загадка“: композитора дава само основния глас и прибавя изречение, с помощта на което може да се разгадаят природата и характерът на останалите гласове. Например, изречението „Този, който ме следва, няма да върви в мрак“ означава, че при изпълнението на отделния глас черните ноти от записаната мелодия трябва просто да се пропуснат. В първата половина на 16. век хората започват да се уморяват от тези често доста артистично съчинени ребуси и с музиката на Палестрина най-бляскавият период на канона вече е отминал. Самият Палестрина е написал една четиригласна меса - *Missa ad fugam*, - която има само два написани гласа; останалите два просто имитират канонично първите и затова не са записани. Но това е негова ранна композиция, след това Палестрина изглежда не пише повече такава изключително канонична творба. Но използва често канонично писмо в комбинация с други гласове, провеждащи свободна имитация – по-специално в *Kyrie* и *Agnus Dei* в редица меси.

Като процедура писането на канон не е сложно. Започва един глас, след което същата поредица от мелодични интервали се поема от един или повече следващи гласове, докато първият глас продължава с контрапункт. Този контрапункт се появява в следващите гласове и т.н. Ако канонът трябва да бъде приключен в полифоничен стил, той трябва да бъде прекъснат от каденца. Следващият канон е прекъснат в предпоследния такт:

В този канон имитацията е в квинта, но – както и при обикновената имитация – тя може да се направи във всеки интервал. *Cancrizans* е канон, при който мелодичната структура на основния глас е имитирана ракоходно: следващият глас повтаря мелодията отзад напред.

Канон, при който нотните стойности са двойно по-дълги в следващия глас, се нарича „канон с аугментация“ (*per augmentationem*) – обратното на „канон с диминуция“ (*per diminutionem*), при който в имитиращия глас нотните стойности са двойно по-кратки. С изключение на последните две форми, нито един от тези видове канони обаче няма някаква особена музикална ценност.

По-долу е представен канон, съчетаващ три свободни имитиращи гласа – Кугие от петгласната меса на Палестрина *Repleatur os meum laude*. Всички гласове започват с една и съща тема, но каноничната имитация се явява само между втория сопран и тенора, като горният глас провежда октавов канон с долния:

e e - lei - - - - - son,
 lei - son Ky - rie e - lei - - - -
 Ky - - - - ri - e

Ky - rie e - lei - son, Ky -
 Ky - - - - ri - e
 son, Ky - rie e - - - -
 e - lei - - - son, Ky - rie e - lei - - - son,
 Ky - - - - ri - e e - lei - - - son, Ky - ri -

ri - e e - lei - - - son, Ky - rie e -
 e - lei - - - son, Ky - rie e - lei - - - son,
 lei - son, Ky - rie e -
 Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e -
 e e - - - - - lei - son, Ky - ri - e

lei - son, Ky - ri - e e - lei - - - -
 Ky - rie e - lei - son, Ky - ri - e
 lei - son, Ky - rie e - lei - - - - son,
 lei - son,
 e - lei - - - - - son, Ky - ri - e

son, Ky - rie e - lei - son, Ky -
 e - lei - son,
 Ky - ri - e e - lei -
 Ky - rie e - lei - son, Ky -
 e - lei - - - - son, Ky - ri - e e - - -

rie e - lei - - - - son, Ky - rie e - - - - lei -
 Ky - rie e - lei - son, Ky -
 son, Ky -
 rie e - lei - - - - - - - - - - - - - - - -
 lei - - - - - - - - - - - - - - - -

son, Ky - rie e - lei - son,
 rie e - lei - - - - -
 rie e - - - - - son, Ky - rie e -
 son, Ky - rie e - lei - son,
 son, Ky - ri - e e - lei - son, - - - - -

e - lei - - - - - son.
 son.
 lei - - - - - son.
 Ky - rie e - - - - lei - - - - son.
 lei - - - - - son.

Осма глава

МОТЕТ

Наред с месата, другата основна форма на религиозната музика от 16. век е мотетът. Терминът *motet* има неясен произход и датира от 12. – 13. век, когато е споменаван като един от контрапунктиращите гласове, добавени към кантус фирмуса в полифонична композиция. По-късно името започва да се отнася до самата композиция, като първо се е използвал религиозен текст, а по-късно – светски, или дори един глас е пеел върху религиозен текст, докато друг е пеел едновременно с това върху светски. С други думи, средновековната концепция за мотета предполага различните гласове да пеят едновременно различни текстове. През 15. и 16. век под мотет се е разбирало най-вече композиция със сакрален латински текст, който като правило е бил един и същ за всички гласове. Думите в повечето случаи са взети от латинския превод на Библията (*Vulgate*), но понякога са се използвали и самостоятелни религиозни стихове.

Характерно за музикалното развитие на мотета е това, че всеки стих или текст има своя самостоятелна тема, която обикновено е имитирана с по-голяма или по-малка точност от всички гласове, преди да се появи следващият откъс от текста и съответната му тема. Така мотетът се превръща в съвкупност от различни имитации или от хомофонни епизоди. Затова една от основните трудности при формалното изграждане на такъв тип композиция е да се избегне опасността всички тези фрагменти да образуват мозаечна структура от несвързана поредица дялове и да се постигне единно и органично цяло. Нидерландските предшественици на Палестрина често изглеждат сковани и негъвкави в това отношение; самият Палестрина и неговите съвременници обаче са владеели в рядко срещана дълбочина изкуството да се изграждат преходи. Като пример за тази композиционна форма ще ни послужи Палестриновият четиригласен мотет *Dies sanctificatus*. Той е предназначен за Коледна меса и е изпълнен с благочестива, ликуваща радост. Ладът е миксолидийски:

1a

Di - - - es san - cti - fi - ca - tus il - lu - xit no -

1b 5

Di - - - es san - cti - fi - ca - tus il -

10

bis, di -

lu - xit no - - - bis, no - - - di - - -

1a

Di - - - es san - cti - fi -

1a

Di - - - es

15

es san - cti - fi - ca - - - tus

1b

es san - cti - fi - ca - - - tus il - lu - xit no - - -

1b

ca - - - tus il - lu - xit no - - - bis, il - - - lu - - -

1b

san - cti - fi - ca - - - tus il - lu - xit no - - - bis, il - - -

20

1b

il - lu - xit no - bis, ve - ni - - te gen - - -

2a

bis, ve - ni -

xit no - - - bis, ve - ni - - te gen - tes

2a

lu - xit no - - bis, ve - ni - - te gen - - -

2a 25

tes, ve - ni - - - te gen - tes

te gen - tes, gen - - - - tes, [2a?] ve - ni - - - te

2a ve - ni - - - te gen - - - - tes, ve - ni - te

tes, ve - ni - te, ve - ni - - - te

2b 30

et ad - - - o - ra - te Do - - - - mi -

gen - - - - tes et ad - o - ra - te Do - - - - mi -

gen - - - - - - tes et ad - o - ra - te Do - - - - mi -

gen - - - - - - tes et ad -

2b 35

num et ad - - - o - ra - - - te Do - mi -

num et ad - - - o - ra - te Do - - - - - - - - mi -

num et ad - - - o - ra - - - te Do - mi - num, Do - - - - mi -

o - ra - - te et ad - - - o - ra - - te Do - - - - - - mi -

3a 40 3b

num, qui - - - a ho - - - - di - - - e de -

num, qui - - - a ho - - - - di - e de - scen - dit

num, qui - - - a ho - - - - di - e de - scen -

num, qui - - - a ho - - - - - di - e

45 3b

scen - dit lux ma - gn in - ter - ris de -

lux ma - gna in ter - - - - - ris

dit lux ma - - - gna in ter - - - ris de - scen -

de - scen - dit,

3b 50

scen - dit de - scen - dit lux ma -

de - scen - dit lux ma - gns in ter - ris;

dit lux ma - gna in ter - - - ris, lux ma - gna in

de - scen - dit lux ma - gna in ter -

4 55

gna in ter - ris; haec di - - es quam fe - cit Do -

haec di - - es quam fe - cit Do - - - -

ter - - - - ris; haec di - es

ris; haec di - es

60

mi - nus

mi - nus quam fe - cit Do - mi - nus haec di - - es quam fe - cit

haec di - - es quam fe - cit

haec di -

4 65

haec di - - es quam fe - cit Do - - - -

Do - mi - nus haec di - - es quam fe - cit Do - - - -

Do - - - - mi - nus quam fe - cit

es quam fe - cit Do - - - -

5 70

mi - - - nus: Ex - ul - te - mus et lae -

mi - nus: Ex - ul - te - mus et lae -

Do - - mi - - - nus: Ex - ul - te - mus et lae -

mi - - - nus: Ex - ul - te - mus,

75

te - mur in e - a et lae - te - mur

te - mur in e - a ex - ul - te - mus et lae - te - mur in

te - mur in e - a ex - ul - te - mus et lae - te - mur

Ex - ul - te - mus et lae - te - mur

80

in e - - a, ex - ul - te - mus et lae - te - mur

e - - - a, ex - ul - te - mus et lae - te - mur in

in e - a, ex - ul - te - mus et lae - te - mur

in e - - a, ex - ul - te - mus et lae - te - mur in

85

e - a, ex - ul - te - mus et lae - te - mur in e - a.

От техническата гледна точка на музикалната конструкция, композицията се дели на пет по-малки дяла.

