



**АКАДЕМИЯ ЗА МУЗИКАЛНО, ТАНЦОВО И  
ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО  
ПЛОВДИВ**

**Факултет „Музикална педагогика”  
Катедра „Оркестрови инструменти и  
класическо пеене”**

**Георги Донеv Шамлиев**

**ПРЕТВОРЯВАНЕ СИСТЕМАТА НА Й. Й. ФУКС  
ОТ „GRADUS AD PARNASSUM” В  
БЪЛГАРСКАТА ОБРАЗОВАТЕЛНА И НАУЧНА  
ЛИТЕРАТУРА**

**Автореферат**  
на дисертационен труд за присъждане на  
образователна и научна степен „доктор”

**Научен ръководител**  
**професор Ангел Ангелов д.н.**

**ПЛОВДИВ, 2017 г.**

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на 12.12.2017г. на разширено заседание на катедра „Оркестрови инструменти и класическо пеене” към АМГИИ, Пловдив.

Дисертационният труд е с общ обем от 243 страници в следните раздели: увод, четири глави, заключение и ползвана литература (91 заглавия)

Публичната защита на дисертационния труд ще се състои на .....в зала номер 13, Централна сграда на Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство, Пловдив, ул. „Годор Самодумов” 2 на открито заседание с научно жури в състав : проф. Явор Конов д.н. – *рецензент*, доц. д-р Пламен Първанов – *рецензент*, проф. Ангел Ангелов, д.н., проф. Мирослав Недялков, д.н., проф. д-р Милена Шушулова – *становища*.

Дисертационният труд е предоставен за ползване в библиотеката на АМГИИ, Централна сграда, ет.1, ул. „Годор Самодумов” 2

# Съдържание

Съдържание

Увод

**Глава Първа**Йохан Йозеф Фукс и “Gradus ad Parnassum”

**1. Биографични данни**

**1.2. Й. Фукс и “Gradus ad Parnassum”**

**1.3. Предговор на Фукс към читателите**

**1.4. Диалози**

**1.5. Видове движения – право, противоположно и странично**

**1.6. Видове контрапункт в системата на Й.Фукс**

**1.7. Характерни полифонични похвати на Фукс при пети вид контрапункт**

**Заключение на Глава Първа** 11

**Глава Втора**Обзор на литературата

**2.1. Димитър Радев (1874-1952)**

**2.2. Асен Карастоянов(1893-1976)**

**2.3. Здравко Манолов (1925-1983)**

**2.4. Димитър Христов (1933-2017)**

**2.5. Ангел Ангелов**

**2.6. Артин Потурлян**

**Заключение на Глава Втора**

**Глава Трета** Теорията на еволюционизма и влиянието и върху българската образователна полифонична литература

**3.1. Същност на еволюционистката теория от края на XIX век**

**3.2. Хармонията и автентичната контрапунктична теория при Асен Карастоянов, Здравко Манолов, Димитър Христов**

**3.3. Асен Карастоянов – интерпретиране на старинните ладове чрез мажоро-минорната система**

**3.4. Третиране на метричните времена във Вокалната полифония от XV-XVI век.**

**3.5. Метриката при Й. Фукс**

**3.6. Концепцията за акцентни, симетрични свършени едноименни консонанси**

**Заключение на Глава Трета**

**Глава 4 Претворяване системата на Йохан Йозеф Фукс от “Gradus ad Parnassum” в българската образователна литература**

**4.1. *Cantus firmus***

**4.2. Първи вид контрапункт – нота срещу нота**

**4.3. Втори вид контрапункт – две ноти срещу една**

**4.4. Трети вид контрапункт – четири ноти срещу една**

**4.5. Четвърти вид контрапункт – лигатури**

**4.6. Пети вид контрапункт – цветиста мелодия**

**Заключение на Глава Четвърта**

**ИЗВОДИ**

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

**Научни приноси на дисертационния труд**

**Научни публикации**

**Приложение I**

**Контрапунктични решения от Фукс на „цветиста мелодия”**

**Приложение II**

**Примерни решения на видовете контрапункт**

**Ползвана литература**

## Увод

В българската полифонична литература от 60 години се използва методиката на Фукс. Съвсем естествено е различните автори да интерпретират по различен начин теоретичните положения, отнасящи се до видовете контрапункт. Вероятно, българските автори не са имали достъп до латинския оригинал на “Gradus ad Parnassum” от Й. Фукс.

**Цел** на настоящата разработка е да се проследи претворяването на системата на Фукс в българската образователна и научна литература.

От поставената цел произхождат следните **задачи**:

1. Да се анализират, обобщят и систематизират теоретичните идеи на Фукс в двугласния контрапункт;
2. Да се изследват българските автори и техните учебници и теоретични трудове;
3. Да се установи до каква степен българските теоретици се придържат или отдалечават от фундаменталния труд на Фукс.

**Предмет** на изследването е какво развитие са претърпели основните теоретични положения при Фукс в българските учебници.

**Обект** на изследването са видовете контрапункт в двугласа.

Водещата цел в дисертационния труд предопределя метода на изследване, който може да се определи като сравнителен анализ.

## Глава Първа

### Йохан Йозеф Фукс и “Gradus ad Parnassum”

Основен акцент в първа глава е разглеждането и обобщаването на теоретични положения, касаещи видовете контрапункт на Йохан Йозеф Фукс.

**1. Биографични данни.** Посочва се, че Йохан Йозеф Фукс (Johann Joseph Fux, Fuchs) е австрийски композитор, диригент, органист и музикален теоретик, роден през 1660 година в Хиртенфелд, близо до Санкт-Марайн, Щирия, починал на 13 февруари 1741 година във Виена. Вероятно е учил музика в Италия. От 1696 г. до 1702 г. служи като органист във Виена. Следващите десет години е капелмайстор в църквата св. Стефан, а по-късно – първи придворен капелмайстор.

Капиталният труд на Фукс „Степените на Парнас” (*Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicaeregularem, method nova*) е издаден на латински език във Виена през 1725 година. Негово латинско издание е единствената оцеляла теоретична книга в личната библиотека на Й.С.Бах. Немският превод на Gradus ad Parnassum е издаден през 1742 г. от ученика на Бах, Mizler (англ. Lorenz Christoph Mizler, 1711-1778).

**1.2. Й. Фукс и “Gradus ad Parnassum”.** Разглежда се съдържанието на фундаменталния труд. Латинският оригинал е съставен от две части:

- Първата част – Denomine e musicae (За наименованията в музиката) разглежда общи музикални понятия.
- Втората част – Dialogus (Диалози) е посветена на контрапункта и фугата.

Втората част е разделена на пет глави, като в три от тях Фукс се занимава с теорията на контрапункта, а в останалите две - с имитация и фуга.

**1.2.1. Предистория на “GradusadParnassum”.**Посочва се, че италианските музикални теоретици от XVI век са първите, които обобщават правилата от стила на Палестрина. Сред изброените имена са тези на:Nicolo Vicentino, Gioseffo Zarlino, Girolamo Diruta и други.

През втората половина на XVII век внимание заслужават трудовете на Анжело Берарди (Documentiarmonici-1687; Miscellaneamusicale-1689); и Мария Бонончини (Musicoprattico-1673). От тях Фукс заимства контрапунктичните правила на XVII век, както и контрапунктичните „видове”.

**1.2.1. Последователи на Йохан Йозеф Фукс.** Посочва се, че австрийският теоретик не е в състояние да констатира разликите между техническите идиоми в стила на Палестрина и специфичните характеристики в стила на неговите съвременници. Основните грешки, в които той попада, се дължат на ограниченото количество информация (нотна и теоретична литература).

Част от теоретиците усъвършенстват самите методи на Фукс. В следващите 150 години последователи на Фукс са: Joh. Albrechtberger, Cherubini, Heinrich Bellermann, Knud Jeppesen, Alfred Mann и други.

**1.3. Предговор на Фукс към читателите.** Авторът заявява целта си: „*Да създам обикновен метод, чрез който начинаещият може да напредва постепенно, стъпка по стъпка, и да постигне майсторство в това изкуство*” (4, 17).

За по-доброто разбиране и постигане на по-голяма яснота, теоретикът избира да използва формата на диалог - между майстор Алоизиус, който има за цел да представи идеите на Палестрина и студентът Йосиф Флавий, който представлява самия Фукс.

