

## Един музикален експеримент – написване на шестгласна четворна полиметрична фуга Сабин Леви

Като част от моята композиторско-изследователска работа в сферата на сложната фуга, аз реших да напиша (заедно с още няколко други), сложна фуга която да е шестгласна и четворна – с четири теми. За пример на шестгласна фуга аз естествено бих дал прочутия шестгласен ричеркар от Баховата «Музикална жертва».<sup>1</sup> Бах е бил почти готов с написването на своята четворна фуга в края на «Искусството на фугата», така че моя проект представлява своеобразна комбинация на тези две характеристики. В допълнение на тези две условия, аз също така имах намерение да направя конструкция която използва нови и стари, познати и непознати теми (както и в останалите фуги които са част от моя проект), и в този случай, да комбинирам три фугови теми които са най-общо казано в двуделен размер, с тема която е в триделен – така правейки фугата и полиметрична.

### Стил

Пиесата е в романтичен стил, който до известна степен се доближава до този на Регер. В чест на този полифоничен гений, аз поставям една малка дедикация в стил *sogetto cavetto* (име написано с нотни имена) в края на моята пиеса. На няколко мета (в интермедиите) използвам и октатоничен лад, но не и в провежданията на темите. Модални елементи са нещо нормално в късния романтичен стил – като пример за това можем да приведем Римски-Корсаков.

### Тип сложна фуга

С разделна експозиция, с изключение на последната тема (Виж по-долу в раздела в който се обясняват темите).

Подготвителната работа за четворна фуга преди всичко трябва да включва готовите четири теми, вече сглобени заедно и естествено приведени в състояние да бъдат в четворен превратен контрапункт.

### Избор на теми

Изборът на темите донякъде съвпада с пословицата какво булката трябва да носи на сватбата: нещо ново, нещо старо, нещо на заем, нещо синьо (“something old, something new, something borrowed, something blue”). Да се сглоби мултитемна конструкция не е особено трудно, по-трудно би било темите да имат изявена индивидуалност и контраст, да се запомнят, да има

---

<sup>1</sup> Макар че тази пиеса не е мислена за един изпълнител, солово клавирно произведение за шест гласа не е нещо непознато нито в 17ти, нито за 18ти век. *Modus ludendi* от *Tabulatura nova* на Шайд е в 6 гласа (издаден 1624 г.) В шест гласа е и органовата хорална прелюдия *Aus Tiefer Not schrei'ch zu dir* BWV 686.

нещо интригуващо и характерно, и също така, ако щете, нещо познато, близко. Да се избераат четири теми които всичките са «взети назаем» (“something borrowed”) е нехарактерно. Макар и не невъзможно (някаква форма на полифоничен квидлибет), такава практика не се използва в сложни фуги. Също така, не е добре ако темите имат еднаква ритмична характеристика, например ако всички вървят в 16<sup>тини</sup> – по липса на «по-цветно» сравнение бих го оприличил на това да се използват четири «сини» теми (“something blue”). От друга страна, да има минимум една позната тема изглежда добра идея, и е често използвана композиторска практика. В сложните фуги на Регер това е едва ли не правило. В края на неговите симфонични вариационни цикли (Хилер вариации - отчасти, Моцарт Вариации, Хорална фантазия “Halleluja!” и т. н.) винаги има сложна fuga, която въвежда «взетата назаем» тема едва накрая, след като са въведени всички останали теми – с цел изненада. Това правя и аз – «Хубава си моя горо» - няма своя собствена експозиция, и не се явява преди т. 87, когато за пръв път четирите теми са показани едновременно.<sup>2</sup> После следват още три провеждания на всичките четири теми в четворен превратен контрапункт.

