



НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ „Проф. ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ“

Катедра „Камерна музика и съпровод“

Специалност „Клавирен съпровод“

**Цифрованият бас – основа за развитие
на клавирния акомпанимент през
различните епохи.**

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

на дисертационен труд за присъждане
на образователната и научна степен „Доктор“
на проф. Атанас Николов Атанасов

Дисертационният труд е обсъден и приет на вътрешна защита пред катедра „Камерна музика и съпровод“ на 13 февруари 2020 година. Предложеното научно жури е одобрено от Факултетния съвет на Инструменталния факултет на 14 февруари 2020 година.

Публичната защита на дисертационния труд е насрочена за от часа в зала №

Състав на научното жури:

Рецензии:

- Проф. д-р Ганка Неделчева
- Доц. д-р Даниела Дикова

Становища:

- Проф. д. и. Йордан Гошев
- Доц. д-р Зорница Петрова
- Доц. д-р Деян Павлов

Съдържание

Увод	5
Първа глава	
Историческо развитие, теория и практика на basso continuo	8
1.1. Цифрован бас – определение и същност.	8
1.2. Зараждане и развитие на цифрования бас.	9
1.3. Видове basso continuo.	11
1.4. Роля и значение на basso continuo във фактурата и цялостното изграждане на музикалното произведение.	13
1.5. Характерни особености при реализиране и изпълнение на партията basso continuo.	16
Втора глава	
Преходът от цифрован бас към нотирана клавирна партия	18
2.1. Възможности за изграждане на акомпанимента.	18
2.2. Фигурации върху хармоничната основа на акомпанимента.	20
2.3. Акомпанимент, тематично свързан със соловата партия.	21
2.4. Акомпанимент със самостоятелен тематичен материал.	22
Трета глава	
Влияние на принципите на изграждане на basso continuo върху акомпаниращата клавирна партия в епохата на виенските класици	23
3.1. Basso continuo при виенските класици.	23
3.2. Влияние на basso continuo в процеса на развиване на клавирния акомпанимент.	27
3.3. Белези, подсказващи влиянието на basso continuo върху клавирния акомпанимент.	29

Четвърта глава	
Basso continuo от епохата на Романтизма до наши дни	30
4.1. Basso continuo в епохата на Романтизма.	30
4.2. Клавирният акомпанимент в песенните жанрове в епохата на Романтизма.	33
4.3. Ретроспекции към basso continuo в съвременността.	37
Заключение	43
Приноси на дисертационния труд	45

Увод

Дисертационният труд представя моите възгледи за развитието на клавирния акомпанимент, започвайки от неговия първоизточник – цифрования бас. Желанието ми да систематизирам и представя в писмен вид своите схващания за развитието на клавирния акомпанимент през вековете, тръгвайки от партията *basso continuo*, както и изводите, натрупани в практическата ми дейност като изпълнител, педагог и не на последно място като композитор доведоха до реализацията на този труд. Стимулира ме и липсата на изследвания с подобна тематика на български език. Счита за наложително да бъде обърнато по-голямо внимание на теорията и практиката на цифрования бас, тъй като от една страна интересът към старата музика нараства, а от друга страна компетентните изпълнители на тази музика у нас все още са малобройни. Не са достатъчно изяснени и историческите корени на клавирния акомпанимент.

Най-старата и точна дефиниция за акомпанимент принадлежи на Дьо Сен Ламбер: *„Акомпаниментът е изкуството да се свири basso continuo на клавесин или на някакъв друг инструмент”** („Нов трактат за акомпанимента на клавесин, на орган и на други инструменти”, Париж, 1707 година).

Това определение не се нуждае от коментар и може да бъде отправна точка за навлизане в проблематиката на клавирния акомпанимент. Практиката за използване на *basso continuo* през епохата на Късния ренесанс и Барока е твърде разпространена и е

* Дьо Сен Ламбер. Нов трактат за акомпанимента на клавесин, на орган и на други инструменти. Прев. Я. Конов. София: Музикално общество „Васил Стефанов”, 1998, с. 101.

основен метод за изграждане на акомпанираща партия както във вокалната, така и в инструменталната музика. Цифрован бас през тази епоха се използва навсякъде, където има необходимост от подкрепа и хармонично доизясняване на една или повече мелодически линии. В този смисъл basso continuo съществува с еднаква значимост както в хомофонни, така и в полифонични произведения, писани за камерни (два, триа и пр.) или оркестрови инструментални формации или вокално-инструментални ансамбли.