**1.4. Диалози и 1.5. Видове движения.** Фукс въвежда основните правила и принципи в музиката. Австрийският теоретик класифицира видовете интервали като консонантни и дисонантни; разглежда трите вида движения на гласовете – право, противоположно и странично; както и четирите основни правила за свързване на мелодиите:

Първо правило	От съвършен към съвършен консонанс трябва да се влиза в противоположно или странично движение
Второ правило	От съвършен към несъвършен консонанс може да се влиза във всяко от трите вида движения
Трето правило	От несъвършен към съвършен консонанс трябва да се влиза в противоположно или странично движение
Четвърто правило	От несъвършен към несъвършен консонанс може да се влиза във всякоот трите вида движения

## **1.6. Видове контрапункт в системата на Й.Фукс**

**1.6.1. Първи вид контрапункт – нота срещу нота.** Разглеждат и се анализират въпроси свързани с оформянето на каденцата, непозволените паралелни и скрити съвършени консонанси, октава и квинта батута и други.

Важен акцент в първи вид контрапункт е разбирането на Фукс за оформяне на каденцата. Това дава повод на някои теоретици да имат основателни забележки. Изискването за голяма секста и малка терца води до алтерация на седмата степен в Дорийски (Pe), Миксолидийски (Sol) и Еолийски лад по класификацията на Глариан. Това противоречи и на диатоничната природа на строгия стил.

Използването на алтерация доказва основното предположение, че Фукс едва ли е познавал творчеството на Палестрина.

**1.6.2. Втори вид контрапункт – две ноти срещу една.** Отбелязват се принципно два нови момента. Първият е свързан с двувременната метрика. По думите на Фукс, в размер 2/2 имаме две половини ноти в такт, първата нота е **thesis** (thesis, от гр. Θέσις - в буквален превод поставена) и втората нота е **arsis** (arsis; от гр. ἄρσις – в буквален превод повдигам, издигам).

Вторият момент е свързан с появата на първия дисонанс.

Важен теоретичен момент е идеята на Фукс за **позволените акцентни квинти и октави**. Те са възможни, според автора, когато **скокът към вторите времена е от по-голям интервал**, например: кварта, квинта или секста.

Това тълкуване днес е загубило своя смисъл. Докторантът приема, че независимо на какъв интервал се скача до втората нота в такта, остават съображенията за тяхната краткост и неакцентност.

**1.6.3. Трети вид контрапункт – четири ноти срещу една.** Фукс разглежда три вида дисонанси. Това са проходящият дисонанс, твърдият преход и единственият позволен скачащ дисонанс, известен като *nota cambiata*.

Новият момент при проходящия дисонанс е, че се разполага на мястото на втората и четвъртата четвъртина в размер 2/2. Авторът подчертава, че това е възможно, само ако е налице постепенно движение и дисонансът е заобиколен от консонанси.

Следва случаят, когато дисонансът е поставен на мястото на третата четвъртина:

Извежда се извода, че вероятно твърдият преход е роден от практиката, за да се постига по-дълго постепенно движение.

Така изглежда примерно контрапунктично решение с и без употребата на дисонанса:

Пр.26 Контрапунктичен вариант без и с твърд преход  
*nota cambiata*

The image contains two musical staves, each with a treble and bass clef, in 2/2 time. The top staff is labeled 'Г.Шамлиев' and 'и т.н.'. It shows a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A bracket above the last two notes (B4 and C5) is marked with an 'x', indicating a dissonance. The bottom staff is labeled 'и т.н.'. It shows a similar melodic line, but with a dissonance marked 'x' on the first quarter note (G4) and another marked 'x' on the second quarter note (A4). A bracket above the last two notes (B4 and C5) is also marked with an 'x', indicating a dissonance. The label 'nota cambiata' is written below the second staff.



Извод: **Твърдият преход се интерпретира като запълване на терцов скок между втората и четвъртата четвъртина, които са консонантни на *cantus firmus*. Нотата, която запълва скока, е дисонантна.**

Следващият случай, който според Фукс е отклонение от общото правило за употребата на дисонансите, е скачащата нота, наречена *nota cambiata*. Тя се среща, когато:

*„втората нота (която е дисонанс) отива към консонантна нота посредством скок”* (4, 51).

**1.6.4. Четвърти вид контрапункт – синкопи.** Акцентира се вниманието върху дисонантните задържания. Тяхното правилно използване е свързано с редица допълнителни изисквания.

Важен теоретичен момент в четвърти вид контрапункт, е третирането от Фукс на задържаните ноти:

*„задържаните ноти, така да се каже, ограничени с окови, са нищо повече от забавяния на нотите след тях и след това отправени като че ли „донесени от робство” към свобода”* (4, 56).

В резултат на използваната лигатура, консонансът встъпва със закъснение на второ метрично време.

От тук следва изискването да не се поставят еднакви съвършени консонанси на вторите времена в съседни тактове. Те се третират като паралелни съвършени консонанси, макар реално да встъпват в странично движение.

**1.6.5. Пети вид контрапункт – цветиста мелодия.** Фукс основно акцентира върху някои важни моменти, отнасящи се до ритмическото организиране на нотите. За австрийския теоретик това е от особено значение, за да се постигне добро контрапунктично развитие на мелодията.

**1.7.** разглеждат се **характерни полифонични похвати на Фукс при пети вид контрапункт.** Изводите, които са посочени са направени въз основа на всичките седем примери на автора в този контрапунктичен вид.

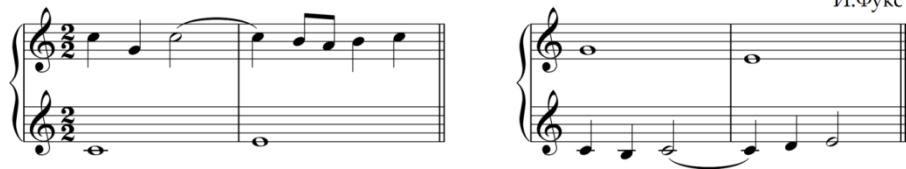
Първият характерен похват е терцов или квартов скок в низходяща посока и възвратен скок до същата нота. Следва задържане с лигатура и постепенно движение в посока, обратна на скока.

Пр.48 Възвратен скок и постепенно движение  
Й.Фукс



Друг вариант при Фукс е скокът преди лигатурата да бъде заменен с низходящо постепенно движение и връщане до първата нота.

Пр. 49 Низходящо постепенно движение и връщане до първата нота  
Й.Фукс



Вторият характерен похват на Фукс е в последните тактове да се ускорява развитието на мелодията. Постига се чрез раздробяване на последователни дисонантни задържания. В предпоследния такт при оформяне на каденцата следва забавяне на мелодията с половини ноти.

Въз основа на седемте нотни примера съизследва до каква степен Фукс е предпочитал един или друг вид дисонанс, лигатури и други полифонични похвати. Целта на това проучване е да се открият някои тенденции в тяхното използване.

Следва таблица с общ брой на използвани дисонанси, консонантни и дисонантни лигатури и кръстосване:

Употреба на дисонанси и полифонични похвати при Й.Фукс в пети вид контрапункт		
	Проходящ дисонанс	45
	Твърд преход	2
	<i>Nota cambiata</i>	1
	Консонантна лигатура	30
	Дисонантна лигатура	37
	Кръстосване	2

Следващата таблица показва съотношението между използваните видове дисонантни лигатури:

Дисонантни лигатури				
	С раздробяване			Без раздробяване
	Украсена лигатура	Антисипация	Отвеждане с предварителен консонантен скок	
	9	3	7	18
	19			18

### **Изводи:**

Проходящият дисонанс е най-често използваният. Това е разбираемо, поради стремежа на Фукс да постига по-дълго постепенно движение в една посока, често достигайки до октава или нона.

Използването на твърдия преход е регламентирано и позволено от старите майстори. Този вид дисонанс е използван два пъти. Това показва ясната тенденция за силно ограничената употреба на дисонанса.

*Nota cambiata* – е единственият скачащ дисонанс, използван рядко от Фукс. Дори в трети вид контрапункт има само две контрапунктични задачи с тази мелодична фигура.

В системата на Фукс липсва възвратният дисонанс. Може да се открие като втора нота от осминова група разположена на дробната част от първо време.

От двата вида задържания с лигатури, е явна тенденцията към предпочитане на дисонантните лигатури. Според някои автори, като Дим.Христов, отвеждането до консонантната нота дава допълнителна възможност за постепенно движение.