Относно новото което трябва да носи булката (“something new”). Връщайки се накратко към правилото, че ако има няколко теми (особено повече от три), от бароковата практика нататък е правилно те да нямат еднаква ритмична характеристика. Тук аз подходах просто и прагматично. Имайки налице «Хубава си моя горо», на мен ми трябваше тема която да върви в по-малки стойности – т.е. в 16<sup>тини</sup> – тема 3. Освен това беше логично да има тема която да е в по-големи нотни стойности – половини, или точкувани половини, или цели ноти. И тук аз се реших да направя комбинация от тема която от една страна е в ритмичен контраст с всички останали – имайки по-големи ноти, а от друга страна е «взета назаем» - темата ВАСН. Така в крайна сметка се получи комбинация от две теми които са взети назаем – народната песен и ВАСН – и две нови теми - тема 3, която е в 16<sup>тини</sup>, и тема 1, с която започва пиесата, модулираща тема, и която по никакъв начин (мисля си аз) не дава предварителна идея за това какви ще бъдат темите които ще последват.

#### Тема 1



Двата компонента (т. 1-2 и 3-4) са почти идентични, като втория компонент е практически на цял тон по-високо от първия. При определени условия тя може да бъде интерпретирана като модулираща, но ако се диатонизира (виж примера където всички теми са заедно) предлага още по-големи възможности. Тема 1 се поддава (само) на канон на октава.

<sup>2</sup> Ако последната тема няма собствена експозиция, това би могло да се нарече и хибридна сложна fuga. Както е споменато по-горе, аз подхождам към този вид сложна fuga в контекста на романтичната традиция – т. е. в стил Регер.

## Тема 2



ВАСН е тема която има дълга история – започвайки от използването ѝ от Майстора, но тя фигурира и на много други места, изброявайки само няколко: Шестте фуги на тема ВАСН на Шуман, ВАСН фантазията на Лист, както и на Регер, симфоничната творба на Кьоклен<sup>3</sup>. Затова в моята fuga нейната експозиция е по-съкратена, тя не се появява последователно във всеки глас; това е най-кратката фугова експозиция (ако не броим тема 4 която изобщо няма своя самостоятелна експозиция).

## Тема 3



Имайки другите три теми, тази тема бе написана последна, така че да бъде свързващия материал, който поддържа почти постоянно 16<sup>во</sup> движение. Тя е написана, така като и теми 1, 2, 3, в размер 4/4.

## Тема 4



Бивайки в триделен размер, «Хубава си моя горо» може да се изпълнява и с анакруза (т. е. амфибрахий, с ауфтакт - първата сричка/нота на трето време, втората нота на първо време), но също така и без анакруза (дактил, първата стичка/нота на първо/силно време). Тя може да върви едновременно с тема 1 само ако я изпреварва с една четвъртина:



Ако не я изпреварва, т.е. ако започнат заедно, се появяват няколко проблема (означени) – изброени по ред на появяване: скрити октави, нона във вертикал последвана от септима, и после паралелни октави:



Когато фигурират и четирите теми, в интермедиите, аз също така използвам и част от втората фраза на «Хубава си моя горо»:

<sup>3</sup> *Offrande musicale sur le nom de BACH*, Op. 187.



Ето как четирите теми изглеждат едновременно – в оригиналната тоналност – ре:



### Полифонични събражения – третиране на дисонансите

*«Мъртви» паралелни прими, квинти, октави*

Това са паралелизми които не се считат за погрешни, защото някъде в движението на гласовете има пауза:<sup>4</sup>



Такива «паралелизми» се срещат още в ренесанса. При мен те се появяват при комбинирането на тема 1 и 4:



*Чиста квинта, последвана от умалена, или обратното*

Също позволени. Даден е пример от Бах<sup>5</sup> (средното петолиние е на басов ключ, а горното – на виолинов):

<sup>4</sup> когато се появяват в хоризонтал, Йепезен ги нарича «мъртви» интервали. Counterpoint, p. 160. В моя случай не става дума за съвсем същото, защото в ренесансовата практика, паузи между фразите в хоризонтал може и да няма.

<sup>5</sup> Gelobet sei'st du, Jesu Christ BWV 604, Orgelbüchlein.



На няколко места са използвани в моята фуга, главно където да се избегнат е нежелателно, например когато има два кантус фирмуса които вървят едновременно. Други паралелизми в пиесата няма, включително паралелни унисони.

