

ПЪРВИ СЪПКИ КЪМ ОПТИМИЗИРАНЕ НА МЕТОДИКАТА НА ОБУЧЕНИЕ ПО КОНТРАПУНКТ

Мирослав К. Недялков

FIRST STEPS TO OPTIMIZING THE METHODOLOGY OF COUNTERPOINT TRAINING

Miroslav K. Nedyalkov

ABSTRACT: This study proves the need to optimize counterpoint training in Bulgarian educational practice. The methodology applied for almost a century is based on the system of J. Fux. Its application in modern conditions requires some adjustments. The most significant of them is the elimination of classes on the first three types of counterpoint and starting directly from the fourth type - counterpoint in syncope. The author devotes a special place to the question of the fourth, not accepting its classification as dissonance. He maintains that this interval is consonant but non-acoustic, which is why, locked to the bass, he falls into a subordinate position.

KEYWORDS: J. Fux, Gradus ad Parnassum, counterpoint, fourth interval, consonance, dissonance, acousticity of interval.

В тази статия ще бъде описан опитът да се оптимизира методиката на обучение по контрапункт и съображенията, довели до отказ от някои постулати, наложени през годините в българската образователна практика в продължение на почти един век.

Обучението по контрапункт у нас, както и в много други страни, се базира на теорията и методиката на Йохан Йозеф Фукс, в неговия капитален теоретико-практически трактат „Gradus ad Parnassum”. Написан е в 1725 г. във Виена на латински език и в превод означава „Стъпките към Парнас”¹. По неговата система са се обучавали мнозина известни композитори като Хайдн, Леополд и Волфганг Амадеус Моцарт, Салиери, Бетовен, Шуберт, Керубини и др. Тази система е възприета, доразвита и практикувана от българските теоретици и преподаватели като Асен Карастоянов, Здравко Манолов, Димитър Христов, Ангел Ангелов и др.

Дали методиката на Фукс е актуална и днес? Трябва да се отбележи, че времето в което той живее и преподава, е време, в което се изучават принципите на многогласния строеж, без значение от какъв тип е той – хетерогенен или относително хомогенен. Днес ние наричаме тези видове многогласна фактура от полифоничен или от хармоничен тип. Съвременното обучение изучава принципите на многоглас в два курса, съответно в две учебни дисциплини – Хармония и Контрапункт/Полифония. Тази особеност сама по себе си предполага известно преосмисляне на базисната методика на Фукс по простата причина, че някои от тези принципи се изучават в курса по хармония. По утвърдени стандарти у нас първо се изучава курсът по хармония, а впоследствие този по контрапункт.

Преди повече от три десетилетия бе направен педагогически експеримент в АМТИИ Пловдив. Той бе породен от съображения, свързани с историческото развитие на многогласната музика, в която полифоничното мислене предхожда акордово-хомофонното. Така ръководството на Академията реши да направи инверсия в учебния план и да постави курса по контрапункт пред този по хармония. Експериментът се оказа неуспешен и бързо учебният план бе върнат в първоначалния му вид. Този негативен резултат би могъл да намери своето обяснение, но това няма да бъде тема на настоящото изследване.

¹ Парнас е свещената планина на Аполон и музите в античната митология.

Така или иначе става ясно, че методиката на Фукс, която в общи линии се практикува и у нас, не може да възпита пълноценно многогласното мислене на младия музикант. Нота срещу нота, две срещу една, четири срещу една и т. н. се оказват трудно смилаема материя за човек, потопен в съвременната музикална среда. Освен това тази материя се оказва суха и безинтересна, лишена от художествени достойнства и далечна от живата музика. Безспорно курсът по хармония попада повече на начинаещите и ги въоръжава с по-цялостни знания и умения.

Всъщност началните занимания по контрапункт имат за цел да запознаят обучаемите с хармоничните интервали и техните свойства. Така е в първия вид контрапункт – нота срещу нота (1:1). Това само по себе си е обучение за мислене по интервали и двойки гласове. Така е в епохата на Ренесанса, достигнал разцвет в жанровете на вокалната полифония. Барокът внася нова технология на многогласно мислене – с акорди². В този начален етап на обучение по контрапункт (1:1) се извличат принципи и правила на многогласен строеж, които в общи линии са валидни и в курса по хармония. В него работата с чуждите на акордите тонове много наподобява принципите, заложили във втория вид контрапункт (2:1) и най-вече в третия (4:1). Оказва се, че първите три вида контрапункт, в по-голяма си част от елементи и съждения, повтарят наученото от студентите в курса по хармония. Тези три вида дори не представляват в достатъчна степен спецификата на полифоничното развитие и не възпитават пълноценно в такъв вид мислене. Следователно този начален раздел от методиката на Фукс се оказва излишен и скучен. Всички тези разсъждения наложиха решението да се експериментира с нова методика, изключваща занимания с първите три вида контрапункт.