От видовете раздробяване на дисонантното задържане, превес има украсената лигатура, следвана от отвеждането с предварителен консонантен скок. Най-малко предпочитан е вариантът с антисипация.

Прави впечатление, изключително балансираното съотношение между употребата на консонантната и дисонантната лигатура. Разликата е минимална в полза на дисонантните задържания – с едно повече.

Направените изводи не бива да се възприемат като абсолютни. Те имат за цел да разкрият някои основни тенденции.

### **Глава Първа - Заключение**

В първи вид контрапункт, Фукс разглежда основни правила, отнасящи се до реализирането на контрапунктична мелодия, в условията на нота срещу нота. Сред засегнатите въпроси важно значение имат оформянето на каденционния момент; употребата на алтерации (повишена седма степен в ладовете от Ре, Сол и Ла), диференцирането на консонансите като свършени и несвършени, изясняване на понятията паралелни и скрити квинти и октави и други.

Безспорно, един от важните въпроси, които се повдигат в първи контрапунктичен вид е използването на алтерации от Фукс. Те засягат и фундаменталния принцип на каденцата, поради изискването на австрийския теоретик в предпоследния такт да се използва голяма секста или малка терца. Това води до алтерация на седмата степен в ладовете от Ре, Сол и Ла.

Интерпретацията на Фукс за каденционните моменти е основателна причина да бъде дълго обсъждан от редица теоретици. От една страна се приема, че строгият стил е диатоничен, а от друга страна всяка алтерация променя лада. Ето защо се счита, че до нея е желателно да се прибегва единствено, за да се избегнат забрани от мелодично и хармонично естество.

Като обобщение на темата за алтерациите са изведени три основни извода:

1. Променят диатоничната природа на църковните ладове;
2. Ограничават възможностите за каденциране;
3. Образуват мелодически отсечки от умалени интервали.

Във втори вид контрапункт, отличителните моменти са свързани с появата за първи път на двувременната метрика и първия дисонанс.

Мнозина автори, включително и български, допускат неточност като употребяват понятието силни и слаби метрични времена. Осъзнаването на метриката все още не е била теоретично осмислена през епохата на вокалната полифония.

Съвсем основателен е въпросът - как да третираме метричните времена? Фукс препоръчва да се използват единствено термините *thesis* и *arsis*. В музиката те отговарят най-точно на понятията, които съм въвел: акцентни (в буквален превод - поставена) и неакцентни времена (в буквален превод - повдигам).

В трети вид контрапункт, Фукс насочва вниманието си върху няколко полифонични въпроса. Общо се разглеждат три вида дисонанси, като два от тях се срещат за първи път тук.

Съществен момент при четвърти вид контрапункт е третирането на лигатурните задържания от старата полифонична теория. Изводът, до който се достига е, че Фукс приема и заимства от достиженията на полифоничните майстори. Според тях, задържанятия представляват забавяне на нотите след тях. По този начин, чрез употребата на лигатури, консонансът встъпва със закъснение на второ метрично време. Ако забавянето бъде премахнато, свършените консонанси ще встъпят в право движение.

Последният контрапунктичен вид в системата на Фукс е известен като „цветиста” мелодия и най-много от всички видове се доближава до реалната композиция.

Поради важността на пети вид контрапункт, се обобщават характерни за Фукс полифонични похвати. Изводите, които са достигнати са направени въз основа на всичките седем примери на автора в пети контрапунктичен вид.

Друг важен момент в изследването ми е систематизацията на използваните от Фукс видове дисонанси, лигатури и раздробяване на дисонантните лигатури.

Някои от основните изводи, които са изведени:

1. от видовете дисонанси - твърдият преход и *nota cambiata* са малко предпочитани от Фукс;
2. изключително балансирано съотношение между употребата на консонантни и дисонантни лигатури;
3. при дисонантните раздробявания, Фукс има предпочитания към украсената лигатура и др.

**Генералният извод**, до който се достигна при изследването на “*Gradus ad Parnassum*” е, че видовете контрапункт на Фукс не бива да се обвързват с творчеството

на Палестрина. Доскоро в полифоничната теория се приемаше, че системата на Фукс и неговите правила, са извлечени от творчеството на италианския композитор. В латинския оригинал, австрийският теоретик никъде не пише и не се позовава на нотни примери от Палестрина или на който и да е друг композитор. Това ясно показва, че Фукс е използвал единствено теоретичните достижения на своето време.

## Глава Втора

### Обзор на литературата

В обзора на литературата се разглеждат учебните пособия:

„Контрапункт. Прост и сложен контрапункт, имитация, канон и fuga” (1941) на Димитър Радев (1874-1952);

„Контрапункт” (1954) на Асен Карастоянов (1893-1976);

„Полифония. Учебник за средните музикални училища” (1975) на Здравко Манолов (1925-1983);

„Полифония. Учебник за студентите от Българската държавна консерватория” (1965) на Здравко Манолов и Димитър Христов (1933-2017);

„Прост и сложен контрапункт. Учебник по полифония” (2016) на Ангел Ангелов (1947) и Димитър Ангелов (1972-2015).

Запознат съм детайлно и с научните изследвания на Ангел Ангелов и Артин Потурлян, които също имат отношение към системата на Фукс в “Gradus ad Parnassum”.

Извън обзора на литературата остава учебникът със заглавие „Полифония” (2001) на Димитър Христов и Ангел Ангелов, тъй като разработката на Дим. Христов за прост контрапункт върху системата на Фукс представлява повторение с малки авторски редакции на негови предишни учебници.

Разгледаните учебници и трудове на българските автори са организирани структурно, както следва: **биографични данни, структура на учебника/теоретичния труд и правила по системата на Фукс и отклонения.**

**2.1. Димитър Радев.** Посочва се, че неговият учебник „Контрапункт” е особено ценен за българската образователна литература. От една страна той е първият, което е достатъчно основание за неговата значимост. От друга страна, ни дава ясна представа какви са били теоретичните достижения на полифоничната наука през 40-те години на XX век.

**2.1.4. Основна философия в учебника.** Радев подчертава, че неговият труд *„е резултат от дългогодишната ми практика, като преподавател в Държавното музикално училище и Музикалната академия”*. (предговор към учебника) Това твърдение на автора заслужава уважение. В края на предговора, той пише: *„...считам за нужно да добавя, че теорията и практиката на контрапункта изобщо, трябва да следва придобитата практика по музикална хармония”*.

Тази идея днес не се прилага, макар и принципно да е възможна.

**2.1.5. Правила по системата на Фукс и отклонения** В тази подточка са разгледани теоретичните възгледи на Радев за видовете контрапункт. Констатира се, че те представляват сериозно отклонение от нормите на Фукс. Като отличителни моменти в учебника са изведени няколко важни обобщения и изводи, които са оценени критично:

1. Хармонично третиране на контрапунктичната теория. Авторът използва понятия от класическата хармония;
2. Нехарактерни явления за диатоничната природа на вокалната полифония. Използване на мажоро-минорната система, употреба на хроматика и други;
3. Нерегламентирана употреба на възвратния дисонанс, особено във втори контрапунктичен вид;
4. Радев допуска употреба на задържания с лигатури във втори и трети вид;
5. Нерегламентирано дисонантно отвеждане във възходяща посока;
6. Нарушено съотношение между подготовка и въвеждане на задържане с лигатура. Различията с Фукс идват от използваната съвременна метрика при Радев – 3/4, 6/8 и други;
7. В последния контрапунктичен вид не е разгледан теоретично въпросът за раздробяване на дисонантната лигатура, употребата на осминова група и други.

**2.2. Асен Карастоянов.** При този автор се посочва, че близо десет години след първия учебник, в българската образователна литература се появява „Контрапункт” (Полифония). Този труд представлява едно ново, качествено стъпало в развитието на българската полифонична литература. За първи път наш теоретик прави разграничение между чистата контрапунктична и хармонична теория.

Стига се до основния извод, че теоретичната разработка на видовете контрапункт от Карастоянов в голяма степен се придържа към системата на Фукс. Някои от засегнатите въпроси са значително развити.