### Канони и стрети – и с свързаните с тях хроматизации, диатонизации и «поправки»

Перифразирайки изказването на Дебюси, че никога не бива да се пише «по-правилно отколкото е красиво», аз също предпочитам да не спазвам полифоничното правило само за себе си – понякога резултатът не е красив, а понякога изобщо няма възможен резултат. Следват няколко примера на «корекции» които съм предприел при наличието на канони и стрети в пиесата.

В такт 33 започва канон на октава на първа тема (в гласове 3-5). Темата в глас 5 (с който започва канона) е представена точно. Темата в глас 3 има прибавен един диез към ла в т. 35. Това се прави с цел да се избегне сблъскване със сол диез и ла диез в темата в глас 5.

В т. 37-44 има двоен (четиригласен) огледален канон на тема 1, който тече на фона на тема 2 в аугментация. Тук поправките са няколко, като главната причина за фиктите е да се избягват малки секунди и големи септими във вертикал (както и в предишния пример), но също и за да се впишат гласовете по-добре в хармоничната схема в която се намират.

В т. 47-50 има стрето на което вървят едновременно три провеждания на теми: 2ра тема в аугментация в глас 2; първа тема в ретроградно движение в глас 3; и първа тема в аугментация (само първата половина) в глас 5. По същите причини указани в предишните два примера, тема 1 в гласове 3 и 5 е диатонизирана. Тук има и една фина ритмична корекция на тема 1 в глас 5 (трето време на такт 49), за да се «омекоти» иначе възникващата нона между нея и темата в глас 3.

В такт 66, в глас 1, първите осем ноти на тема 3 са транспонирани на секунда нагоре, за да се постигне доминантова функция. По-нататък темата е представена «правилно», в ми минор.

При появата на всички четири теми едновременно (т. 87-91) тема 1 вече не е цитирана точно, както в началото (глас 3). Това е направено с цел тя да се впише правилно с останалите три.

По същата причина аз също така променям понякога и «талеата» на темата. Ритмиката на тема 1 започва нормално, след което е «диминуирана» (глас 1), при нейната промяна заедно с тема 3 (глас 3) в т. 51-54. Същата тема,

тема 1, протича на канон със себе си с изменена ритмика (и в пропоста, и в риспоста) в гласове 1 и 3 на т. 77-79.

### Композиционни съображения

Някои условия трябва да бъдат спазени, които се отнасят до различни аспекти на пиесата – нейния стил, възможността за изпълнение (от кого), форма, пропорции, и т. н.

Стилови условия:

а. *Комплементарен ритъм*. В т. 1-31 (фуга на първата тема) има изискване за осминов комплементарен ритъм – той започва да се налага от т. 9, при появата на третия глас, а от т. 12 д до края на първа фуга той вече е ненарушим. В третата фуга (фугата върху трета тема), има изискване за 16-нов комплементарен ритъм, поради естеството на трета тема, и с изключение на първите два такта (т. 51-52, където нарушенията в ритъма са общо две и са незначителни), това условие е спазено до края на този раздел – т. 72. В действителност той продължава да бъде валиден до т. 76 включително. По-нататък, в следващия раздел, където фигурират теми 1, 2 и 3, както и при появата на тема четири в 87, това условие е валидно, макар и не спазено абсолютно.

б. *ритмично разнообразие*. Често явление е (например във Фугата на Баховия Прелюд и фуга в ми бемол мажор BWV 552) да има своего рода «ритмична еволюция»: първата фуга да е с по-големи нотни стойности (*quasi stile antico*), да се започне с цели ноти, половини и пр., втората да е в осмини, или смесица от осмини и шестнайсетини, а последната тема да е изцяло в шестнадесетини (или в случая с BWV 552 дори да премине и в друг размер). Аз съм се постарал да спазя стиловата традиция в същия дух както се извява във Фугата на Регеровата Фантазия и фуга на тема ВАСН. Но при мен условието е спазено по малко по-различен начин. Първата фуга е в осминов комплементарен ритъм, състоейки се преди всичко от осмини и четвъртини. Втората фуга (фугата на 2ра тема, т. 25-50) въвежда осминови триоли, и осминов комплементарен ритъм (в повечето случаи). Следват шестнадесетини, в третата фуга (от т. 51) а за кратко се появяват и шестнайсетинови секстоли в интермедията преди появата на последната тема, в т. 85-86.