Така обучението започна направо с четвъртия вид – контрапункт в синкопи. Още в самото начало бе констатирано, че студентите не са пропуснали нищо и се справят много добре със задачите върху този вид. Това спести голямо количество учебно време, което впоследствие бе използвано за много по-стойностни занимания.

Решението да се започне направо с този вид бе продиктувано от особеностите на полифоничното развитие – неедновременно встъпление на гласовете, постигано твърде често с техниката на синкопираното движение. Така обучаемите още от самото начало се потапят в руслото и същностните черти на полифоничната фактура.

Друго много важно съображение за този старт на курса и един от генералните въпроси на това обучение е как да се постави квартата в подчинено положение, което в учебната литература е дефинирано като дисонанс. Контрапунктът нота срещу нота на пръв поглед прилича на архаичния паралелен органум. В интерес на истината между тях няма нищо общо в принципите на изграждане на двугласа. В паралелния органум квартата е предпочитан интервал и се възприема като консонанс. Така тя е окачествена още в „Теорията за простата математическа пропорция” на Питагор [7:407–408]. Тук системата на Фукс влиза в противоречие с античната теория и с историческото развитие на многогласа. Афинитетът на композиторите към сонантността на квартата преминава през различните видове органум и продължава в епохата на *Ars nova*, където все още няма строги и устойчиви принципи на многогласно изграждане. Първите наченки на поставяне на квартата в подчинено положение се откриват в партитурите на Машо, който въвежда квартовото задържане. Въпреки това неподготвеното встъпление на квартата на силно време подсказва, че тя все още е възприемана като благозвучен интервал със значение на консонанс:

² Тези разлики в начина на конструиране на многогласа е изяснена от Манфред Букофцер [6:16-17].

Г. де Машо, "Se je me pleing"

Едва в средата на XV век, когато се оформя хармоничната каденца и се осъзнава акустичната роля на най-ниския глас във вертикала, квартата попада в подчинено положение и бива „набедена“ за дисонанс.

Така я определя и Фукс, както и неговите последователи в българската теория и педагогическа практика. В някои учебници се уточнява, че това се отнася за двугласа [4:20]. Във всичко това има логика, ако се приеме, че долният от двата гласа има функция на бас, дори да е нотиран на сол ключ³. Интересното е, че в тригласния контрапункт квартата изведнъж става консонанс [4:60]. Асен Карастоянов я поставя в графата „средни интервали“, т. е. „в едни случаи се считат за консонанс, а в други за дисонанс“ [3:22]. Някои теоретици избягват конфузната ситуация да твърдят ту едно, ту друго и не споменават, че квартата може да бъде консонанс, а че сектакордите са възможни тригласни конструкции, които „се използват свободно“ [2:123]. От това следва, че те би трябвало те да се третираят като консонанси⁴. От теоретична гледна точка разбирането за квартата е абсурд – един път консонанс, друг път дисонанс. Сонантността е свойство, което не подлежи на изменчивост. Такава може да има по отношение на стабилност, опорност, устойчивост, в зависимост от вида на системата, в която интервалът попада и функцията, която той изпълнява в нея. Специфичното свойство на квартата като хармоничен интервал е енигма, която вече е намерила обяснение, с въвеждането на понятието „акустичност“ на хармоничните интервали [9:84-87]. Така квартата си остава безусловен консонанс, каквито са интервалите до седмия тон от натуралната поредица. Това обяснява звученето ѝ в горните етажи на вертикала. В същото време този интервал се определя като неакустичен, което го поставя в особено неравноправно положение с редица други консонантни интервали, когато е формиран спрямо баса. Оттук идва съображението за третирането му при такива случаи в музикалната практика като дисонанс, защото най-ниският глас представлява в най-голяма степен акустичната опора на вертикала.

³ Божидар Абрашев обяснява, че „под бас не се разбира непременно теситурно нисък глас, а изобщо глас, който се явява по-нисък от останалите и поради това служи за тяхна основа“ [1:113]. Тази основа не е задължително да има акустичен характер. Въпросът е доразвит и изяснен в Основи на модалната хармония [5:26].

⁴ Там се споменава за „сектакорди на мажорното, минорното и умаленото тризвучие. Имайки предвид последното, излиза, че тритонусът е възможно да се третира по подобие на квартата... като консонанс!

И така квартовото задържане дава основание този интервал да бъде поставен в подчинено положение, а такова задържане да бъде окачествено като дисонантно. Ако интервалът сам по себе си не е дисонантен, как така изведнъж се създава такова усещане за напрежение и противоречие? Причината отново е в „първородния интервал“⁵ - квинтата, която със своята акустична природа предизвиква казуси, чието обяснение изглежда невъзможно. Квинтата е третият тон от натуралната поредица и първият, чиито горен тон се различава от основата. Присъствието на този интервал във фонизма на вертикала е значително, макар и осъществено твърде задкулисно. За да се усети напрежение в квартовото задържане, изискващо непременно отвеждане постепенно надолу, причината е, че основният тон на интервала излъчва обертоновете си, от които квинтата се оказва най-важна⁶. Така завоалирано се създава усещане за звучене на секундов интервал между въпросния обертон и горния тон на интервала. За дисонирането на секундата и нейното разрешение не може да има две мнения, затова и отвеждането на квартовото задържане изглежда логично. По подобен начин може да се обясни и септимовото задържане, също със секундово напрежение, формирано вследствие звученето на октавата като обертон:



Така новото задържане носи подобно напрежение, но отведено в октава, заприличва на неприятното последование, наречено „фалшива секунда“. В практиката по контрапункт този ход се допуска, но не звучи така красиво, както другите дисонантни задържания⁷. Следвайки учебната практика квартата да се поставя в подчинено положение, изборът на синкопирания вид контрапункт, с неизменното квартово задържане, се оказва напълно основателен.

След този старт на курса логично идва въпросът – как да се продължи и как да се отработят някои необходими елементи, включени в предходните три вида контрапункт? Най-напред студентите се научиха да раздробяват и раздвижват синкопа. Впоследствие с преминаване към петия вид – цветиста мелодия срещу кантус фирмус, постепенно бяха въведени различните фигури и дисонанси, свързани с тях: проходящ; съседен; твърд преход; аподжатура и т. н. Овладяването на тези елементи, за разлика от третия вид контрапункт, се реализира в среда, близка до музикалната, и възможностите за разнообразни мелодични ходове и съчетания с кантус фирмуса правеха учебната работа интересна и приятна.

Един друг въпрос в учебната практика по дисциплината буди разногласие – за или против повишаващата алтерация на подосновния тон? С други думи – трябва ли да има водеща чувствителнонова връзка, или трябва всичко да протича в руслото на строгата диатоника? Фукс препоръчва да има алтерация. Това е атакувано от повечето български теоретици с аргумента, че така се нарушава диатоничният строеж. Отговорът на спора може да даде една историческа ретроспекция. Обучението по контрапункт има претенция да представя т. нар.

⁵ Формулировката е на Хайнрих Шенкер, който много сполучливо е оценил изключителното значение на този интервал в акустичен и конструктивен смисъл [8:207].

⁶ Това е така, защото вторият и четвъртият тон повтарят първия, по линия на октавното подобие. Следващите тонове от натуралната поредица са значително по-слаби и не оказват толкова силно влияние върху тембъра на тона и фонизма на съзвучията, в които той участва.

⁷ В курса по хармония той се допуска при определени условия.

„строг стил” в полифонията. Има се предвид вокалната полифония на Ренесанса, където кристализират устойчиви принципи и правила на многогласен строеж. Следва да се установи дали композиторите от тази епоха прилагат принципа на чувствителнотоновата връзка.

В интерес на истината не само те, но и техните предшественици още от края на XIII век прилагат този ход в линейната каденца. Строга диатоника в рамките на т. нар. църковни модуси има само в ерата на *Ars antiqua*. По тази причина афинитетът на нашите автори към такава архаичност на използвания звуков материал изглежда неразбираем. Нещо повече, още в XIV век се въвежда оформяне с двата подосновни тона, което наподобява шестата и седма повишени степени в обособената по-късно мелодична разновидност на минора:

Дж. да Флоренция, „Con brachi assai”
45

et E - ne -
Ec - co Di - do et E - ne -
a!
a!

Един сравнителен пример, демонстриращ различни художествени критерии при конструирането на контрапункта е достатъчно доказателство за това колко по-автентично и по-красиво звучи учебната задача с прилагането на въпросните алтерации:

Манолов-Христов⁸



Недялков



Литература:

1. Абрашев, Б., Симфонична оркестрация, Общи положения, Музика, София, 1996. С.113.
2. Григорьев, С., Т. Мюлер, Учебник полифонии, Музыка, Москва, 1969.
3. Карастоянов, А., Контрапункт, Полифония, НИ, София, 1952.
4. Манолов, Здр., Дим. Христов, Полифония, Музика, София, 1977.
5. Недялков, М., Основи на модалната хармония, УИ, Шумен, 2013.
6. Bukofzer, M., Musik in the Baroque Era from Monteverdi to Bach, New York, 1947.
7. Das Grosse Lexicon der Musik, Bd 4, Herder, Freiburg, Basel, Wien, 1976.
8. Keller, W., Heinrich Schenkers Harmonielehre. Beitrage zur Musictheorie des 19 Jahrhundert, Regensburg, 1966.
9. Nedyalkov, M., On properties of harmonic intervals: Sonance, acousticity, phonism//International Journal of Literature and Arts, 2014; 2(1): 84-87 (<http://sciencepublishinggroup.com>)

*Мирослав Кирилов Недялков, професор, доктор на изкуствознанието
Шуменски университет „Епископ Константин Преславски”, ПФ, МЕМВИ
email: m.nedyalkov@shu.bg*

⁸ Решението на задачата е от учебник по полифония [4:44]. Следва алтернативно решение на същата задача от автора М. Недялков.