Отличителните моменти в учебника са изведени с няколко важни обобщения и изводи:

1. Нормите за изграждане на *cantus firmus* за първи път се отделя теоретично от видовете контрапункт. Традиция, въведена в българската образователна литература от А. Карастоянов;
2. Липса на разграничение между понятията паралелни и акцентни съвършени консонанси в трети контрапунктичен вид;
3. Въвеждат се нови понятия в четвърти контрапунктичен вид – скрити и привидни съвършени консонанси;
4. В последния контрапунктичен вид за първи път се разглежда аподжатура. Въвеждане на нови понятия – осминова съседна нота, осминовааподжатурна нота.

**2.3. Здравко Манолов.** При него се отбелязва, че Манолов е считан за един от големите контрапунктични майстори в българската образователна литература. Основател е на дисциплината полифония във ВМПИ (сега АМТИИ – Пловдив), която преподава до края на жизнения си път. И до днес е запазена традицията, студентите да изучават три разновидности на безкраен канон – прав, огледален и каноническа секвенция, въведени като изискване именно от него.

**2.3.3. Правила по системата на Фукс и отклонения.** В тази част от дисертацията са изведени някои важни обобщения и изводи за учебника на Здравко Манолов:

1. Употреба на възвратен (съседен) дисонанс. Манолов е сред малкото теоретици в българската образователна литература, които използват регламентирано дисонанса в двугласните видове контрапункт;

2. Опит да обобщи употребата на видовете дисонанси, като ги отделя в отделен раздел;

3. Липсва класификация на аподжатурния дисонанс (същински, несъщински, осминова аподжатура);

4. Теоретично разграничаване на понятията акцентни и паралелни едноименни съвършени консонанси в трети контрапунктичен вид;

5. В четвърти контрапунктичен вид – задържане с лигатури, Манолов не разглежда скритите и привидните съвършени консонанси. Теоретични положения, които присъстват при Асен Карастоянов и Димитър Христов. Вероятно Манолов не приема подобни идеи;

6. В учебника на Манолов присъства „свободен двуглас“ – шести вид контрапункт, който е наложен от традициите на българската педагогическа практика.

**2.4.3. Правила по системата на Фукс и отклонения.** Тук са открити новите и по-съществени интерпретационни моменти при Димитър Христов. Сред тях е концепцията за мелодическите линии, която допринася за постигането на по-голяма самостоятелност между мелодиите.

В пети вид контрапункт впечатление прави идеята на Христов за употребата на скокове при осминовата група. Единствено във второто издание на учебника в съавторство със З. Манолов от 1992 година, авторът създава правило за осмините - „поне едната от тях трябва да е проходяща“ (11, 46).

Така регламентирано правилото позволява скок преди или след осминовата група. Подобна трактовка среща единствено при Христов.

**2.5. Ангел Ангелов.** Посочва се, че неговият учебник (в съавторство с Димитър Ангелов) „Прост и сложен контрапункт“, е квинтесенция на над 30 годишната му педагогическа и научна дейност.

Във видовете контрапункт, Ангелов прилага „точковата система“ в помощ на студентите. Предварителното отбелязване с точки на консонансите и дисонансите помага за реализирането на добра контрапунктична мелодия. Този метод е особено полезен и при осъществяването на контрапункт в „тежки условия“.

Друг ценен момент, който може да бъде открит е този, че авторът разкрива технологията (начина, метода) за реализирането на различни контрапунктични техники, като: сложен контрапункт, безкраен канон с неговите разновидности и други.

**2.5.3. Правила по системата на Фукс и отклонения.** В учебника на Ангел Ангелов, от страница 9 до 89 са разгледани теоретично видовете контрапункт. Българският автор се позовава на теоретичните постижения в българската образователна литература и внася много нови разбирания. Той се придържа към системата на Фукс, а претворяванията са незначителни. Развитието и новите



интерпретационни моменти във видовете контрапункт засягат основно теми, които не са развити от австрийския теоретик.

Сред отличителните моменти е този, че Ангелов допуска употребата на възвратния дисонанс.

В българската образователна литература З. Манолов и Ангелов допускат употребата на възвратен дисонанс в двугласния контрапункт. За сравнение, Асен Карастоянов също разглежда този дисонанс, но за него употребата му е регламентирана в тригласа.

В четвърти контрапунктичен вид, ценният момент е новата терминология, която въвежда Ангелов за дисонантното задържане. Авторът използва понятията **подготовка, въвеждане и отвеждане**.

**2.5.4. „Теория и технология на полиморфичната структура” (виж дисертацията)**

**2.5.4.2. Претворяване системата на Фукс в дисертацията „Теория и технология на полиморфичната структура”**

Основният проблем, който се разглежда в дисертационния труд е полиморфичността и нейната реализация – преди всичко в имитационната техника и сложния контрапункт. Под полиморфичност авторът разбира **всяко повтарящо се в качествено ново образувание**.

В дисертацията откриваме приложението на системата на Фукс. Всички конструктивни примери на Ангелов се базират върху видовете контрапункт. Авторът избира методиката на австрийския теоретик, за да илюстрира принципите на действие на определена контрапунктична техника при реализирането на различни полифонични форми.

**2.6.3. Претворяване на Фукс във „Възвратен контрапункт”**. Авторът Артин Потурлян се позовава на системата на Фукс. Конструктивните примери са съобразени с нормите на австрийския теоретик. Особено отчетливо това се забелязва при правилата за реализиране на двугласния двоен възвратен контрапункт в първо приложение. Там авторът стриктно следва видовете контрапункт– нота срещу нота, две ноти срещу една, четири ноти срещу една и т.н.

## **Глава Втора - Заключение**

Българската полифонично-образователна литература датира своето начало от 1941 г. с учебника на Димитър Радев „Контрапункт”. В него, разгледаните контрапунктични видове, представляват сериозно отклонение от нормите и възгледите на Фукс. Като съществен момент при този автор може да се открие на първо място **хармоничното третиране на полифоничната структура**. Ярко доказателство за това са използването на понятия от класическата хармония – тоналност, тоника, кверщанд, модуляция, отклонения до близко - родствени тоналности и т.н.

Други характерни теоретични положения при Радев са използването на хроматика, мажорно-минорна система, съвременна метрика като размери 3/4, 4/4, 3/8, 6/8 и други. Всичко това няма никакво отношение към системата на Фукс. Отново се потвърждава убеждението на дисертанта, че вероятно Радев не се е позовавал на оригиналния труд на австрийския теоретик.

13 години след Радев, учебникът на Карастоянов представлява едно ново, качествено стъпало в развитието на българската образователна литература. Теоретичната разработка на видовете контрапункт в голяма степен се придържа към системата на Фукс. Някои от засегнатите въпроси са значително развити. Например в четвърти контрапунктичен вид, авторът въвежда нови понятия – скрити и привидни съвършени консонанси.

Всички следващи автори, след Карастоянов, също се придържат към системата на Фукс. Основните интерпретационни различия и надграждане касаят теоретични въпроси, които не са разгледани от австрийския теоретик. Такива са:

- акцентните съвършени консонанси в трети вид;
- паралелни, скрити и акцентни квинти и октави в четвърти вид;
- възвратния и аподжатурния дисонанс;
- употребата на осминова група и други.

Важно е да отбележа, че в цялата българската образователна литература, дисонантното задържане се разглежда в три етапа: **подготовка, въведение и разрешение**. Използваната терминология не търпи развитие при всички наши автори, с изключение на Ангелов. Авторът въвежда понятия, които по-точно съответстват на разбиранията на Фукс – **подготовка, въвеждане и отвеждане**.

Основният извод, който бихме могли да изведем при изследването на българската образователна литература е, че нашите теоретици, с някои несъществени изключения, се придържат към системата на Фукс.

В заключение могат да бъдат направени следните обобщения, с които дисертантът не предявява претенции за изчерпателност по разглеждания въпрос, но посочва някои значими моменти от развитието на образователната ни литература:

1. Първият български учебник по полифония е датиран от 1941 г;
2. *cantusfirmus* се разглежда самостоятелно от видовете контрапункт през 1954 година от Асен Карастоянов;
3. До 60-те години в българската образователна литература не се прави разграничение между паралелни и акцентни съвършени консонанси;
4. Въпросът за акцентните съвършени консонанси за първи път теоретично е развит през 1965 година в учебника на Здравко Манолов и Димитър Христов;
5. ”Свободен двуглас”, като шести вид контрапункт (отсъства при Фукс), е добавен за първи път през 1975 година в учебника на Здравко Манолов;
6. Дисонансът аподжатура, за първи път детайлно е разгледан през 2016 година в учебника на Ангел Ангелов.