*Изпълнителски условия*: партиите на 4ти и 5ти глас (написани съответно на баритонов и басов ключ) умишлено не слизат под до на малка октава, за да бъдат и двете възможни за изпълнение на виола. Най-ниския тон на глас 6 е до на голяма октава (възможен за виолончело). Глас 2 не слиза под до на първа октава – тоест той е възможен и за флейта, и за обой (не само за кларинет).

*Форма и пропорции*: първата фуга е дълга 24 такта. Втората - 26 такта (включително секцията в която втора тема фигурира заедно с първа). Между тези две fugи няма интермедия. Третата фуга, която започва в т. 51 е малко по-дълга, защото за разлика от втора, тя трябва да въведе трета тема във всички гласове, тук също така има и повече интермедии, освен това е необходимо да е по-дълга секцията в която теми 1, 2 и 3 фигурират заедно (т. 73-84) – следователно тя е 35 такта вместо 25. Трета фуга завършва на интермедията в т.

85-86. Четвъртата фуга, която започва от такт 87, е точно толкова дълга колкото първа и втора – 25 такта; тя завършва на секцията която аз наричам «апотеоз», или «крайно стрето» в т. 113. Макар че съдържа всичките четири теми в четворен превратен контрапункт (и припева на «Хубава си моя горо» в интермедиите), тя не е по-дълга, защото четвърта тема не се появява глас по глас, а само заедно с другите. Това, както споменах по-рано, е типичен стилев признак на сложните fugи на Регер, особено на тези които завършват вариационен цикъл или фантазия. «Апотеозът» в края на пиесата, заедно със заключителната секция в т. 118-126 (където няма цитирани теми, с изключение на “Re-E-G-E-R”) също е типична заключителна черта на fugите на Регер, но подобно секция се среща и при Прокофиев – във финала на първа част на неговата Трета Симфония също има «апотеоз», в който тече един впечатляващ канон на главната тема, правейки я един полифоничен шедьовър. Но след тази секция, в Прокофиевата пиеса има дълга кода, която при мен няма.

### Кратък анализ на фугата

Гласовете встъпват с известна симетрична логика – 3-1, 4-6 (отвътрянавън), след което следват вътрешните 5 и 2 в съкратено (контратантно) встъпление в т. 17-18, така правейки канон. Следва огледален (но също така и коригиран, неточен) огледален канон в гласове 4 и 5, започвайки от т. 21, а в т. 24, който е последния такт на първата фуга, се появяват за пръв път триолите които представляват основната пулсация на втора фуга.

Встъпването на тема 2, започвайки от т. 25 също има известна прагматична логика. Първата поява на темата е в два гласа (т. 25-26), състояща се от тема и противосложение (гл. 2 и 4), следващата поява е в три гласа (гл. 1, 3 и 5, т. 27-28), после четири гласа, включително канон на първа тема (гласове 1, 2 4 и 6, т. 28-29), след което следва тригласна интермедия в октатоничен лад с троен превратен контрапункт, т. 31-32 (схемата на прехвърлянето на гласовете е 1-2-3, 2-1-3, отново 1,2,3 с още един прибавен глас отгоре) и после следва канон на тема 1 (гл. 3 и 5, т. 33-36) на фона на тема 2 в аугментация в глас 2. В акомпаниращите гласове също има своеобразен канон – между гласове 3 и 6.

От т. 37 има двоен огледален канон на тема 1 (гласове 2,3 5 и 6, конфигурация I (глас2) срещу T (глас 5) едновременно с T (глас 3) срещу I (глас 6) – вървящ на фона на тема 2 в аугментация в глас 1. Тема 1 в гласове 2,3 5 и 6 си разменят местата в тактове 41-44 – сега конфигурацията е T (глас 2) срещу I (глас 5) едновременно с I (глас 3) срещу T (глас 6), отново срещу тема 2 в глас 1. Следва провеждане на тема 2 в глас 5 в т. 45-46, след което се появява стрето в т. 47. При него вървят едновременно тема 2 в аугментация (глас 2), тема 1 в аугментация (цитирана е само нейната първа половина) в гл. 5, и отново тема 1 в ретроградно движение в глас 3.