1. *Dies sanctificatus illuxit nobis,*
2. *venite, gentes, et adorete Dominum,*
3. *quia hodie descendit lux magna in terras;*
4. *haec dies quam fecit Dominus:*
5. *exultemus et letemur in ea.*

Буквалния превод е следният^{XXIX}:

1. *Свещен ден изгрява за нас,*
2. *елате, хора, да обожаваме Господа,*
3. *защото днес една велика светлина е слязла върху земята;*
4. *това е денят, който Господ определи:*
5. *нека в този ден да се радваме и да се веселим.*

Първата тема се състои от два дяла: (а) “*Dies sanctificatus*” и (b) “*illuxit nobis*”, и започва със сопран. На втория такт влиза алтът с точна имитация в квинта надолу. Както и в доста други свои композиции, и тук Палестрина прави от въвеждащия период каноничен дует според нидерландските модели. В осмия такт влиза тенорът с темата, а един такт по-късно се въвежда и басът в квинта надолу и двата ниски гласа повтарят точно дуета на горните гласове на октава. В това време сопранът и алтът продължават със свободен контрапункт спрямо ниските гласове. Този конструктивен принцип определено също е нидерландски. В т. 12 втората част на темата се отделя от първата и се развива самостоятелно, а в т. 17 първият дял на мотета достига до своя край. Следва нов откъс от текста (*venite gentes*) и с него – нова тема, която два и половина такта по-късно се имитира първо в алта (в

унисон), после в тенора (в унисон и в стрето) и накрая, след още два такта, в сопрана и в баса, където сопранът е в октава, а басът в квинта надолу, като първият тон от темата е удължен и се явява на слабо време, след което този дял приключва. Творбата продължава с думите „et adore Dominum”. Темата 2b в сопрана няма истински самостоятелен характер, но е разработена в отношението □ към контрапункта, въведен в алта непосредствено преди последното „venite”, което се явява и в тенора:



Тази тема се имитира точно само веднъж – в тенора (в октава), което започва от края на следващия такт. Останалите имитационни провеждания по-скоро смътно напомнят за темата и то най-вече чрез ритмично сходство. Технологично структурата на този епизод може да се приеме само като своего рода хибрид между полифонично и хомофонно писмо. Преобладава акордовото мислене. Това са най-вече низходящи поредици от секстакорди. Както вече беше споменато, техниката е по-скоро хомофонна. Когато има възможност за имитация, Палестрина я използва, но само мимоходом и без да я проведе в детайли. Следващият дял, „quia hodie”, започва в чист хомофонен стил с така наречените „тризвучия Stabat Mater” (Палестрина използва това акордово последование по особено изразителен начин в началото на забележителната *Stabat Mater*, откъдето идва и названието му).

На „descendit” започва свободно третиран имитационен дял. Алтът въвежда темата; тенорът и сопранът следват в стрето (съответно в унисон и в октава). Басът в това време мълчи, но за да компенсира мълчанието си, поема водачеството при следващото провеждане на имитацията, където е следван от тенора, сопрана и алта (също в стрето). Единственото общо между тези въвеждания на темата е низходящият квинтов скок, поставен на текста *descendit* – след този скок всеки глас продължава по свой път, а сопранът всъщност напълно изчезва. Като цяло характерът на този дял е само наполовина полифоничен. Четвъртият и предпоследен дял обаче е изцяло стриктен и обичаен. В темата без затруднения се открива началото на грегорианския хорал *Haec dies*:



Въведението представлява каноничен дует между сопран и алт. Както в началото на първия дял, имитацията е в квинта, но разликата е, че тук първо влиза алтът, а отговаря сопранът. Тенорът (с удължен начален тон) и басът (в квинта надолу) се въвеждат след пет такта, но са разработени по начин, различен от този

на високите гласове. Последното явяване на темата (в сопран) завършва този дял. Следващият, последен епизод включва един от тези прекрасни танцови откъси в дактилен ритъм, които Палестрина и съвременниците му понякога използват, за да изразят невинна радост. Като изключим единствената имитация между сопран и тенор, стилът тук е изцяло хомофонен. В тактове 71 и 82 можем да забележим дисонанси на третата половина нота, които на пръв поглед са в разрез с правилата. Тук обаче е налице модификация на ритъма, която не се вижда в нотирането. Тактове 71 – 72 и 82 – 83 всъщност се обединяват в по един голям такт в 3/1, поради което дисонансите, за които говорим, са задържани дисонанси по всички правила за прилагането им.

70

The image shows a musical score for four staves, numbered 70. The score is written in a complex rhythmic style, likely 3/1 time, with various note values and rests. The notation includes treble and bass clefs, and a key signature with one sharp (F#). The score is divided into two systems of two staves each. The first system covers measures 70-72, and the second system covers measures 73-83. The notation is dense, with many notes and rests, and includes a sharp sign (#) in the second system.

Такива преходи от по-малка към по-голяма метрична единица не са необичайни за тривременните размери през 15. и 16. век и всъщност се откриват дори и при Хендел и при Моцарт.

И накрая нека да обобщим различните стилове, които бяха открити в отделните дялове на мотета:

1. (a) строга полифония (b) строга полифония
2. (a) строга полифония (b) свободна полифония
3. (a) хомофонен стил, (b) свободна полифония
4. строга полифония
5. хомофония.

Такова резюмирано представяне показва как един стил отстъпва на друг, как се осигуряват постоянна промяна и разнообразие така, че нищо да не натези на слушателя. И най-вече – постоянното избягване от провеждането на точни имитации, което при нидерландските предшественици на Палестрина създава толкова силно впечатление за педантичност и дребнавост.

Девета глава

МЕСА

Католическата меса се състои от пет основни литургични части:

1. *Kyrie eleison*
2. *Gloria*
3. *Credo*
4. *Sanctus-Benedictus*
5. *Agnus Dei*

Тези текстове (или песнопения) съставляват *ordinarium missae*, което значи, че – с изключение на някои определени служби, които са запазили по-старо подреждане – се използват със същите думи в същия ред във всяка меса.

Proprium de tempore – другата група от текстове (песнопения) в католическите служби, които включват меса, също имат своето постоянно място в богослужението; всяка меса и всяка тържествена меса включват интроит, градуал и т. н., но прилежащите им текстове или песнопения са различни за различните служби. Основните части на *proprium* са следните:

1. *Introitus* (въведение, преди *Kyrie*)
2. (a), *Graduale*, (b) *Alleluia* или *Tractus* (след *Epistle/Посланията*)
3. *Offertorium* (за даване на пожертвования)
4. *Communio* (за приемане на причастие)

Полифоничните музикални форми, свързани с текстовете на *proprium*, се наричат мотети, докато музиката към петте части на *ordinarium* винаги се нарича меса, независимо дали е полифонична или монофонична.

Пълният текст на католическата меса, т.е. на ординариума на месата, е следният:

1. *Kyrie eléison, Christe eléison, Kyrie eléison.*
2. *Glória in excélsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntátatis. Glória in excélsis Deo, et in terra pax homínibus bonæ voluntátis. Laudámus te. Benedícimus te. Adorámus te. Glorificámus te. Grátias ágimus tibi propter magnam glóriam tuam. Dómine Deus, Rex cæléstis, Deus Pater omnípotens. Dómine Fili unigénite, Jesu Christe. Dómine Deus, Agnus Dei, Fílius Patris. Qui tollis peccáta mundi, miserére nobis. Qui tollis peccáta mundi, súscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserére nobis. Quóniam tu solus Sanctus. Tu solus Dóminus. Tu solus Altíssimus, Jesu Christe. Cum Sancto Spíritu, in glória Dei Patris. Amen.*

3. *Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem cæli et terræ, visibílium ómnium et invisibílium. Et in unum Dóminum Jesum Christum, Fílium Dei unigénitum. Et ex Patre natum ante ómnia sæcula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Génitum, non factum, consubstantiálem Patri: per quem ómnia facta sunt. Qui propter nos hómines et propter nostram salútem descendit de cælis. Et incarnátus est de Spírítu Sancto ex María Vírgine: Et homo factus est. Crucifíxus étiam pro nobis: sub Póntio Piláto passus, et sepúltus est. Et resurrexit tértia die, secúndum Scriptúras. Et ascendit in cælum: sedet ad dexteram Patris. Et íterum ventúrus est cum glória judicáre vivos et mórtuos: cujus regni non erit finis. Et in Spírítum Sanctum, Dóminum et vivificántem: qui ex Patre, Filióque procedit. Qui cum Patre, et Fílio simul adorátur, et conglorificatur: qui locútus est per Prophéetas. Et unam, sanctam, cathólicam et apostólicam Ecclésiám. Confíteor unum baptísma in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum, et vitam ventúri sæculi. Amen.*

4. *Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dóminus Deus Sábaoth. Pleni sunt cæli et terra glória tua. Hosánna in excélsis. Benedíctus qui venit in nómine Dómini. Hosánna in excélsis.*

5. *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem.*

В музиката от 15. век месата обикновено присъства като кантус фирмусна композиция; това значи, че е конструирана върху сакрална или светска мелодия, която се поставя в тенора и рядко оказва мелодично влияние върху останалите гласове. С постепенното нарастване на важността на имитацията в композиторската техника кантус фирмус-месата малко по малко започва да изчезва и след втората четвърт на 16. век в писането на меси преобладава имитационното писмо. Със сигурност кантус фирмусите са използвани често в този период, но основната мелодия не се провежда само в един глас, а части от нея се явяват във всички гласове. Особено характерна за месите от 16. век е форма, която може да се нарече „меса-транскрипция“ – такива меси се съставят от други малки полифонични композиции (мотети, шансони, мадригали или песни), при което те биват преработени или перифразирани¹.

Месата-транскрипция, която може в различните случаи да се нарича мотет, мадригал, шансон или *Lied mass*, в много случаи е била опряна на по-ранна творба на съответния композитор; често като основа на музикалната конструкция на месата се е използвала и композиция от друг майстор. В наши дни, когато представата за авторство и авторски права е доста строга, подобни практики могат да изглеждат нередни; през 16. век обаче това изглежда напълно естествено и нормално.

¹ Немската музикология използва термина „*Parodiemesse*“ („пародийна меса“) за такъв тип меси, но той не може да се приеме като подходящ в този случай, защото психологическите и исторически отношения, присъщи на тази техника, са основани на връзка, различна от тази на подражанието. Във всички случаи „пародия“ има значение, което води в неправилна посока, и затова аз предпочитам термина „меса-транскрипция“, като същевременно бих искал да подчертая, че използвам „транскрипция“ в широкото значение на думата – това, което например влага в нея Лист, прилагайки я към своите клавирни композиции върху песни от Шуберт.

Самият Палестрина, например, използва в своите меси мотети и мадригали от Л'Еритие, Илер Пене, Лупус, Ферабоско, Вердело, Жан Ришафор, Жоскен де Пре и много други. Други композитори пък са писали меси по мотети и мадригали на Палестрина. Един кратък преглед на четиригласната Палестринова меса *Dies sanctificatus*² може да обясни в някаква степен техниката на транскрипциите, както и композирането на меси като цяло по времето на Палестрина.

Тази меса е композирана върху едноименния четиригласен Палестринов мотет, който беше цитиран в предходната глава. С изключение на последната част – петгласния *Agnus*, тя е написана за смесен четиригласен хор. Според общоприетата практика първата част – *Kyrie* – е разделена на три различни дяла: *Kyrie I*, *Christe* и *Kyrie II*.