## Глава Трета

### Теорията на еволюционизма и влиянието и върху българската образователна полифонична литература

**3.1. Същност на еволюционистката теория от края на XIX век.** Посочва се, че неин основен белег е полифонията да се разглежда в неразривна връзка с хармонията.

Хармоничното влияние на тази концепция откриваме в първия български учебник по полифония с автор Димитър Радев, озаглавен „Контрапункт”. Изданието е от 1941 година. Основната философия в учебника е, че теорията и практиката на контрапункта се обвързват с придобитата практика по хармония:

Всичко това дава основание да се предположи, че Димитър Радев е повлиян от еволюционисткия уклон, който е завладял английската музикална теория в края на 19 век.

Като обобщение може да се отбележи, че немската полифонична школа, в това число и българската, се стреми да въведе обучаващия се в автентичното композиторско мислене от епохата на вокалната музика. Днес е важно полифоничната тъкан да не се възприема акордово, а метричните времена да не се третираят като силни и слаби. Тези идеи постепенно изкрystalлизират в българската образователна литература.

**3.2. Хармонията и автентичната контрапунктична теория при Асен Карастоянов, Здравко Манолов, Димитър Христов.** Посочва се, че десет години по-късно, в българската образователна литература откриваме ясната тенденция към разграничение между хармонията и автентичната контрапунктична теория. Отношение по този въпрос имат всички български теоретици след Димитър Радев.

**3.3. Асен Карастоянов – интерпретиране на старинните ладове чрез мажоро-минорната система.** Изтъква се, че от гледна точка на съвременните полифонични школи мажоро-минорната система още не е била позната. Тази идея изкрystalлизира в друго историческо време. Употребата на алтерации от времето на класическата хармония не бива да се обвързва с мажоро-минорната система. Концепцията за старите ладове на Асен Карастоянов може да бъде възприета, като влияние от идеите на еволюционистката теория.

**3.4. Третиране на метричните времена във Вокалната полифония от XV-XVI век.** Анализирана е неправомерната употреба от българските автори на понятията силно, относително силно и слабо метрично време.

Във вокалната музика от XV и XVI век няма тази идея за организиране и пулсация (метрика), която съществува през XIX век. В основата на вокалната музика стои литургичният, светският или свободен съчинен *cantus firmus*. Той е съставен от големи нотни стойности в условията на почти липсваща ритмична организация.

Концепцията за метриката през XV-XVI век е възприета частично от българските автори. В почти всички учебници се признава, че във вокалната музика липсва квадратното мислене.

### **3.5. Метриката при Й. Фукс.**

Въпросът за метричните времена за първи път се разглежда от Фукс във втори контрапунктичен вид – две ноти срещу една. Авторът използва понятията *thesis* и *arsis*.

В английския превод на „*Gradus ad Parnassum*” от Алфред Ман, вероятно е допусната терминологична неточност в интерпретирането на метричните времена. Авторът използва понятията *Downbeat* и *Upbeat*, които се асоциират със съвременното разбиране за силно и слабо време.

Дисертантът счита, че е коректно да се използва друга терминология. За тази цел се въвеждат понятията акцентно и неакцентно метрично време.

Основният аргумент, да бъде третирано първото време като акцентно са забранените в старата полифонична теория акцентни квинти и октави. Това са поставените на съседни първи времена едноименни съвършени консонанси. Приема се, че ще се открият, поради тяхната акцентност. От тук идва и понятието акцентни квинти и октави.

Въз основа на идеята, че първото метрично време е акцентно, се предлага за основателно второто метрично време (това важи само за втори контрапунктичен вид) да бъде третирано като неакцентно.

### **3.6. Концепцията за акцентни, симетрични съвършени едноименни консонанси.**

В тази подточка е пояснено, че идеите на еволюционизма дават отражение и върху третирането на акцентните съвършени консонанси.

Дисертантът счита, че изследвайки българските учебници, е необходимо изясняване и прецизиране на използваната терминология. Въпросът за акцентните квинти и октави е разгледан подробно от Дим. Христов и А. Ангелов. Двамата автори използват понятията акцентни и симетрични едноименни съвършени консонанси. При А. Ангелов откриваме и колаборация между двете понятия – акцентни симетрични квинти и октави. Различията между двамата теоретици основно е в третирането на терминологията.

В тази подточка са сравнени теоретичните възгледи на Фукс за акцентните квинти и октави във втори контрапунктичен вид с българските автори.

В българската образователна литература поставянето на еднакви съвършени консонанси на първите времена се третират като забранени акцентни квинти/октави. С това не се отличаваме от разбиранията на Фукс.

**3.6.1. Третиране на акцентни и симетрични съвършени консонанси в трети контрапунктичен вид, като доразвиване на идеите на Фукс.** Сравнени са различните интерпретационни моменти сред българските автори.

Първите български теоретици, които разглеждат подробно въпроса за акцентните свършени консонанси в трети контрапунктичен вид са Дим. Христов и А. Ангелов. Те са и първите, които въвеждат понятието симетрични квинти и октави.

### 3.6.2. Класификация на акцентните и симетричните едноименни свършени консонанси.

Интерпретационните различия между Христов и Ангелов за акцентните и симетричните свършени консонанси поражда необходимостта първоначално да изясним какво разбираме под акцентни и симетрични свършени консонанси.

При трети контрапунктичен вид, всяка от четвъртините ноти се третира като *thesis* (акцентна) или *arsis* (неакцентна). Това е илюстрирано в следващия конструктивен пример:

Пр. 61 Илюстрация на *thesis arsis* трети контрапунктичен вид  
Г. Шамлиев



От горния пример можем да обобщим, че първата и третата четвъртина са акцентни (thesis), а втората и четвъртата са неакцентни (arsis). Следователно, всяко поставяне на едноименни свършени консонанси на акцентните времена (първо и второ време в размер 2/2), трябва да възприемаме като акцентни квинти или октави.

Важно е да се добави, че **акцентните квинти/октави се възприемат като отношение между два еднакви свършени консонанса**. Това означава, че акцентните квинти/октави се разглеждат в поредица от два едноименни свършени консонанса.

Възможните варианти за комбиниране „по двойки“ между акцентните ноти до две метрически времена, изглежда по следния начин:

Пр. 62 Комбинация на акцентните ноти до две метрични времена  
Г. Шамлиев



Не всички от тези комбинации между акцентните времена са забранени. В контрапунктичната теория за позволените акцентни квинти и октави се възприемат тези, образували се между първо - второ време и между второ - второ време в съседни тактове.

Останалите два случая, контрапунктичната теория възприема за забранени. Това са акцентни квинти и октави, образували се между първо - първо време в съседни тактове и между второ - първо време.

### **Правило за употреба на акцентни съвършени едноименни консонанси:**

Позволен акцентни квинти/октави са, когато вторият от двата едноименни съвършени консонанса е достигнат чрез странично движение.

Следващият теоретичен момент, който се разглежда е третирането на симетричните времена.

Акцентните ноти са симетрично разположени. Това е основният извод, до който дисертантът достига при разглеждането на този теоретичен въпрос. Всички четири акцентни ноти, погледнати заедно, са поставени симетрично – през една четвъртина.

Като обобщение на теоретичните положения свързани с понятията акцентни и симетрични квинти и октави се извеждат следните дефиниции:

**Акцентни съвършени едноименни консонанси** са тези квинти или октави, които се поставят на акцентните времена. Това са първо и второ време в размер 2/2 (първа и трета четвъртина). Разстоянието между тях е не повече от две цели метрични времена.

**Симетрични съвършени едноименни консонанси** са тези квинти или октави, които са поставят на едни и същи неакцентни метрични време в съседни тактове.

### **Класификация на акцентните съвършени консонанси:**

Забранени акцентни квинти или октави:

- първо с първо време в съседни тактове;
- второ с първото време на следващия такт.

Нежелателни акцентни квинти или октави:

- първо с второ време;
- второ с второто време на следващия такт.

Нежелателните акцентни квинти или октави нямат задължителен характер. Не се считат като грешка.

## **Глава Трета - Заключение**

В края на XIX век, английската музикална теория е завладяна от еволюционизма. Нейната основна идея е контрапунктичната теория да се разглежда от гледна точка на хармонията. Старите ладове (църковни) се възприемат за отживелица и се заменят с мажоро-минорната система, а многогласът често се третира акордово.