От т. 51 започва фуга 3, в която е представена шестнайсетиниовата тема 3 в гл. 3, заедно с ритмично коригиран вариант на тема 1 в глас 1. С цел фактурата да не олеква прекалено рязко, трета фуга не започва само с един глас, в действителност те са три (от т. 53) след което става четири (при появявата на тема 3 в глас 2, т. 55. Тук също се появява фрагмент на огледален

динимиуиран сегмент на тема 1 в глас едно, т. 56. В такт 59-60 има кратка интермедия с взаимно-огледални гласове (т. 59), след което се появява отново тема три, в четвърти пореден глас (гл. 5) в т. 61., и повторан поява на огледален динимиуиран сегмент на тема 1 в т. 62, гл. 3. След интермедията в т. 64-65, гласовете става пет, при появата на тема 3 в глас 1, такт 66.

В такт 68 има експеримент – опит за хетероритмично писмо. Глас 1 се движи в шестнайсетини, глас 2 в групи от една осмина и две шестнайсетини, глас три – обратното – две шестнайсетини и една осмина, глас 4 – синкопи от шестнайсетина, осмина, шестнайсетина, глас 5 – верижен синкоп (практически в четвъртини).

След интермедия (т. 69-72) се появяват последните две появи на глас 3, в гласове 6 (т. 72, четвърто време) и глас 4 (първо време на т. 73) които следователно с в неточен канон, на фона на огледален канон на тема 1 в гласове 2 и 5. Цитирана е и тема 3 в диминуция в т. 75-76. Тактове 77-84 представляват стретен задел на фугата с поява на теми 1, 2 и 3, като присъстват също канони на тема в диминуция (гласове 1 и 4, т. 77-79) и на тема 2 в т. 82-84, гласове 6 и 1. Тези два гласа също така представляват 6-гласна канонична секвенция – с участието на всички гласове.

В т. 85-86 има интермедия в октатоничен строй и с канонични елементи.

Фуга четири започва от т. 87, и в нея фигурират всичките четири теми едновременно. Както и във фуги 2 и 3, гласовете също нарастват постепенно и логично – четири гласа в т. 87-91, пет в т. 93-97 (кратка интермедия в т. 92), и шест в т. 101 (от трето време) – 106, като преди това е имало интермедия в т. 98-99. и следва интермедия в т. 106 (от трето време) – 112.

Няколко думи за четворния превратен контрапункт във фуга 4. Той касае и провежданията на темите 1-4, както и интермедията. В първото провеждане на всичките четири теми едновременно, конфигурацията на темите спрямо гласовете е 4-2-1-3 в гласове 1,2,3,6 (т. 87-91.) Следващото провеждане е в т. 93 – конфигурация на теми: 3-4-2-1 (100% разместване в сравнение на предишното), в гласове 1,2,4 6 (т. 93-97). Третата поява на темите е в т. 101, в конфигурация на темите 1-3-2-4 (75% разместване с предишната поява, и 100% в сравнение с първата поява) в гласове 1,2,3,5 (т. 101-106). Последната поява на всичките четири теми едновременно, заедно с темата използвана в интермедията, е в «апотеоза» на тактове 113-115, в конфигурация на темите: интермедийна тема-2-1-4 (първа половина)-3 в гласове 1,2,3,4,5, с оргелпункт в глас 6. Тази поява е 100% различна в сравнение с предишната, също 100% в сравнение с тази която е пред нея, и отново 100% в сравнение с първата поява, така постигайки максимален ефект на разнообразие в превратния контрапункт. Ето схема на появата на четирите теми във фуга 4:



	т. 87-91	т. 93-97	т. 101-106	т. 113-115
глас 1	4	3	1	рефрен (интермедийна тема)
глас 2	2	4	3	2
глас 3	1		2	1
глас 4		2	4	4
глас 5				5
глас 6	3	1		оргелпункт

В интермеდიите също има превратен контрапункт. В т. 98-100 рефренът на «Хубава си моя горо» звучи в глас 1 (трето време) заедно с тема 1 която е едновременно в ретроградна, огледална и диминуирана форма на оригинала. В интермедията на т. 106-108 тези две теми са с разменени гласове (1 и 2).