Първото *Kyrie* започва точно по същия начин като мотета, чиято въвеждаща тема от два сегмента между другото е и единствен тематичен материал на този дял.

Christe е съставен от втората тема на мотета, която също е в две дяла: (a) “*Venus gentes*”, (b) “*et adorate Dominum*”.

The image shows a musical score for a four-part vocal setting. It consists of four staves: two soprano staves (top two) and two bass staves (bottom two). The music is in a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Chri - - - ste e - - - lei - - -". The first staff has a long rest followed by a half note G4. The second staff has a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The third staff has a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a half note C4. The fourth staff has a half note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note C3. There are various musical notations including beams, slurs, and accidentals.

² За съжаление не е възможно да покажем тук цялата меса без съкращения, защото това би отнело много място. Всеки, който пожелае да я разгледа по-детайлно, може да я намери в т. 15 на събраните съчинения на Палестрина, както и в *Musica divina* на Проске (*Proske's Musica divina, Annus I, Bd. 1*). Бел. на преводача от датски: Месата може да бъде открита и в изданието на Херман Бойерле (*Herrmann Bäuerle, Breitkopf und Härtel, Leipzig*).

Видно е, че този дял също почти не се отклонява от съответния епизод в мотета (т. 20). *Kyrie II* обаче е по-свободен спрямо мотета. Тук темата е еднаква с формата, в която е представена в алта в тактове 31 – 34 (2b) с думите “*et adorare*”³.

Докато първата, триделна част на месата е имитационна и полифонична по характер, то следващата – “*Gloria in excelsis*” – започва със силабично акордово излагане на въвеждащата тема на мотета, която тук е дадена на сопрана⁴.

³ Вж. с. 212 и нататък, където е дадена цялата пиеса.

⁴ Тук трябва да се отбележи, че текстовете “*Gloria*” и “*Credo*” в католическата църква се пеят от свещеника (като грегорианско песнопение), така че хорът влиза съответно при думите “*Et i terra pax hominibus*” и “*Patrem omnipotentem*”.

vo - lun - a - tis. Lau - da - mus te, Be - ne - di -
 vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te. Be

По-голямата част от текстовете в тези части на месата, които имат много думи, не позволява музикален подход като този в *Kyrie*, *Sanctus* и *Agnus Dei*, където текстовете са кратки. Ако „големите“ части бъдат написани изцяло в имитационен стил, ще станат несъразмерно дълги, а и текстовете няма да бъдат достатъчно разбираеми. Освен това и изпълнението им би надхвърлило времето, което обикновено се предвижда за тези части от службата. Затова *Gloria* и *Credo* обикновено се изграждат в хомофонен стил с вмъкнати на места имитации.

По времето на Палестрина *Gloria* е разделена на два дяла, като вторият започва с „*Qui tollis*“. Ако първият заимства само темите 1a, 1b, 2a, 3b и 4 от мотета, то втората част използва всичките му осем теми.

Credo в Палестриновата епоха има три дяла: *Patrem*, *Crucifixus* и *Et in Spiritum*. Първият дял започва с въвеждащата тема на мотета, но тук тя е разработена по съвсем различен начин⁵.

Fa - cto - rem coe - li et ter -
 Fa - cto - rem coe - li et
 Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem coe - li et ter -
 Pa - trem o - mni - po - ten - tem

⁵ Във връзка с влизането на алта в т. 3 - 4: понякога при задържани дисонанси подготвящата нота и самият дисонанс носят различни срички. Това вероятно се налага по причини, свързани с текста.

rae, vi - si - bi - li - um
 ter - rae, vi - si - bi - li - um o - mni
 rae, vi - si - bi - li
 vi - si - bi - li - um o - mni - um

Правилото, че при всяка поява на темата във всеки глас трябва да се използва един и същи текст, тук е пренебрегнато в полза на ускореното му излагане. Встъпвайки, сопранът продължава думите на тенора, вместо да повтори току-що изпетите от него. При *“descendit de coelis”* се използва същата тема с низходящ квинтов скок, която се е появила при *“descendit”* в мотета; думите „от небесата слезе“ често са свързани със звукоизобразителност в музиката на Палестрина. Епизодът *“Et incarnatus est”*, който в литургията се придружава от инклинация (свеждане на глава или падане на колене), през 16. век почти винаги е специално подчертан с широки, тържествени акорди:

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san - cto
 Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san - cto
 Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san - cto
 Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san - cto

Crucifixus показва слаба връзка с мотета – само неговата тема 2b може да бъде открита (на *“cum Gloria judicare”*) в същата форма, както в *Christe* в месата. При *“ascendit in coelum”* („възкачи се към небесата“) откриваме обичайната звукоизобразителност:



Третата част на *Credo*, “*Et in Spiritum*” също не стои много близо до мотета, но все пак са използвани четири негови теми - *2b*, *3a*, *3b* и *5*.

Sanctus започва с въвеждащата тема на мотета, но тук Палестрина прилага съвсем различен подход. Темата е изложена в сопрана, докато алтът пее контрапунктираща тема, която по-нататък се имитира от тенора и от баса:

San - - - ctus, San - - - - - ctus,
 San - - - - - ctus, San - - - - -
 San - - - - -
 San - - - - -

San -

San - - - - -
 ctus,
 San - - - - - ctus
 ctus

Освен въвеждащата тема от мотета, в *Sanctus* се използват също и 1b, 3b, 4 и 2b. *Benedictus*, който – подобно на *Sanctus* – общо взето е изграден върху широки теми и пълни имитации, е основан най-вече върху 2a и 2b, докато *Hosanna* е изцяло свързана с 1b.

Agnus I започва с тема 1a в сопрана, съпроводена от контрапункт в алта. Този контрапункт е имитиран от тенора; после го подема сопранът, докато в същото време басът пее 1a.

A musical score for the beginning of *Agnus I*. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano staff has the lyrics: "A - - - gnus De - i, A - gnus De - - -". The Alto staff has: "A - - - gnus De - - - - - - - i, A - gnus". The Tenor staff has: "A - - - gnus De - - - - i, A -". The Bass staff has a whole rest in the first measure, followed by a whole note in the second measure, and a whole note in the third measure.

A continuation of the musical score for *Agnus I*. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano staff has the lyrics: "i, A - gnus De - - - - - i,". The Alto staff has: "De - - - - - - - - - - - i,". The Tenor staff has: "gnu De - - - - - i, qui tol - lis pec -". The Bass staff has: "A - - - - gnus De - - - - - i,".

Накратко, тази сравнително малка част се ограничава в използването само на теми 1a и 4. Петгласният *Agnus II*, с който месата завършва и в който вторият

алт се движи на канон кварта нагоре спрямо тенора, започва с тема 2а,
разработена строго:

First system of musical notation. It consists of five staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto). The bottom three staves are piano accompaniment (Right Hand and Left Hand). The lyrics are: A - - - gnus De - - - i, A - gnus De -

Second system of musical notation. It consists of five staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto). The bottom three staves are piano accompaniment (Right Hand and Left Hand). The lyrics are: i, A - gnus De - - - - i, A - gnus De - - - - i, A

След това се разработва тема 3b, а после месата завършва с нещо като
парафраза на епизода в дактил от края на мотета.

Сравнението между месата и творбата, върху която тя е базирана, недвусмислено показва по-богатата и разнообразна техника на работа в по-голямата форма. През 16. век месата общо взето се е приемала като арена за технически умения; тук и най-много тук музикантът е можел да демонстрира своята сръчност, тук има възможност да разкрие всички страни на композиторските си способности. Техниката на преработване, която Палестрина използва в месата и която токущо обсъждахме, има голяма прилика с вариационната техника. Композицията тук е тясно свързана с материала, върху който е базирана, и това не е много по-различно от връзката между вариацията с изходната тема. Освен това в месата свободната игра на творческата фантазия е до известна степен ограничена поради литургични и практически съображения. Най-подходящият термин за този начин на работа е „транскрипция“.

ПРИЛОЖЕНИЕ

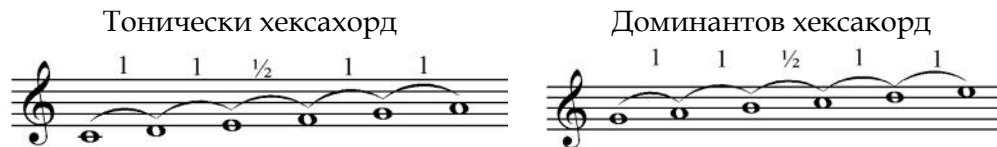
Този раздел разглежда някои форми, които не са постигнали своето пълно развитие във вокалната полифония, но все пак са прораснали от нея.

ВОКАЛНА ФУГА

През 16. век fuga (от латински – „бягане“) е означавало това, което днес наричаме „канон“. По-късно този термин се прилага за форма, която откриваме понякога в музиката от времето на Палестрина, но всъщност достига своя пълен разцвет едва през 18. век при Бах и Хендел. Тази форма е имитационна, но не е канонична. Тя започва с излагане на темата в един глас (dux – „водач“ или „тема“) от тоника или от доминанта^{XXX}. После на темата „се отговаря“ от друг глас (comes – „спътник“ или „отговор“), който започва от доминантата, ако първото явяване на темата е било от тоника, или съответно от тоника, ако дуксът е бил от доминанта^{XXXI}. Докато вторият глас провежда темата, първият глас продължава с контрапункт. Ако фугата е в три, четири или повече гласа, те влизат последователно, като се редуват от тоника и от доминанта; гласовете, които вече са влезли, продължават с контрапункта по време на провеждането на темата от следващия глас. С излагането на темата от всички гласове завършва първият дял на фугата, известен като експозиция. В много случаи тук следва кратък преход (в инструменталната фуга този така наречен епизод е значително разширен и понякога въвежда мотиви от темата), след което започва контраекспозицията. Както в експозицията, и тук темата се явява във всички гласове, но редът на влизането им като тема или отговор (отзвук) е за предпочитане да е различен. Във фугите от 16. век обикновено максимумът е от три въвеждания на серията „тема – отговор“, срещаме нерядко такива фуги дори и през 18. век. Бах със сигурност често надхвърля този брой или изпуска преходите между отделните серии, поради което е трудно да се каже къде завършва една серия и къде започва следващата. В следващите упражнения ние ще се ограничим до нормалния максимален брой от три провеждания на серията „въпрос-отговор“, които са най-приемливи за продължителността на една фуга. В последната трета серия имитацията често е в стрето. Съвсем на място тук са и находчивите средства на аугментацията и диминуцията. В раздела за имитацията споменахме факта, че композиторите от 16. век понякога са използвали тонален отговор, но в повечето случаи са предпочитали реален (с. 139). По същия начин по отношение на точния отговор на последователностите от цели тонове и полутонове и т.н., по-ранният период е по-малко строг от по-късния. Ако трябва да се остане строго в тоналността и да не се въвеждат никакви хроматични промени, то точен отговор на темата при имитация в квинта нагоре или в кварта надолу (каквито се прилагат във фугата) може да се направи само ако темата започва от тоника и тоновият ѝ материал е взет от т.нар. тонически хексахорд:



(за до мажор и ла минор; за ла мажор и фа диез минор ще бъде *ла – фа диез* и т.н.), тъй като този хексахорд представя най-дългата поредица от тонове, която се повтаря точно в звукореда:



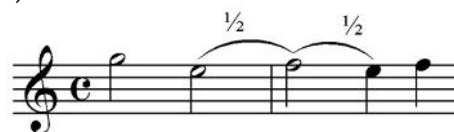
Съответно ако темата е в до мажор, започва от *до* и използва тона *си*:

(a)



не може да се направи реален отговор, без да се постави диез на *фа*, защото иначе биха се явили полутонове между втория и третия и третия и четвъртия тон, където в темата има големи секунди:

(b)



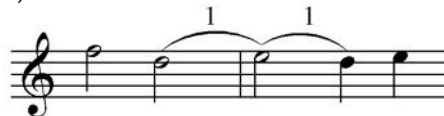
Такава ситуация по принцип не е притеснявала композиторите от времето на Палестрина; в Баховия период тази тема би получила следния отговор:

(c)



Това означава, че темата е разположена в рамките не на тоническия, а на доминантовия хексахорд, и логично може да получи отговор само в квинта надолу или в кварта нагоре:

(d)



Но тъй като темата е в до мажор и дуксът започва от тониката, отговорът трябва да започне от доминантата *сол*, следователно първият тон на реалния отговор (горният пример d) се заменя със *сол*, а останалите тонове остават непроменени. Така се получава вариантът в горния пример (c). Но ако темата започне от доминанта и включва *фа*, например:



тогава тя попада в рамките на тоническия хексахорд и може да бъде имитирана точно в квинта нагоре или в кварта надолу:



И тъй като *до* е правилният начален тон на отговора, то получаваме следната форма:



Тези правила могат да бъдат обобщени по следния начин:

1. Ако темата започва от тоника и след това излиза от тоническия хексахорд, отговорът в квинта нагоре или в кварта надолу трябва да бъде преместен със секунда надолу от втория тон нататък.

2. Ако темата започва от доминанта и надхвърля границите на доминантовия хексахорд, отговорът в кварта нагоре или в квинта надолу трябва да бъде преместен със секунда нагоре от втория тон нататък.

Както вече беше казано, тези правила не се спазват през 16. век, дори и по времето на Бах са били пренебрегвани от време на време, особено когато строгото придържане към правилото може да промени темата дотолкова, че тя да стане неузнаваема. Най-много трябва да се внимава с промените при теми, които започват с октавов скок или с повторен тон. Следващата тема (йонийска):



строго погледнато, би трябвало да бъде имитирана така:



По този начин характерът на темата обаче ще бъде толкова променен, че винаги ще е по-добре да се предпочете следното:



По същия начин една дорийска тема като тази:



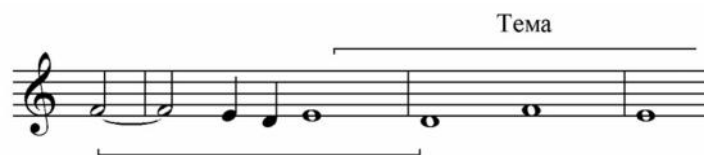
не би получила, разбира се, следния отговор:



а би била преместена със секунда надолу едва след характерния октавов скок.



При избора на фугова тема огромна важност имат принципите, очертани в раздела за имитацията: темата трябва да бъде ярка, т.е. по-скоро начупена, отколкото плавна, защото скачащата тема е по-разпознаваема. Освен това ритъмът и на темата, и на съпровождащия я контрапункт не бива да бъде прекалено уеднаквен и равномерен, защото ще бъде отслабен важният ефект на ритмичен контраст, а той е много необходим между гласовете. Темата винаги трябва да бъде въвеждана така, че моментално да бъде разпозната. Затова е най-добре тя да влезе след пауза или след ясно очертан мелодически завършек. Не би било добре например, ако първият тон на темата е и завършващ тон на предишната фраза:



Тук със сигурност може да стане объркване и човек да приеме за първи тон на темата *фа*, а не *ре*. Встъпването на темата е най-ясно, ако е след пауза; но дори и в този случай трябва да се внимава гласът, в който ще встъпва темата, да бъде воден правилно преди паузата. Например, той не бива да спира на нотна стойност, по-малка от половина нота; също така е най-добре да завърши с някаква каденцова фигура. При стретите може да са необходими леки ритмични или мелодични промени в темата, но основният □ характер не бива да бъде изменян в никакъв случай. Препоръчително е при избора на фугова тема първо да се убедим, че тя се поддава на стретна имитация. Ако отговорът на темата е в стрето, тогава не е ограничен да започне само от тоника или от доминанта, а може да влезе

и от други тонове. Както и при имитацията, всеки глас трябва да възпроизведе толкова от темата, колкото е изложил предлагащият го глас при излагането ѝ.

Нека да опитаме да напишем фуга за два гласа. Тъй като е най-добре всеки глас да започне след пауза, някои места в композицията ще трябва да останат едногласни. Тези епизоди би трябвало все пак да бъдат колкото се може по-кратки. Преходът от експозицията към контраекспозицията не трябва да е прекалено очевиден. Това може да бъде постигнато чрез поредица от малки нотни стойности. От друга страна, преди стрето е добре да има спиране (често генералпауза):

Експозиция

Ky - rie e - lei - son.

Ky - rie e - lei - - - - -

Контра-експозиция

Ky - - - rie e - lei - - - - -

son.

Стрето

son. Ky -

Ky - rie e - lei - - - - - son. Ky - rie e -

rie e - lei - - - - - son.

lei - - - - - son.

Експозиция

Be - me - di - ca - - - mus. Do -

Be - ne - di - ca - - -

Контра-експозиция

mi - - - - -

mus. Do - mi - - - - no. Be - nde - di -

no. Be - ne - - - di - ca -

ca - - - - - mus Do - - - - - mi -

Стрего

mus Do - mi - no. Be - ne - di - ca - - -

no. Be - nde - di -

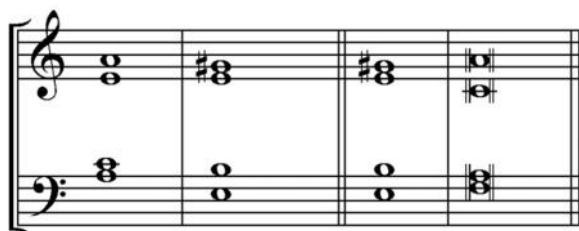
mus Do - - - - - mi - - - - - ne.

ca - - - - - mus Do - - - - - mi - no.

Тригласната фуга – също както и тригласната имитация – изисква стремеж към пълнота на акордите. Особено важно е встъпването на третия глас да доведе

до пълно тризвучие. Това става по-ефектно, ако влизаният глас образува задържан дисонанс със залегована нота (вж. с. 145). Ако встъплението на предходния глас е било на тоника, третият глас би трябвало да започне от доминанта и т.н., но понякога се случва – особено когато фугата започва със средния глас – вторият и третият глас да влязат от един и същи тон.

И тук, както и при двугласната фуга, трябва да се стремим преходът от експозиция към контраекспозиция да бъде колкото е възможно по-плавен, въпреки че често контраекспозицията започва със стрето с помощта на каденца. Тъй като „затваряне“ от подобен вид в края на втората и на третата серия от провеждания на темата може да създаде усещане за еднообразие, често при втората серия се модулира към лад, свързан с основния (вж. с. 67), или се завършва с полукаденца или с лъжлива каденца, например (еолийски):



Следващата тригласна фуга излага йонийската тема три пъти, като последният е в стрето, но там имитацията не се въвежда на тоника и на доминанта, както обикновено, а на втора и шеста степен от звукореда.

Експозиция

Контра-экспозиция

A - - - - - men,
A - men,
A - - - - - men,

A - - - - -

A - - - - - men, A - - - - - men,
A - - - - - men, A - - - - - men,
men, A - - - - - men,

A - - - - - men,

Стрего

A - - - - - men, A - - - - - men, A - - - - -

men.
A - - - - - men.
men.
men, A - - - - - men.

Тук като примери са представени и две четиригласни фуги – една в дорийски и една в миксолидийски лад. Втората е взета от месата *Dies sanctificatus* на Палестрина, за която вече стана дума. Може да ни изненада това, че една миксолидийска композиция започва с еолийска имитация от *ла* и от *ми* и че до основния тон на месата се достига едва в края. Но това вероятно е така, защото темата – взета от мотета *Dies sanctificatus* (вж. с. 212) – започва от *ла*. В експозицията сопранът и тенорът въвеждат темата по два пъти в леко изменен вид; освен това Палестрина използва стрето още тук. Встъпленията са твърде близо едно до друго още в третата серия от излагания на темата:

Експозиция

A - - - - - men,
A - - - - - men,
A - - - - - men,
A - - - - -

Контра-експозиция

A - - - - -
A - - - - -
A - - - - -
men,
A - - - - -

Стрело

men, A -

men, A - - -

men, A - - - -

men, A - - - - -

men.

men.

men.

men.

men.

Експозиция

Палестрина

Ky - rie e - lei - - - - - son,

Ky - rie e - lei - - - - -

Ky - -

Ky - rie e - lei - son, Ky - rie e - lei - son

rie e - lei - son

Контра-экспозиция

son, Ky - son, e - lei - son, son, e - lei - son, e - lei - son

son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e -

rie e - lei - son, e - lei - Ky - rie e - lei - son Ky - rie e - lei - lei - son, Ky -

Стрето

rie e - lei - - - - - son, Ky - rie

e - lei - - - - - son.