Идеите на еволюционизма откриваме и в българската полифонична образователна литература. Нейното най-силно влияние срещаме в първия български учебник „Контрапункт“ на Димитър Радев от 1941 година. Основната философия на автора е теорията и практиката на контрапункта да се обвързва с хармонията. Пример в

това отношение са: акордовото осмисляне на полифоничната структура, най-вече в тригласа, а конструктивните примери са приведени в мажоро-минорната система.

Десет години по-късно, в българската образователна литература, вече се прави разграничаване между чистата теория за контрапункт и хармония. В учебника „Контрапункт” на Асен Карастоянов, в дефиницията за контрапункт ясно е подчертано, че „отделните партии (...) се отличават с мелодична самостоятелност” (5, 1).

Въпреки тази нова теоретична основа, все още се откриват следи от влияние на еволюционистката теория. Карастоянов **класифицира старите ладове от гледна точка на мажоро-минорната система**. Основно ги разделя на мажорни и минорни, според интервала, който се образува между първата и третата степен в лада.

Следващ важен теоретичен момент, е третирането на метричните времена. Идеята за силни, относително силни и слаби метрични времена е внесена от класическата хармония. Тези понятия срещаме при почти всички български автори, като: Д. Радев, А. Карастоянов, З. Манолов и Дим. Христов. Подобна концепция, произтичаща от квадратното мислене на музиката в мажоро-минорната епоха, представлява сериозно отклонение от нормите на вокалната полифония.

Въпросът за метричните времена има важно значение и за третирането на акцентните съвършени едноименни консонанси. Теоретичното разглеждане на тези въпроси при Фукс, заема централно място във втори контрапунктичен вид – две ноти срещу една.

В българската образователна литература поставянето на еднакви съвършени консонанси на първите времена се третира като забранени акцентни квинти/октави. С това не се отличаваме от разбиранията на Фукс.

В другите видове контрапункт, Фукс не развива темата за забранените акцентни квинти и октави. Тази непълнота налага българските теоретици да доразвият идеята за забранените акцентни и симетрични квинти и октави.

Дим. Христов и А. Ангелов развиват подробно темата за акцентните едноименни съвършени консонанси в трети контрапунктичен вид. Те са и първите български теоретици, които правят разграничение между понятията акцентни и симетрични квинти и октави. Основните различия между тях са терминологични.

С цел, прецизиране на използваните понятия може да се обобщи, че първата и третата четвъртина са акцентни (thesis), а втората и четвъртата са неакцентни (arsis). Следователно, всяко поставяне на едноименни съвършени консонанси на акцентните времена (първо и второ време в размер 2/2) трябва да възприемаме като акцентни квинти или октави.

Изследвайки отношенията между акцентните ноти, дисертантът достига до следващия важен извод: Акцентните ноти (времена) са симетрично разположени.

На тази теоретична основа са въведени дефиниции и класификация на акцентните и симетричните едноименни съвършени консонанси.

## Глава 4

### Претворяване системата на Йохан Йозеф Фукс от “*Gradus ad Parnassum*” в българската образователна литература

#### 4.1. *Cantus firmus*.

Няма съществени различия между Фукс и българските автори в третирането на мелодичните норми на *cantus firmus*. Характерните белези за основната мелодия можем да обобщим в няколко от следните правила:

ладът да бъде максимално стабилно очертан като започва и завършва с първа степен;

не се използват увеличени, умалени или хроматични интервали;

два последователни скока не са смущавали ранните теоретици и други.

#### 4.2. Първи вид контрапункт – нота срещу нота

##### 4.2.1. Началото и краят

Каденцата е важен момент в контрапунктичната задача. При Фукс, се използва голяма секста или малка терца, в зависимост от разположението на контрапунктичната мелодия.

След Димитър Радев, в българската образователна литература се достига до прецизиране на правилото за каденца на Фукс. Прецизирането се състои в използването на по-точна и кратка формулировка - в предпоследния такт се противопоставят VII и I степен на лада.

##### 4.2.2. Мелодически отсечки и кулминационни моменти в теоретичната концепция на Димитър Христов

В теоретичната концепция на Христов можем да акцентираме на два момента: първият се отнася до мелодическите отсечки и избягването на нежелано секвентно редуване. Вторият момент е свързан с кулминациите на двете мелодии. За българския теоретик най-ниско и най-високо поставените ноти в двете мелодии не трябва да съвпадат. Това създава асоциации за симетрия.

Идеята на Христов за кулминациите на двете мелодии има своето логическо основание. Подобно изискване дава допълнителна възможност за постигане на по-голяма самостоятелност в развитието на мелодичните линии. Към идеята за кулминациите на двете мелодии прибавяме и стремежа за неповторена най-висока и най-ниска нота. Всички тези теоретични възгледи стилистично не отговарят нито на Фукс, нито на времето на Палестрина.

##### 4.2.3. Кръстосването като полифоничен похват

Постигането на по-добра мелодична линия е аргументът, който използва Фукс за влизане в кръстосване.



Българските автори, подобно на Фукс, третираят кръстосването като похват, който дава нови възможности за развитие на мелодичната линия. Различна интерпретация има относно продължителността на кръстосването. За някои от теоретичите, като Радев, Карастоянов и Манолов то трябва да е за кратко. Друго мнение ни предлага Ангелов. За него кръстосването „*може да бъде и по-продължително*” (6, 28). В тези случаи е необходимо двете мелодии да не се раздалечават прекалено много.

#### **4.2.4. Едновременни скокове в двете мелодии**

Използването на повече противоположно и странично движение е основното съображение за постигане на самостоятелност на мелодичните линии. Това не бива да се приема толкова буквално. В полифоничните практики на старите майстори и Фукс откриваме достатъчно примери, в които се извършва едновременен скок в една посока на двете мелодии.

От българските автори този въпрос е разгледан подробно от Асен Карастоянов. Позволените случаи за автора са: а) скок на двата гласа от терца през терца в терца; б) скок на двата гласа от секста през терца в секста; в) когато единият от гласовете прави задължителния терцов скок, а другият – скок от октава или възходяща малка секста.

Едновременните скокове в една посока са изключения.

#### **4.3. Втори вид контрапункт – две ноти срещу една**

В този контрапунктичен вид, Фукс основно обръща внимание на метричните времена. В българската образователна литература, вероятно и заради влиянието на еволюционистките идеи, те се третираат като силни и слаби. Понятия, които са привнесени от класическата хармония и не отразяват коректно композиторската мисъл от XV-XVI век.

##### **4.3.1. Оформяне на каденцата**

Новият интерпретационен момент при българските автори е, че двете половини ноти в предпоследния такт могат да бъдат заменени с цяла нота.

##### **4.3.2. Употреба на алтерация във втори контрапунктичен вид**

До алтерации се прибегва единствено, за да се избегне непозволен мелодичен скок от тритонус, тритонусова мелодическа отсечка или образуването на същия интервал по вертикал. В тази подточка се разглеждат подробно обобщените правила за алтерация на Ангел Ангелов.

##### **4.3.3. Проходящ дисонанс**

От дефинициите на българските автори за проходящия дисонанс, дисертантът обобщава, че този дисонанс се възприема като средство за постигане на по-дълга секундова поредица – възходяща или низходяща. Също така, в тази подточка се констатира, че няма интерпретационни различия между българските теоретици и Фукс.

#### **4.4. Трети вид контрапункт – четири ноти срещу една**

В трети контрапунктичен вид, Фукс разглежда три вида дисонанси. Това са проходящият дисонанс, твърдият преход и единственият позволен скачащ дисонанс, известен като *nota cambiata*.

**4.4.1. Проходящ дисонанс в условията на четири ноти срещу еднаи 4.4.2 твърд преход** – в тези подточки се посочва, че българските теоретици се придържат към възгледите на Фукс.

#### **4.4.3. Notacambiata**

От българските теоретици, *nota cambiata* не е разгледана единствено от Димитър Радев. Всички останали автори приемат, отхвърлят, обединяват се около общи идеи, а най-често доразвиват въпроса за скачащия дисонанс.

За Фукс, скачащият дисонанс се използва единствено на първо време и само в низходяща посока. Българските авторите обръщат внимание, че *nota cambiata* може да се използва на първо и второ метрично време. Другият нов момент е, че мелодичната фигура на скачащия дисонанс може да бъде не само в низходяща посока, както е при Фукс, а и във възходяща посока.