Няколко думи за един експеримент с рачешки контрапункт. Тактове 110-111 представляват неточен и транспониран ретрограден вариант (също и с разместени гласове) на тактове 83-84.

В партитурата на пиесата, поместена по-долу са използвани следните символи:

- 1, 2, 3, 4 – тема
- refrain – припева на «Хубава си моя горо»
- aug. – аугментация
- dim. – диминуция
- inv. – огледална (инверсионна)
- ret. – ретроградна
- var. – вариант
- frag. – фрагмент

Разделите на пиесата са означени с двойни линии.

# Six-Voiced Quadruple Polymetric Fugue

2017

Ca. ♩ = 75

Sabin Levi

Musical score for measures 1-11. The score is written for six voices: Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, and Bass 2. The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Ca. ♩ = 75'. The score shows the beginning of the fugue with various rhythmic patterns and melodic lines. Measure numbers 1 through 11 are indicated at the top of the staves.

Musical score for measures 12-21. The score continues from the previous system. It shows the development of the fugue with more complex rhythmic and melodic patterns. Measure numbers 12 through 21 are indicated at the top of the staves.

21

1. Inv.

2.

3.

30

Intermedia

2. Aug.

1.

3.

37 2. Aug.

Musical score for measures 37-44. The score is written for five staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, Bass 1, and Bass 2. Measure 37 is marked with a 2. Aug. (second augmentation) and a key signature of one flat. The first staff (Treble 1) contains whole notes with accidentals:  $b^{\flat}$ ,  $b^{\flat}$ ,  $e^{\flat}$ ,  $b^{\flat}$ ,  $e^{\flat}$ ,  $b^{\flat}$ ,  $b^{\flat}$ . The second staff (Treble 2) contains eighth notes with a '1. Inv.' (first inversion) marking. The third staff (Treble 3) contains eighth notes with a '1.' marking. The fourth staff (Bass 1) contains eighth notes with a '1.' marking and a '1. Inv.' marking. The fifth staff (Bass 2) contains eighth notes with a '1.' marking. Trills are indicated in measures 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, and 44. Measure 44 is marked with a 2. Aug.  $b^{\flat}$ .

45

Musical score for measures 45-52. The score is written for five staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, Bass 1, and Bass 2. Measure 45 is marked with a 1. var. (first variation) and a dashed line above the staff. The first staff (Treble 1) contains eighth notes with a '3.' (trill) marking. The second staff (Treble 2) contains eighth notes with a '3.' marking and a '2. Aug.' (second augmentation) marking. The third staff (Treble 3) contains eighth notes with a '1. Retr.' (first retracement) marking. The fourth staff (Bass 1) contains eighth notes with a '2.' marking and a '1. Aug. first half' (first augmentation first half) marking. The fifth staff (Bass 2) contains eighth notes with a '3.' marking. Trills are indicated in measures 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, and 52.

53

1. Inv. frag. dim.

Intermedia

60

Intermedia

1. Inv. frag. dim.

Intermedia

66 3.

72

2. dim.  $\flat$

1. var.

1. Inv.

2.

3. var.

1. var.

1.

3. frag.

3.

78

1. Inv. frag. dim. var.

2.

1. Inv. frag. dim.

1. frag. dim. var.

2.

1. frag. dim. var.

3. frag.

1. frag. dim.

2.

84

Intermedia

4.

2.

1.

3.

88

Intermedia

3.

4.

2.

1.

94

Intermedia

4. refrain

1. ret-inv. dim.

4. refrain

1. ret-inv. dim.



100

1.

3.

2.

4.

Intermedia

106

1. ret-inv. dim. var.

4. refrain

4. retr.

112

Intermedia

4. retr. var.

2.  $b_2$

1.

4. first half

3.

118

R(e) E G E R