Фуги с две теми се наричат двойни фуги; с три теми – тройни фуги и т.н. Такива форми обаче не се срещат през 16. век, те са свързани най-вече с времето на Бах. Като пример за този тип фуга по-долу е дадена една двойна от Й.Й. Фукс – композиция до известна степен междинна между Палестриновия стил и 18. век. Тази дорийска фуга е изградена върху две теми. След като басът въвежда първата тема, тенорът я имитира в квинта нагоре, докато контрапунктът срещу тенора носи втората тема. Този похват се използва често в двойните фуги. Но може да се използва и друга форма, при която всяка тема се въвежда поотделно, след което двете се излагат заедно. Във фугата, която е пред нас, двете теми влизат в точна последователност от баса нагоре през всички гласове. В десетия такт темата е прекосила всички гласове и с това експозицията достига до края си. Преди най-високият глас да завърши изпяването на втората, тенорът започва контраекспозицията, в която двете теми се явяват във всичките четири гласа. Третата серия от провеждането на темите започва с тенора и е разгърната по-свободно, като тема 1

се явява само в тенора и в сопрана, докато тема 2 (в донякъде изменена форма) минава през всички гласове (басът всъщност я пее два пъти) и е разработена в стрето:

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Tenor) in treble clef. The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The music is in 4/4 time. The vocal parts have rests in the first two measures. In the third measure, the Tenor part has a note with a '1' above it. In the fourth measure, the Soprano part has two notes, and the Tenor part has a note with a '1' above it. The piano accompaniment starts in the first measure with a note marked '1'. In the second measure, it has two notes marked '1, 2'. In the third and fourth measures, it continues with a sequence of notes.

The second system of the musical score consists of four staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Tenor) in treble clef. The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The music is in 4/4 time. In the first measure, the Soprano part has a note marked '1'. In the second measure, the Soprano part has two notes marked '1, 2'. In the third measure, the Soprano part has a note marked '1, 2'. In the fourth measure, the Soprano part has two notes marked '1, 2'. The Tenor part has a note marked '2, 1' in the fourth measure. The piano accompaniment continues with a sequence of notes in all four measures.

2, 1

2, 2

2, 1

2, 2

This system contains four measures of music. The first measure has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The second measure has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note F4, and a half note E4. The third measure has a treble clef with a quarter note D4, a quarter note C4, and a half note B3. The fourth measure has a treble clef with a quarter note A3, a quarter note G3, and a half note F3. The bass clef part in the second measure has a quarter note G3, a quarter note F3, and a half note E3. The bass clef part in the third measure has a quarter note D3, a quarter note C3, and a half note B2. The bass clef part in the fourth measure has a quarter note A2, a quarter note G2, and a half note F2.

2, 2

2, 1

2, 2

3, 1

This system contains four measures of music. The first measure has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The second measure has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note F4, and a half note E4. The third measure has a treble clef with a quarter note D4, a quarter note C4, and a half note B3. The fourth measure has a treble clef with a quarter note A3, a quarter note G3, and a half note F3. The bass clef part in the second measure has a quarter note G3, a quarter note F3, and a half note E3. The bass clef part in the third measure has a quarter note D3, a quarter note C3, and a half note B2. The bass clef part in the fourth measure has a quarter note A2, a quarter note G2, and a half note F2.

3, 1

3, 2

3, 2

3, 2

3, 2

3, 2

3, 2

This system contains four measures of music. The first measure has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The second measure has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note F4, and a half note E4. The third measure has a treble clef with a quarter note D4, a quarter note C4, and a half note B3. The fourth measure has a treble clef with a quarter note A3, a quarter note G3, and a half note F3. The bass clef part in the second measure has a quarter note G3, a quarter note F3, and a half note E3. The bass clef part in the third measure has a quarter note D3, a quarter note C3, and a half note B2. The bass clef part in the fourth measure has a quarter note A2, a quarter note G2, and a half note F2.



ДВОЕН, ТРОЕН И ЧЕТВОРЕН КОНТРАПУНКТ

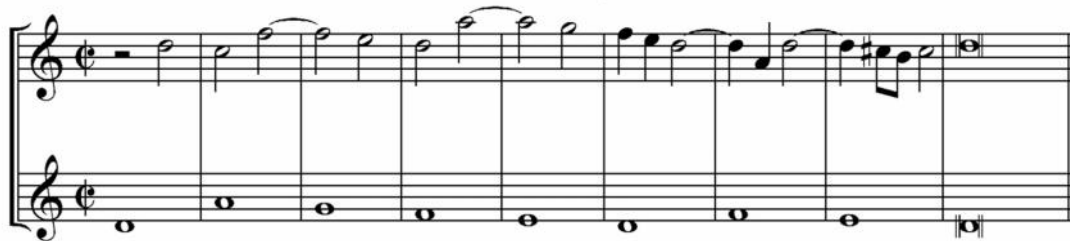
„Двоен контрапункт“ означава вид техника, която, без да нарушава правилата на строгия контрапункт, добавя към мелодията контрапункт, който може да бъде използван и като горен, и като долен спрямо нея глас. Тази техника е известна в полифонията през 16. век, но придобива голямо значение едва в инструменталната фуга на 18. век.

Най-често се използва двойният контрапункт на октава, при който горният глас се транспонира октава надолу или долният – октава нагоре. При това, както е известно, примата се обръща в октава, секундата – в септима и т.н.:

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

Както виждаме, всички интервали запазват своя характер като консонанси или дисонанси с изключение на квартата, която става квинта, и обратното. Писането на двоен октавов контрапункт не представлява трудност и се прави според обикновените правила за работа с интерваловите съчетания, с едно изключение: квинтата също трябва да се приема за дисонанс. За да се избегне кръстосването на двата гласа, интервалът между тях не трябва да надвишава октава.

Ето пример за двоен октавов контрапункт:





Подобен пример от Палестриновата меса *Iste Confessor - Credo*:

Qui pro - pter nos ho
 -- eta sunt. Et prop - ter nos - tram

Ако в двоен октавов контрапункт се избегнат правото движение и задържаните дисонанси, може над всеки глас да се добави по един паралелен на терца или на октава и така ще се получи четиригласна композиция.





Най-често използвани след октавения контрапункт са тези на децима и на дуодецима. Интервалите при децимовия контрапункт се обръщат така:

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

Така всички консонанси запазват консонантния си характер, а дисонансите са дисонанси и след обръщането. Но съвършените консонанси стават несъвършени, а несъвършените – съвършени; това означава, че движението в паралелни терци и сексти и достигането до терци и сексти в право движение не са допустими. С други думи, в тези упражнения е възможно движението да бъде само странично или противоположно. Дисонантните задържания не могат да се използват, защото правилно разположените кварта, септими и секунди при обръщението ще се разрешат съответно така: септими в октави, кварта в квинти, нони в октави:



Упражнения като горните могат да бъдат разширени с един глас, ако той се добави в паралелни децими под високия глас или над ниския:

The image contains two musical exercises. The first exercise consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The second exercise consists of three staves: a treble clef staff with a melody, a middle bass clef staff with a bass line, and a bottom bass clef staff with a lower bass line. Both exercises are in C major and 4/4 time.

При обръщение на дуодецима интервалите се променят така:

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

Тук най-важно е да се внимава за това, че секстата се превръща в септима и съответно трябва да се приема като дисонанс:

The image shows a musical exercise in C major, 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The melody starts with a half note C, followed by quarter notes D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C.



Ако се избягват задържанията и правото движение, упражнението може да се направи три- или четиригласно чрез прибавяне на паралелни гласове, движещи се на терци или децими над ниския или под високия глас:



Превратен контрапункт в повече от два гласа се нарича троен контрапункт, ако е от три гласа, четворен, ако са четири, и т.н. Нужно е всеки отделен глас да се движи правилно по отношение на всички останали гласове според правилата, изложени в тази книга. Ако този вид контрапункт е октавов, всички квинти трябва да се третират като дисонанси, независимо в кой глас се явяват. Трябва да се отбележи, че квартите не могат да бъдат прикрити от консонанси, поставени под тях, както е при простия контрапункт. Следващият пример илюстрира четворен октавов контрапункт.



* * * * *

С усвояването на упражненията в тази книга ученикът би трябвало да е достигнал до състояние, сравнимо с онзи момент от изучаването на език, в който езикът е усвоен на базово ниво. Например, ако някой се е запознал добре с латинския език, пред него се открива светът на една благородна литература. Но по-важното е, че той не просто е усвоил един език, а е навлязъл във фундаменталното знание за езика като цяло, което му осигурява по-лек достъп до разбирането на всички модерни западни европейски езици и техните литератури.

Съвсем същото е и със стила на Палестрина, в който най-важните проблеми на всяка музикална техника се изявяват така ясно и релефно, както в може би нито един друг музикален стил, и се решават с почти ненадмината сигурност и естественост. Ако можем да си представим музика, която не е подчинена на стремежа към изразителност на творец от определена историческа епоха, а следва единствено своите собствени чисто музикални закони и стремления, то дали такава музика не би била близо до стила на Палестрина повече, отколкото до всеки друг стил?

Представянето на тази „чиста музика“ с посредничеството на Палестриновия стил – това е голямата цел на тази книга. В най-добрия случай ученикът може да се докосне до съкровената същност на музиката; в най-лошия – надявам се никой да не остане само дотам – може да придобие някои умения за своего рода музикално подражание чрез напразни опити да наподобява един велик исторически стил.

Класическият стил е представен тук не за да бъде повърхностно имитиран, а за да бъдат разбрани неговите плодотворни и непреходни основни принципи.

НАЙ-ВАЖНИ ПРАВИЛА В КОНТРАПУНКТА - ОБОБЩЕНИЕ

Мелодия

Интервали

Всички увеличени и умалени интервали са забранени (с. 69). Големите и малки секунди и терци, чистите кварта, квинти и октави могат да се използват и в двете посоки; малката секста е позволена само във възходящо движение (с. 69).