Българските теоретици се *обединяват* и около идеята, че за регламентираната употреба на *nota cambiata* не се позволява образуването на паралелни, скрити, акцентни или симетрични квинти и октави, или тритонусова мелодическа отсечка.

#### **4.4.4. Употребата на възвратния дисонанс при българските автори**

Употребата на възвратния дисонанс е отклонение от нормите на Фукс. Сред българските теоретици този дисонанс намира теоретическо и регламентирано приложение единствено при З. Манолов и А. Ангелов.

И двамата автори посочват, че възвратният дисонанс има ограничено приложение в сравнение с останалите видове дисонанси, като: проходящия, твърдия преход *nota cambiata*. Поради характерния си мелодически профил, този дисонанс не играе съществена роля за развитието на мелодическата линия.

Аргументите за обогатяване на контрапунктичната мелодия и възможността за избягване на непозволен мелодически отсечки са достатъчно основание да се приеме употребата на възвратния дисонанс във видовете контрапункт при двугласа.

#### **4.5. Четвърти вид контрапункт – лигатури**

##### **4.5.1. Видове лигатури – консонантни и дисонантни**

Фукс класифицира задържанятия с лигатури като консонантни и дисонантни.

Българските теоретици претворяват идеите на Фукс, като обобщават употребата на лигатурите в няколко важни етапа: подготовка и въведение.

От българските теоретици, единствено Ангел Ангелов заменя използваните понятия като въвежда термините: подготовка, въвеждане и отвеждане.

**4.5.2. Концепцията на Фукс за задържаните ноти.** В тази подточка се разглеждат теоретичните разбирания на австрийския теоретик за задържаните ноти, а именно - втората нота в такта встъпва със закъснение, в резултат на използваната лигатура. Ако „закъснението” бъде премахнато, втората нота в такта ще встъпи на първо време, чрез право или противоположно движение (страничното движение е невъзможно поради липсата на лигатура). Симетричното поставяне на едноименни съвършени консонанси на неакцентното време в съседни тактове ще се третира като забранени паралелни квинти/октави, макар реално да са встъпили в странично движение.

**4.5.2.1. Концепцията за задържаните ноти в българската образователна литература.** В българската образователна литература, идеята за задържаните ноти е представена от Асен Карастоянов. Зависимостта между задържанятия с лигатури и „забавянията”, българският автор интерпретира като прилика с първи контрапунктичен вид.

Ангел Ангелов не отделя специално внимание на концепцията за задържаните ноти. Идеята за „закъснението” е показана от автора с един „*решен двуглас*” (6, 60), чийто контрапункт е изместен с едно цяло метрично време.

Дисертантът отбелязва, че Карастоянов и Ангелов пропускат възможността да разкрият ценния момент в концепцията за задържаните ноти. А тя е, че чрез нея се изяснява защо едноименните съвършени консонанси на вторите времена се третират като паралелни в старата полифонична теория.

**4.5.3. Привидни и скрити съвършени едноименни консонанси като надграждане на системата на Фукс.** Българските автори, за разлика от Фукс, обръщат внимание на т.нар. „привидни” скрити квинти и октави. Теоретично са разгледани от А. Карастоянов и Дим. Христов. Това са тези съвършени консонанси, които са достигнати в „право движение” след задържане с лигатура.

Следващият теоретичен момент, който е разгледан от българските теоретици, са т.нар. „привидни” квинти и октави. Това са съвършени едноименни консонанси, които се образуват симетрично на първите метрични времена. Тяхната употреба не е обвързана със стоги правила и не води до забранени поредици.

**4.5.4. Отвеждане на дисонантните лигатури.** Употребата на дисонантните лигатури е строго регламентирана в старата полифонична теория. Всяко въвеждане на дисонанс на акцентното време, трябва да бъде подготвено от консонанс и отведено (разрешено) степен надолу на следващото метрично време.

Към тази концепция се придържат всички български автори, с изключение на Радев. За него дисонантното отвеждане може да бъде и степен нагоре.

**4.5.5. Фалшива секунда и фалшива септима. Интерпретиране.** Концепцията на Фукс за дисонантните отвеждания са незначително претворени в българската образователна литература. От всички възможности за разрешение на

дисонанса, българските теоретици не приемат единствено отвеждането на секундата до унисон.

**4.5.6. Прекъсване на лигатурите.** В четвърти вид контрапункт, понякога е необходимо да се прибегне до прекъсване на лигатурите. Българските автори се обединяват около идеята, че в тези случаи то трябва да е за кратко – веднъж или най-много до два пъти.

**4.6. Пети вид контрапункт – цветиста мелодия.** Това е последният в системата на Фукс контрапунктичен вид. Известен е като „цветиста” мелодия и най-много от всички видове се доближава до реалната композиция. Представлява комбинация между всички видове контрапункт изучени до сега. Основната мелодия е съставена от цели ноти, а в контрапункта се използват ноти с различна стойност – половини, четвъртини и осмини ноти.

В цветистата мелодия се употребяват и всички видове задържания с лигатури – консонантни и дисонантни. Дисертантът подчертава, че само в пети вид контрапункт се позволява раздробяване на дисонантно задържаната нота.

**4.6.1. Характерни контрапунктични похвати за реализиране на добра мелодична линия.** Фукс, в този контрапунктичен вид, основно акцентира върху някои важни моменти, отнасящи се до ритмическото организиране на нотите.

В българската образователна литература всички автори претворяват, без съществени различия, идеите на Фукс за постигане на добра мелодическа линия.

**4.6.2. Употреба на осминова група и аподжатура.** Българските автори доразвиват теоретичните положения, касаещи употребата на осмините. Основният акцент при нашите теоретици е мелодическия профил на осминовата група и дисонантите, които тя образува с *cantus firmus*.

Обръща се специално внимание на обстоятелството, че Фукс не разглежда теоретично т.нар. несъщинска аподжатура. Тя е нота на второ време (или трета четвъртина), която е предложена от нота с двойно по-голяма стойност (половина нота) и образуваща дисонанс с *cantus firmus*.

Важен теоретичен момент е, че аподжатурата може да бъде употребена с осминова група. В тези случаи, дисонантната нота е първата от осминовата група. Този теоретичен въпрос е разгледан от Асен Карастоянов, Здравко Манолов, Димитър Христов и Ангел Ангелов.

**4.6.3. Скокът при употребата на осминова група.** В тази подточка се отбелязва, че непълнотата за употребата на осминовата група при Фукс, подбужда различни тълкувания сред българските теоретици. Един от съществените казуси в българската образователна литература е дали употребата на скок при използването на осмини ноти е регламентирано. Нашите теоретици застават на коренно различни позиции – от пълното отхвърляне на скоковете преди и след осмините, до пълното приемане на подобна практика. Това, което ги обединява е, че скок е невъзможен вътре в осминовата група.

**4.6.4. Раздробяване на дисонантната лигатура.** В българската образователна литература няма нови интерпретационни моменти, относно видовете раздробявания на дисонантната лигатура. Те са сведени до три варианта:

Антисипация. Това е втората от двете четвъртини на първо време, с която се предявява нотата на отвеждането;

Украсена лигатура – на дробната част от първо време се въвежда осминова група от две ноти. Възприема се като раздробяване, „украсяване” на антисипацията с низходяща възвратна нота, от където идва и нейното име;

При третия вариант за раздробяване на дисонантното задържане, в българската образователна литература срещаме различни термини. Карастоянов използва понятието предварително разрешение, а Ангелов отложено разрешение.

Дисертантът счита, че използваните термини при третия вариант за раздробяване на дисонантното задържане, са недостатъчно прецизни.

Понятието, което се въвежда е отвеждане с предварителен скок в низходяща посока до консонантна хармония. Самото наименование подсказва, че дисонантната четвъртина (задържаната) на първо време, осъществява скок до втората четвъртина. Важно е да се подчертае, че скокът винаги е в посока надолу, независимо от разположението на *cantus firmus*.

#### **Глава Четвърта - Заключение**

Оформянето на каденцата е важен момент в изработката на контрапунктичните задачи. При Фукс завършекът е строго регламентиран и се свежда до един единствен вариант - в предпоследния такт се използва голяма секста или малка терца, в зависимост от разположението на контрапунктичната мелодия.

В българската образователна литература се достига до използването на точна и кратка формулировка на правилото за каденца на Фукс - в предпоследния такт се противопоставят VII и II степен на лада. Тази формулировка допуска и варианта да не се прибегва до алтерация на седмата степен.

В трети контрапунктичен вид, Фукс разглежда три вида дисонанси. Това са проходящият дисонанс, твърдият преход и единственият позволен скачащ дисонанс, известен като *nota cambiata*.

В българската образователна литература единствено *nota cambiata* теоретично е доразвита. При Фукс, скачащият дисонанс се използва единствено на първо време и само в низходяща посока. Българските автори обръщат внимание, че *nota cambiata* може да се използва на първо и второ метрично време. Другият нов момент е, че

мелодичната фигура на скачащия дисонанс може да бъде не само в низходяща посока, както е при Фукс, а и във възходяща посока.

Българските теоретици се *обединяват* и около идеята, че за регламентираната употреба на *nota cambiata* не се позволява образуването на паралелни, скрити, акцентни или симетрични квинти и октави, или тритонусова мелодическа отсечка. Теоретични положения, на които Фукс не отдава значение.

В Четвърти вид контрапункт, българските теоретици претворяват идеите на Фукс, като обобщават употребата на лигатурите в няколко важни етапа (моменти) – подготовка, встъпление и разрешение. Използваната терминология, основно е заимствана от руската полифонична литература.

Ангел Ангелов използва нова терминология: подготовка, въвеждане и отвеждане, отнасяща се до всички видове дисонанси.

Теоретичните положения, отнасящи се до скритите квинти и октави в българската образователна литература, са обобщени с дефиниция и правило за регламентираната им употреба:

Скрити квинта/октава: от всеки консонанс на второ време в „право движение“ се достигне до съвършен консонанс след задържането с лигатура. Откриват се на симетрично разположените втори времена.

Правило за регламентирана употреба на скритите съвършени консонанси - позволени са тези скрити квинти и октави, които са получени след консонантно задържане с лигатура.

Важен теоретичен момент в пети контрапунктичен вид е употребата на осминовата група и новият дисонанс, известен като аподжатура.

Българските автори доразвиват теоретичните положения, касаещи употребата на осмините. Основният акцент при нашите теоретици е мелодическия профил на осминовата група и дисонансите, които се образуват с *cantusfirmus*, посредством употребата на осмини ноти.

Фукс разглежда теоретичните положения на дисонантните раздробявания в четвърти вид контрапункт.

С оглед на използваната различна терминология от българските автори, докторантът приема за необходимо да се обобщят трите възможности за раздробяване на дисонантната нота:

1. Антисипация – втората от двете четвъртини на първо време, с която се предявява нотата на отвеждането;
2. Украсена лигатура – на дробната част от първо време се въвежда осминова група от две ноти;
3. Отвеждане с предварителен скок в низходяща посока до консонантна хармония.

Отвеждане с предварителен скок в низходяща посока до консонантна хармония е моя формулировка на разглеждания въпрос.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ на цялото изследване**

Йохан Йозеф Фукс е австрийски композитор, диригент, органист и музикален теоретик. Неговият капитален труд „Gradus ad Parnassum” се е превърнал в стандарт на теоретичното обучение по контрапункт.

В резултат на своята дългогодишна педагогическа практика, Фукс създава метод, чрез който „*начинаещият може да напредва постепенно, стъпка по стъпка, и да постигне майсторство в това изкуство*” (4, 17).

Видовете контрапункт са средство за овладяване на контрапунктична техника. В най-общ смисъл, те представляват обобщаване и систематизиране на характерни полифонични похвати от епохата на вокалната полифония.

Видовете контрапункт имат важно педагогическо значение. Фукс пише в предговора на своя труд, че както малкото дете започва с първите букви и срички, така и за учащия се да пише контрапункт е необходимо постепенното усвояване на основни знания и умения. В това се крие и една от причините за успеха на методиката на Фукс. Значимостта на видовете контрапункт се доказва от факта, че в българската и чуждестранната педагогическа литература продължава да се ползва системата на Фукс. Това красноречиво показва нейната голяма педагогическа стойност.

Българската образователна литература се развива от 1941 година и в нейното развитие се констатира, че не се е повлияла от модни тенденции. Българските автори не са направили опит да осъвременят теоретичните концепции и са се придържали към автентичната контрапунктична теория от XV-XVI век. Разбира се, някои от правилата на австрийския теоретик, педагогическата практика днес ги е отхвърлила. Такива например са: септимова и нонова мелодическа отсечка, низходяща малка секста, два последователни скока в една и съща посока, акцентни октави при *nota cambiata*, фалшива секунда и други.

**Генералният извод, до който се достига в дисертационния труд е, че в българската педагогическа литература отдалечаването от идеите на Фукс е незначително. Претворяването на системата на Й. Й. Фукс от Gradus ad Parnassum в българската образователна научна литература се развива в качествена посока. Запазва се нейното основно педагогическо предназначение.**

## ИЗВОДИ

След анализиране и систематизиране на интерпретациите на българските автори върху “Gradus ad Parnassum” на Фукс, се обобщава следното:

1. Видовете контрапункт на Й. Фукс не бива да се обвързват с творчеството на Палестрина. В “Gradus ad Parnassum” австрийският теоретик никъде не пише и не се позовава на нотни примери от Палестрина или на който и да е друг композитор;

2. Й. Фукс не използва наименования за видовете дисонанси, с изключение на *nota cambiata*;

3. В системата на Фукс липсва обяснение за възвратния дисонанс, въпреки присъствието му в негови нотни примери;

4. Употребата на алтерация в каденците е отличителен момент в системата на Фукс. Австрийският теоретик използва седма повишена степен в църковните ладове от Ре, Сол и Ла;

5. Част от контрапунктичните правила на Й. Фукс днес не се използват в българската педагогическа практика. Такива са низходящата малка секста, два последователни скока в една и съща посока и други;

6. До 60-те години в българската образователна литература не се прави разграничение между паралелни и акцентни свършени консонанси;

7. Проблемът за акцентните свършени едноименни консонанси е теоретичния въпрос, който търпи най-голямо претворяване сред българските автори. В системата на Фукс, понятието акцентност е разглеждан единствено във втори контрапунктичен вид;

8. Някои от българските теоретици използват понятията силно, относително силно и слабо метрично време. Разбирането на Фукс е, че е коректно да се използват термините *Thesis Arsis*.



## Научни приноси на дисертационния труд

1. Обобщени са теоретичните възгледи на Й. Фукс в двугласните видове контрапункт;
2. Обобщени са характерни полифонични похвати на Фукс в пети контрапунктичен вид;
3. Представена е систематизация на използваните от Фукс видове дисонанси, лигатури; раздробяване на дисонантната лигатура;
4. Въвеждат се нови понятия – акцентно и неакцентно метрично време;
5. Въвеждат се авторски (на дисертанта) дефиниции на понятията: паралелни, антипаралелни, скрити свършени консонанси;
6. Изясняват се и се дефинират понятията акцентни и симетрични свършени консонанси;
7. Въвежда се правило за регламентирана употреба на акцентни свършени едноименни консонанси;
8. Въведена е собствена класификация на акцентните свършени консонанси;
9. Обобщени са интерпретационните сходства и различия между теоретичните идеи на Й. Фукс и българските автори в двугласните видове контрапункт;
10. Обобщена е употребата на консонантни и дисонантни лигатури с въвеждането на три правила;
11. Въвежда се дефиниция и правило за употребата на скрити квинти/октави в четвърти контрапунктичен вид;
12. Използва се формулировката „отвеждане с предварителен консонантен скок”. Това касае един от вариантите за раздробяване на дисонантното задържане с лигатура;
13. Обобщават се трите възможности за раздробяване на дисонантното задържане с лигатура.

## Научни публикации

1. Шамлиев, Г. (2016) Сложен контрапункт – някои теоретични и методични идеи. Пролетни научни четения в АМГИИ, Пловдив.

2. Шамлиев, Г. (2018) Развитие на идеите на Фукс от „Gradus ad Parnassum” в българската учебна литература. В сборник Млад научен форум за музика и танц на НБУ, София /под печат/.

3. Шамлиев, Г. (2018) Третиране на съвършените консонанси в системата на Фукс и сравнени с интерпретацията от българските автори. В Годишник, АМГИИ, Пловдив /под печат/.