Последователност на интервалите

Най-добре е във възходяща посока големите интервали да предхождат малките; при низходящо движение по-малките интервали трябва да се явят първи (с. 71 - 72). Това правило е по-малко строго при по-големи нотни стойности, но е задължително при движение в четвъртини (с. 71). Нещо повече, при четвъртиново движение последователността на постъпни ходове и скокове е ограничена до две възможности: терца, следвана от секунда, при възходящо движение, и секунда, следвана от терца, при низходящо движение (с. 99)

Скокове

Скоковете трябва да бъдат запълвани в максимална възможна степен (с. 69). Възходящите скокове от акцентирана четвъртина са забранени (с. 71). Два или повече скока в една посока не са позволени при четвъртиново движение (с. 72). Низходящи терцови скокове от неакцентирана четвъртина винаги трябва да се компенсират с възходящ секундов ход (с. 100).

Постъпенно движение

Неакцентирани четвъртини, достигнати с ход отдолу, трябва да бъдат отведени постъпенно нагоре (с. 99).

Ритъм

Осмините могат да се използват само по две, трябва да бъдат на мястото на неакцентирана четвъртина и да бъдат въведени и напуснати с постъпенно движение (с. 76). Две четвъртини не могат да се поставят на мястото на акцентирана половина в такта; те трябва да бъдат предшествани или последвани от четвъртина, или една от двете трябва да е част от задържане и ако е втората, трябва да е лигатирана с половина (с. 117). Най-малката нотна стойност, която може да се използва в задържане с нота от същата стойност, е половина (с. 117). Единственото

място, в което по-малката нотна стойност може да предшества по-голямата при задържане, е в каденца (с. 117).

Консонантни съчетания

Консонанси

Във вертикалните съчетания за консонанси се приемат чистата прима, квинта, октава, дуодецима и т.н., наречени свършени консонанси, както и големите и малки терци, сексти, децими и т.н., наречени несвършени консонанси (с. 80).

Паралелните квинти и октави са забранени (стр. 80).

Забранени са и скритите квинти и октави в първи, втори и трети полифоничен вид в двуглас. Но в четвърти вид в двуглас, когато са отложени със задържане, са позволени, и по този начин могат да бъдат използвани и в пети вид в двуглас. В свободния двуглас могат да бъдат използвани и по други начини, но винаги с особено внимание (с. 82). При триглас скритите квинти и октави са позволени между вътрешен и външен глас. Скрити квинти могат да се явят и между външните гласове, но в този случай най-добре е горният глас да се движи постъпенно. Скрити октави между външните гласове обаче трябва да се избягват максимално (с. 151). При четири или повече гласа могат да се използват скрити октави между външните гласове, но високият глас трябва да се движи постъпенно (с. 174).

Акцентни квинти и октави

Акцентните квинти и октави (а) трябва да се използват с внимание във втори вид (с. 96) и (b) могат да бъдат допуснати в трети вид в изключителни случаи между две четвъртини на съседни акценти; в същата ситуация обаче не е добре да се използват октави (с. 104). (с) Позволени са при задържания (четвърти вид) и (d) се използват съгласно същите правила в пети вид и в свободния контрапункт.

Паралелни терци и сексти

При движение в цели ноти по възможност не бива да има повече от четири последователни паралелни терци или сексти (с. 91). При движение в половини този брой не бива да се надвишава прекалено, а в четвъртини могат да се използват по-свободно (с. 134).

Унисон

(а) В двугласен първи вид унисон може да се яви само в първия и в последния такт (с. 91). (b) Ако се въвежда във втори двугласен вид (освен в първия и последния такт), то трябва да е само на неакцентирана част от такта, и скокът, с който

е достигнат, веднага да бъде компенсиран с постъпенно движение в обратната посока (с. 95). (с) В трети вид при двуглас унисонът е забранен на първата четвъртина в такта (освен в първия и в последния такт), но извън това се използва свободно (с. 104). (d) Може да се използва свободно в четвърти вид при двуглас (с. 110). (е) При двугласен свободен контрапункт може да се използва, но със заострено внимание (с. 136). (f) Може да бъде прилаган свободно в контрапункт с три или повече гласа между два или повече от гласовете, но всички гласове могат да се съберат на унисон само на първия и на последния тон (с. 151).

Начало

(а) В началото на първи, втори и четвърти вид в двуглас трябва да има съвършен консонанс, но квинта под кантус фирмуса е забранена (с. 91). (b) В някои случаи може да се постави несъвършен консонанс в началото на трети двугласен вид, ако контрапунктът започва на слабо време (с. 104); и (с) може да се започне с пълно тризвучие при три или повече гласа, но в тези случаи терцата трябва винаги да е голяма. Ако терцовият тон влиза на слабо време, то терцата може да бъде малка; може да се започне с пълно тризвучие, а може и с „празно“ (с липсващ терцов тон) (с. 151).

Край

(а) В двугласното писмо крайт винаги трябва да бъде съвършен консонанс; ако контрапунктът е долен глас, се използват само унисон и октава (с. 91). (b) В контрапункт с три или повече гласа крайт може да съдържа пълно тризвучие или да бъде „тризвучие“ с липсващ терцов или квинтов тон. Терцата тук трябва да бъде голяма (с. 151).

Дисонантни съчетания

Дисонанси

Дисонанси са всички увеличени и умалени интервали, чистата кварта, големите и малките секунди, септими, нони и т.н. (с. 80).

В Първи полифоничен вид

Дисонанси не могат да се използват (с. 91), но при три или повече гласа квартата между горен и среден глас или между два вътрешни гласа може да се използва като консонанс (с. 150). Това правило се прилага и към останалите видове.

Във Втори полифоничен вид

Дисонансите могат да се явят само като проходящи тонове (с. 95).

В Трети полифоничен вид

Дисонансите могат да се използват като проходящи тонове или като долни странични дисонанси, но винаги до тях се достига и от тях се излиза с постъпенно движение. Единственото изключение от това правило е т. нар. *камбиата*, в която неакцентирана дисонираща четвъртина се въвежда със стъпка отгоре и се напуска с низходящ терцов скок, последван от секундов ход нагоре (с. 103).

В Четвърти полифоничен вид

Дисонанс може да се яви на силно време в такта, но в такъв случай трябва да бъде залегован от предходното слабо време (където трябва да има консонанс), и трябва да бъде отведен постъпенно надолу до консонанс на следващото слабо време (с. 108). Единственото изключение е т. нар. консонантна кварта – кварта, която се явява на мястото на неакцентирана половина в такта срещу лежащ тон в баса, залегована е със следващото силно време и накрая се разрешава на слабо време (с. 165). Ако при двуглас контрапунктът е в горен глас, като задържани дисонанси могат да се използват единствено чиста кварта и голяма и малка септима; ако контрапунктът е долен глас в двуглас, задържани дисонанси могат да бъдат само голяма и малка секунда. Увеличени и умалени интервали тук не се позволяват (с. 109, бележка под линия). При три и повече гласа могат да се използват и други дисонанси, когато се явяват едновременно като „добри“ дисонантни задържания спрямо друг глас (с. 161).

В Пети полифоничен вид

Неакцентирана половина, която идва след задържане или след цяла нота, може да бъде дисонанс, ако дисонансът се третира според правилата за втори вид, но не може да бъде дисонанс, ако е предшествана от четвъртини. По същия начин четвъртини могат да бъдат дисонанси, ако се явяват след задържане или след точкувана половина (с. 118). Четвъртините, залеговани след неакцентирана половина, могат да бъдат дисонанси много рядко. Но задържаните четвъртини могат да дисонират, ако са на мястото на неакцентирана половина в такта (с. 124). Ако две постъпenni низходящи четвъртини следват акцентирана половина, първата от двете четвъртини може да бъде дисонанс; такива неправилни дисонанси обаче са позволени само в низходящо движение (с. 124). Горните странични дисонанси са позволени при четвъртини, ако предшестват половина или цяла нота (с. 120). Първият тон от *камбиатата* може да бъде точкувана половина, а третият тон може да бъде или четвъртина, или половина. Но ако първият тон на *камбиатата* е чет-

въртина, третият тон задължително също е четвъртина. Самият дисонантен тон (вторият на камбиатата) във всички случаи трябва да бъде с трайност четвъртина (с. 120). Антиципирани дисонанси могат да се използват само като четвъртини и ако са достигнати със стъпка отгоре (с. 124. Осмини ноти мога да бъдат дисонанси единствено ако са използвани според общите правила на мелодиката и ритмиката (с. 124).

В свободен контрапункт

(а) В двуглас една четвъртина може да образува дисонанс с друга (нота срещу нота), ако дисонансът е поставен правилно във всеки от гласовете. Това важи и за писане на контрапункти в триглас и в повече гласове, когато всички гласове се движат в четвъртини; но ако при триглас или многоглас в един от гласовете има лежащи тонове, докато два или повече гласа се движат в четвъртини, по-подвижните гласове могат да оформят дисонанси помежду си, ако отношението на всеки от тях към лежащите гласове е според правилата (с. 129 – 131). (b) Третата от четири четвъртини, първата от които е на силно време, може да бъде дисонанс, ако всички четвъртини са в низходящо постъпенно движение и са последвани от възходящ секундов ход, докато другият глас оформя правилен дисонантен синкоп спрямо четвъртиновото движение (с. 130). (c) Докато задържаният дисонанс се придвижи до своето разрешение, другият глас може да се премести на нов тон; в такъв случай са допустими и „лошите“ задържания – например нона в горен глас – тъй като в този случай те могат да се разрешат в несвършени консонанси (с. 132). (d) При задържани дисонанси контрапунктирацията глас трябва след четвъртинова трайност да продължи с още поне два секундови хода след първата (акцентирана) четвъртина в този глас, докато задържането иначе е третирано правилно (с. 132); (e) не може да се използват дисонанси в половини ноти, ако в същото време в друг глас има четвъртиново движение (с. 158 – 159).

Критически бележки

Защо да се превежда и изучава Йепезен? Според моето скромно мнение в полифоничната наука има „три кита“, трима автори, чиито трудове трябва да се изучават първи – Йохан Йозеф Фукс, Кнуд Йепезен и Сергей Танеев¹. Те, разбира се, не са единствените, но според мен техните разработки проникват до основата на основите – строгия стил.

Кнуд Йепезен е датски музиколог, композитор, органист, преподавател и музикален историк (1892 – 1974). Неговата дисертация, изследваща стила на Палестрина², е в основата на книгата, която той нарича „учебник“ и чието българско издание се намира в ръцете ви - *Kontrapunkt (vokalpolyfoni)*, Copenhagen: Wilhelm Hansen, 1931. Посветена е на неговия учител и приятел Карл Нилсен.

Тази книга има няколко по-късни издания на датски. Има също и преводи на немски (1935, 1970) и един ранен превод на английски (1939) от Глен Хейдън, който именно е преведен от мен тук. Йепезен пише още едно монументално изследване за фротолата³, много други книги и статии за стара италианска музика, за Карл Нилсен и т.н.

Това изследване на контрапункта е от особено значение за полифонията. Става дума за преподавателски метод, разработен върху задълбочен анализ най-вече на Палестринови произведения. Този метод има сериозна историческа стойност, макар и да не се следва напълно в съвременната педагогическа практика. Някои негови правила са леко променени, някои – отхвърлени, а в някои случаи има добавени нови правила. Най-често изтъкваният аргумент за част от промените е, че те имат за цел на универсализират тази преподавателска система и да я направят по-малко основана на директното имитиране на стилови и композиционни черти, изведени основно от творчеството на Палестрина. В съвременното преподаване известен превес има постигането на технически умения и на дисциплина. При Йепезен те имат равна тежест с познаването и разбирането на стила.

Моите бележки към конкретни места от книгата са обозначени там с римски цифри и са изведени като текст тук, така са въведени и коментарите на редактора. Бележките на самия Йепезен и на Глен Хейдън са обозначени с арабски цифри и са оставени на място под линия.

Водейки се от желанието книгата на Йепезен да бъде по-разбираема за студентите, си позволих при преписването на нотните примери за настоящото издание да използвам само два ключа – виолинов и басов. Напълно съм съгласен,

¹ Откъси от *Gradus ad Parnassum* на Фукс вече е преведен на български от мен и редактиран от Професор Наташа Япова: *Полифония: Строг стил, с Йохан Йозеф Фукс* - София: In Sacris, 2017, ISBN: 978-619-90821-0-2.

² *Die Dissonanzbehandlung bei Palestrina* (University of Vienna, 1922, с допълнения: Copenhagen, 1923, под заглавието *Palestrinastil med saerligt henbik paa dissonansbehandlingene*, немски превод, 1925, английски превод: *The Style of Palestrina and the Dissonance*, първо издание 1927, второ 1946.

³ *La Frottola*, Århus, Copenhagen, 1968-1970.

че изучаващият дисциплината полифония би трябвало да знае всички исторически ключове – 11 на брой. Но също така съм наясно, че много от студентите започват да ги усвояват късно и че за тях понякога е крайно трудно да четат и анализират примерите на стари ключове, както са дадени в английското издание. Искрено надявайки се, че студентите все пак да се научат да четат всички ключове без затруднения, все пак реших да олекотя малко тяхната работа.

Тук бих искал да благодаря на моя редактор Горица Найденова и на моя студент Николай Димитров за оказаната ценна помощ.

Сабин Леви
София, юни 2019 г.

Бележки

I. Цитатите от Вьолфлин са по Вьолфлин, Хайнрих. Основни понятия на историята на изкуството (София: Български художник, 1985, с. 78, с. 185), превод на Никола Георгиев от Wölflin, Heinrich. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Basel: Schwabe & Co Ltd., 1979).

II. Да припомним, че секундовият интервал в примерите на Хукбалд се явява като „проходящ“ – в странично движение, докато тритонусът би възникнал при паралелно движение в кварта (върху третия тон на всеки от разделните тетраорди в Хукбалдовата музикална система). Преценката на Йепезен, че Хукбалд не е последователен в отношението си към дисонансите, се базира на качествата на интервалите, но не отчита специфичните обстоятелства, поради които секундата се допуска, а тритонусът се избягва. Бел. ред.

III. Не бива да забравяме че за съчиненията от тези времена е характерен синкретизмът – забележките на Тинкторис са от позицията на изследовател, композитор, естет и философ на изкуството едновременно.

IV. Както беше отбелязано и по-горе във въвеждащия текст към тези бележки, част от него вече е преведена на български. Вж. Полифония: строг стил, с Йохан Йозеф Фукс. Превод от английски Сабин Леви, редактор Наташа Япова. София: In Sacris, 2017.

V. Да се пишат синтетични упражнения не е трудно – трудно е да се обосноват. По-новите правила са основани върху две ограничения – по-строгото третиране

на хоризонтала (правилото на „фалшивите суми“) и по-строгото третиране на вертикала (правилото за скок на два или повече гласа в една посока или иначе казано – в право движение). Може да има допълнителни правила по отношение на хоризонтала (брой разрешени постепенни ходове преди скок в същата посока или пък след скока). Други могат да се отнасят и до вертикала – акцентни прими, квинти и октави на силно или относително силно време или дори от слабо към слабо. Смисълът на такива правила варира при различните преподаватели и музиколози в зависимост от целта на преподаването – дали задачата е развиване на универсални умения или на стилови, на коя епоха и в каква степен.

VI. В края на раздела за „Палестриновата“ линия в развитието на контрапунктната теория трябва да отбележим, че *Gradus...* на Фукс не винаги се следва толкова строго – например, виждаме някои аспекти на „неренесансов“ подход от запазените упражнения по полифония, написани от Бетовен и цитирани от Кенан (Kennan, Kent. *Counterpoint Based on Eighteen-Century Practice*. New Jersey: Prentice Hall, 1959). Самият учебник на Кенан също заслужава да се спомене тук – дори и само по заглавието му може да се разбере, че фокусът му е различен. Този учебник често се използва в Северна Америка.

VII. За да въведе ладовата система на грегорианското пеене, Йепезен използва термина *oktoechos* (осмогласие), който принадлежи на византийската музика. С него се означава организацията на музикалната □ система, основана на осем гласа (лада) – четири главни и четири плагални (производни). Най-рано във Византия терминът „октоих“ се открива в ръкописи от VI в., но осмислянето му като феномен на византийската музикална система започва от VIII в. нататък. Няма основания да се говори за директното прилагане на византийския октоих в западната музика, но има достатъчно свидетелства, които доказват, че той е повлиял върху формирането на системата от осем църковни лада на Запад (напр. наименованията на ладове според номера (реда) им в системата). Поради това осемте западни църковни лада не би следвало да се свързват с името на папа Григорий Велики (590 – 604) и с музикалната организация на репертоара, канонизиран по негово време и наречен по-късно в негова чест грегориански хорал. Вж. Мечкова, Клара. Осмогласната система на византийската музика в изворовите теоретични текстове. Тетрафонията. Велико Търново: Абагар, 2009. Бел. ред.

VIII. Като повдига въпроса за различното приложение на старогръцките ладови наименования, Йепезен основателно обобщава, че произтеклото „обръщане“ на реда им така и не е получило обяснение. В своята бележка към предишното изречение обаче теоретикът прозорливо се домогва до идеята, че вероятно източникът на това „разместване“ отново е старогръцката музикална теория. Убедително

обяснение на причините за промяната в названията на ладовете (през реда на тоносите при Птолемей и оттам – при Боеций) дава Марияна Булева. Вж. Булева, Марияна. Идеята за хармония (върху старогръцки, византийски и латински текстове). Пловдив: Астарта, 2009, с. 603 – 604. Бел. ред.

IX. Втората ладова опора, определена тук от Йепезен като „доминанта“ или „тон на напрежението“, в по-късната музикологична литература се нарича „рецитационен тон“ (recitation tone), или „реперкуса“ (repercussa). Вж. напр. Apel Willi. Gregorian chant. London: 1958; Hiley, David. Western Plainchant. Oxford: Clarendon Press, 1995 и др.

X. Ето едно американско мнемонично стихче за запомняне на „доминантовите“ (по Йепезен) тонове – но преди това трябва да знаем наизуст реда на ладовете (дорийски-хиподорийски, фригийски-хипофригийски, лидийски-хиполидийски, миксолидийски-хипомиксолидийски): **A Fat Cat Always Comes At Diner Calls**. Първата буква на всяка от осемте думи е доминантовата нота на всеки съответен църковен лад.

XI. Тук очевидно Йепезен има предвид хармоничния вид на ре минор. Бел. ред.

XII. Малката буква обозначава минорно тризвучие, а главната – мажорно. Бел. ред.

XIII. Преводът на цитата от Алберти е даден според Булева, Марияна. Идеята за хармония..., с. 361. Бел. ред.

XIV. В следващите примери кантус фирмусът е на средното петолиние и се чете или с горното петолиние, или с долното, но не и с двете едновременно.

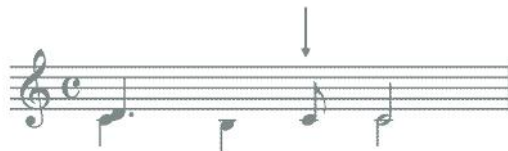
XV. За Йепезен не е задължително контрапунктът да завършва на първата степен на лада, но това все пак е един рядък пример. Друг подобен се среща на с. 150 – край на упражнението във фригийски лад, в контрапункта отгоре.

XVI. В този пример контрапунктът в долния глас каденцира с *ла* преди финалния тон *ре*. Това не е съвсем в реда на нещата; ако предпоследният тон на кантус фирмуса е *ми* (втора степен), то тонът в контрапункта би трябвало да е *до диез* (седма степен). Подобен ход се допуска в триглас, но не и в двуглас.

XVII. Ако двете осмини са съседни тонове, няма как да бъдат дисонантни и двете. Йепезен не споменава едно допълнително правило, което самият той спазва стриктно – двете осмини винаги трябва да са съседни, между тях не може да има скок.

XVIII. Въпросът за историята на предявяването и неговите многобройни разновидности е голям и би могъл да бъде тема на самостоятелно изследване.

Съществува вариант, който при двуглас изглежда така:



В западната литература тази съществувала още през Ренесанса разновидност на предявяването е наричана „удар на Корели“ (Corelli clash). Теоретически тя би трябвало да бъде грешка, защото става дума за дисонанс, който се явява непосредствено преди каденцирането и този дисонанс не е проходящ. Но „ударът на Корели“ е исторически факт.

XIX. Едно кратко допълнение: Йепезен не коментира въпроса за ритмичната комплементарност. А този въпрос никак не е лесен и винаги се явява веднага след избора на словесния текст и при избора на средства за неговото реализиране. Комплементарният ритъм играе много важна роля през Ренесанса и особено при Палестрина. Това заключение се налага от само себе си, след като вече сме приели тезата на Йепезен, че различните гласове са равноправни и имат самостоятелен ритмичен рисунок. Комплементарността е едно от изискванията при писане на две цветисти мелодии днес и до известна степен важи и при упражненията в пети вид.

XX. „Мъртвите“ интервали често са в разрез с правилата за изграждане на мелодия. Това е важен феномен, с който по разбираеми причини не се сблъскваме при упражненията по строг стил, но той съществува – както и произтичащите от него „мъртви паралелизми“:



Такива паралелизми не се считат за грешка и понякога – особено при многогласна фактура – са удобен компромис.

XXI. Подходът при писане на такива упражнения трябва да бъде строго модален. Няма значение от кой тон започват, важно е на кой тон завършват. Няма понятие „модулация“ – единствената алтерация е „изострянето“ на чувствителния тон, за да се получи каденца в желания лад.

XXII. Следствие от това правило е, че ако в предпоследния такт един глас пее чувствителния тон, друг пее пета степен и от нея отива директно към тоника в последния такт.

XXIII. Тук може да се помисли и върху това, че дисонансите в подобни случаи са част от идиоми, преди всичко каденцови. Интересен въпрос – дали ренесансовите композитори са подхождали дотолкова праволинейно и детерминистично, или са били и по-интуитивни и са използвали и кристализирали мелодични, хармонични и полифонични формули?

XXIV. Вж. предходната бележка.

XXV. Друго обяснение на този случай: това е просто един горен страничен дисонанс с повече или по-малко каденцова роля. Вж. бележка XXIII.

XXVI. В примера има още една особеност, която Йепезен не отбелязва – паралелни квинти между сопран и тенор между седми и осми такт. Дали не е грешка на датския музикален гравьор?

XXVII. Тази бележка на преводача от датски е изключително интересна по отношение на англоезичната терминологична система, свързана с полифонията и многогласието – поне що се отнася до състоянието на тази система към момента на превода от датски на английски (първото издание е от 1939). Тук става дума не само за липса на термин за обозначаване на фактура с повече от четири гласа (бихме могли да предположим подобна липса и в датската терминология от онова време, съдейки по факта, че самият Йепезен привежда немски термин; същевременно нататък в текста Хейдън все пак използва за многоглас „multi-part“). В началото на историческия раздел на учебника Йепезен отбелязва, че „контрапункт“ е частен случай, определен тип полифония, но не уточнява какви са останалите типове полифония, а веднага след това ясно задава координатната система polyphony – homophony като два различни типа фактура с различно отношение спрямо вертикала и то по-конкретно акордовия вертикал. Очевидна е директната обвързаност на термина „полифония“ (чийто буквален превод също е „многоглас“) с конкретен начин на музикално изграждане, свързан с исторически етапи от западноевропейската художествена музика.

Необходимостта от установяването на термин, който да обозначава наличието на няколко гласа, без при това да се уточняват типа фактура и отношенията между гласовете, идва в резултат на интензивното развитие на сравнителното музикознание и (след 1950) на етномузикологията (в английския превод на книгата на Йепезен случаите на фолклорно многогласие са определени като импровизация „in several parts“, в няколко гласа). И ако в немското сравнително музикознание това се случва по-рано през трудовете на Хорнбостел („Über Mehrstimmigkeit in der aussereuropäischen Musik“, 1909), Мариус Шнайдер („Die Geschichte der Mehrstimmigkeit“, 1934) и др., то в англоезичната литература това очевидно става по-късно – може би виждаме неговото начало например в изследването на Яп Кунст от 1950 г. „Metre, Rhythm, Multi-Part Music“. Дори в

статия от 2016 г. етномузикологът Игнацио Макиарела отбелязва: „Терминът ‘multipart music’ започна да се използва в нашата литература сравнително скоро. Той обозначава най-общо съвместяването на разнообразни компоненти „вътре в музиката“, без да конкретизира какъв е типът и какво е качеството на това съвместяване“. Нататък Макиарела споделя наблюдението се, че ‘multipart music’ се използва все по-често, измествайки термина „polyphony“ поради историческата свързаност на последния със западната художествена музика (Macchiarella, Ignazio. Multipart Music as a Conceptual Tool. A Proposal. – In: Res Musica, 2016, 8, p. 9 – 18). Тъй като първите стъпки на българското музиковедие са неизбежно свързани с музикалната фолклористика, у нас търсенето на подходящи термини започва относително рано. Достатъчно е да напомним за Васил-Стоиновата „Хипотеза за българския произход на диафонията“ (София, 1925), за недатираната, но очевидно написана скоро след това статия на Добри Христов „Българска народна музика“, в която той казва „Полифонията, както във всяка източна и безизкуствена музика, е чужда за нашите песни. Зародиш на полифония е широко употребяваната диафония в пеонна форма“ (В: Кръстев, Венелин, съст. и ред. Добри Христов. Музикално-теоретическо и публицистическо наследство. Т. 1. София: БАН, 1967, с. 147) и за монографията на Николай Кауфман „Българската многогласна народна песен“ (София: БАН, 1968). Бел. ред.

XXVIII. Тук трябва да се разбира „хорална хоморитмична фактура“. Бел. ред.

XXIX. Този доколкото е възможно точен превод е мой. За стихове 4-5 използвам превода на стих 24 от Псалм 118 от онлайн превода на Библията на Българско библейско дружество от 2013 г. Директен линк:
<https://www.biblegateway.com/passage/?search=%D0%9F%D1%81%D0%B0%D0%B%D0%BC%D0%B8+118&version=CBV> Последно посетен: 1.6.2019 г.

XXX. Под „тоника“ и „доминанта“ Йепезен има предвид съответните степени на ладовия звукоред.

XXXI. Тук Йепезен директно въвежда т. нар. „тонална имитация“: първа степен се имитира като пета, а пета – като първа. Бел. ред.

Библиография (съставена от С. Л. и Г. Н.)

Книги и статии

Фукс, Йохан Йозеф. Полифония: Строг стил с Йохан Йозеф Фукс. Сабин Леви, преводач, Професор Наташа Япова, редактор. София: In Sacris, 2017.

Aron, Pietro. Toscanello in Musica. Venice, n.p. (anonymous), 1539.

Artusi, Giovanni. L'arte del contrapunto. Formi, 1980.

Berardi, Angelo. Miscellanea Musicae. Formi, 1970.

Boetius. Musica Enchiriadis. Editorial Círculo Rojo/Editorial Anubis (February 2, 2012). Dover (reprint 1946).

Bellermann, Heinrich. Die Mensural-noten und Taktzeitehen des 15. und 16. Jahrhunderts. Berlin: Reimer, 1858.

Haydon, Glen. The Evolution of the Six-Four Chord. Berkeley: University of California Press, 1933.

Jacobsthal, Gustav. Die Mensural-notenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts. Berlin: Springer, 1871.

Jeppesen, Knud. Das 'Sprunggesetz' des Palestrina-Stils bei betonten Viertelnoten (halben halebn Taktzeiten). – In: *Bericht über den muzikwissenschaftlichen Kongress in Basel 1924*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1925, pp. 211 and next.

Jeppesen, Knud. Die Dissonanzbehandlung bei Palestrina. University of Vienna, 1922.

Jeppesen, Knud. Palestrinastil med saerligt henbik paa dissonansbehandlingen. Copenhagen, 1923.

Jeppesen, Knud. Der Palestrinastil und die Dissonanz. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1925.

Jeppesen, Knud. The Style of Palestrina and the Dissonance. Copenhagen: Levin & Munksgaard; London : H. Milford, Oxford University Press, 1927.

Jeppesen, Knud, and Margaret Williams Hamerik. The style of Palestrina and the dissonance. Copenhagen: E. Munksgaard, 1946.

Jeppesen, Knud. *La Frottola*. Copenhagen: Århus, 1968 – 1970.

Jeppesen, Knud. Music Research and Modal Counterpoint. – In: *Yearbook of the Music Educators' National Conference*. Chicago: Music educators national conference. 1934, pp. 217 – 222.

Jeppesen, Knud. Ueber einen Brief Palestrinas. – In: *Festschrift zum 60. Geburtstag von Peter Wagner*. Leipzig, 1926, p. 100.

Jespersen, Otto. *Lehrbuch der Phonetik*. 2nd ed., Leipzig, 1913.

Kennan, Kent. *Counterpoint Based on Eighteen-Century Practice*. New Jersey: Prentice Hall, 1959.

Kitson, C. H. *The Arts of Counterpoint*. 2nd edition, Oxford University Press, 1924.

Krehl, Stephan. *Kontrapunkt*. Leipzig: G.J. Goschen, 1908.

Marx, Adolph. *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*. Leipzig, 1838.

Rokstro, W.S. *The Rules of Counterpoint*. London, 1882.

Schenker, Henrich. *Neue musikalische Theorien und Phantasien*. Vienna: Universal Edition, 1910.

Spitta, Philipp. *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1873 – 1880.

Tinctoris, Johannis. *Tractatus de musica*. Ed. by E. de Coussemaker. Lille, 1875.

Wagner, Peter. *Elemente des Gregorianischen Gesanges*. Regensburg, Kösel-Pustet, 1917.

Wolf, Johannes. *Handbuch der Notationskunde*. Vol. 1. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1913.

Нотни издания

Cousse-maker, Charles Edmond Henri de, compiler. *Scriptorum de musica medii aevi*. Vol. I. Paris: Durand, 1864.

Espagne, Franz, ed. et. el. *Complete Works of Palestrina*.

[http://imslp.org/wiki/Opera_omnia_Ioannis_Petraloysii_Praenestini_\(Palestrina,_Giovanni_Pierluigi_da\)](http://imslp.org/wiki/Opera_omnia_Ioannis_Petraloysii_Praenestini_(Palestrina,_Giovanni_Pierluigi_da))

Kodály, Zoltán. *A Magyar Népzene*. Budapest, Egyetemi nyomda, 1937.

Tovey, Donald Francis. *Laudate Pueri: Sacred Music of the XVIth Century, Being the First Part of the Northlands Singing Book*. London: Augener Ltd., 1910.

Rostagno J. H., & Giovanni d'Alessi. *Quinta Vocalis Liturgica Anthologia Sexta Vocalis Liturgica, Lassus and Giovanni Palestrina*, Gustave Fredric Soderlund, compiler. Rochester, NY: Eastman School of Music, University of Rochester, 1937.