В хода на историческото развитие практиката за разшифроване на basso continuo постепенно се измества и заменя от изпълнение на създадените и точно нотирани от самите композитори по-разгърнати акомпаниращи партии – процес, започнал своето развитие още по времето на Йохан Себастиан Бах. В епохата на Класиката и Романтиката тази практика остава да съществува частично – предимно в сферата на създаване и изпълнение на литургична музика. В съвременността изпълнителите, обучени да свирят точно и прецизно нотния текст, обикновено се затрудняват и не винаги се справят с необходимостта от разшифроване и по-свободна трактовка на basso continuo. За такива изпълнители е необходимо да има предварително подготвен нотен материал. Всъщност много малко съвременни издателства предлагат нотни издания без редакторска намеса (urtext). В почти всички случаи при наличие на партия basso continuo тя е разшифрована и редактирана. Това е голямо улеснение за изпълнителите на клавишни инструменти, но понякога качеството на разшифроването не е на нужното ниво и изпълнителят трябва сам да прередактира партията. Пред него стоят два основни въпроса:

- какво точно да се изсвири (тоново съдържание);
- как да се изсвири (интерпретация).

За изграждане на цялостна акомпанираща партия на базата на цифрован бас изпълнителят трябва има значителен опит и да притежава солидни знания по хармония, които да приложи практически на клавиатурата на инструмента. Дори при наличие на готова разшифрована партия той трябва да се отнася критично към редакторската работа и – ако прецени – да внесе своите корекции. В този случай е необходимо:

- сравняване на различни издания и избор на най-подходящото разшифроване;
- прередактиране;
- допълване с нови елементи.

Важни са критериите, по които изпълнителят трябва да избере най-сполучливата редакция, а именно:

- точно спазване на авторската цифровка;
- партията да е удобна за изпълнение;
- подходящо теситурно разположение, съобразено с общата фактура на произведението;
- наличие на допълнителни елементи в рамките на стила, усложняващи и украсяващи иначе схематичната партия.

Тези въпроси се разглеждат подробно в Първа глава, където е поставен акцент върху ролята и значението на партията *basso continuo*.

Проследявайки процесите, протичащи през прехода от Барок към Класицизъм достигнах до съществени изводи, касаещи

развитието и по-нататък на акомпаниращата партия, изпълнявана на клавишен инструмент. Така възникна и идеята за настоящия труд и методите за работа върху него.

Целта на това изследване е да се докаже наличието на пряка връзка между партията basso continuo от епохата на Късния ренесанс и Барока (от една страна) и типични образци на клавирен акомпанимент от по-късни епохи (от друга страна), като основен метод на работа е сравнителният анализ. Проследени са както случаите на използване на basso continuo от класици и романтици, така и новаторската за времето на Барока замяна на basso continuo с точно изписана от автора акомпанираща партия. Обърнато е внимание и на съвременната епоха, в която все по-често се явяват елементи, умишлено заимствани от старата музика.

Първа глава

Историческо развитие, теория и практика на basso continuo

1.1. Цифрован бас – определение и същност.

Що е цифрован бас?

Това е най-ниският (басов) глас на многогласно музикално произведение, допълнен с цифрови указания, определящи интервалите, на които трябва да отстоят другите гласове при построяване на акомпанимента от изпълнителя.

Всъщност това е съкратено записване на акомпаниращата партия, типично за епохата на Късния ренесанс и Барока. Съдържа

басовата партия и хармоничната основа на ансамбловото музикално произведение (инструментално или вокално-инструментално).

В България терминът „цифрован бас” често се заменя с термините „генералбас” (от немски език) или „basso continuo” (от италиански език), като тези термини се използват с едно и също значение и са взаимозаменяеми.

Значение и използване на термините за цифрован бас:

- Basso continuo (италиански език) – непрекъснат, продължаващ бас.
- На френски език – basse continue.
- Generalbaß (немски език) – буквално общ, главен бас.
- В италиански език се използва и терминът basso numerato, във френски език – basse chifrée, в немски език – bezifferter Bass.
- В английски език се използват термините thoroughbass и figured bass.

В значителен брой партитури басовата партия, допълнена с цифри е отбелязана само като „Continuo”.

1.2. Зараждане и развитие на цифрования бас.

Зараждането на цифрования бас е свързано с практическото използване на клавишните инструменти. Известно е, че още през 660 година римският папа Виталий благославя използването на инструмента орган по време на църковните богослужения. Със сигурност обаче, съгласно финансови и административни архиви, органът присъства в църквата от XV век. Съществуват много истории, описани от първо лице, за църковни служби от XV и XVI век, в които се използва акомпанимент на орган при изпълнение на определени части от литургията. Запазени са ръкописи, особено от средата на XV

век и по-късно, които съдържат изписани органиви акомпанименти. Изследванията и анализите показват, че по този начин се поставят основите на continuo практиката, положени в близкото до нея понятие basso seguente (термин, използван от Адриано Банкиери) или „следващ бас”.

Импровизирани акомпанименти на орган за хорови творби били често срещано явление към края на XVI век, а запазени органиви партии, обозначени единствено с басова линия датират от 1587 година. В средата на XVI век някои италиански църковни композитори (например Джовани Габриели) започнали да пишат така наречените полихорални произведения. Стилът на изпълнение с групи от певци, разположени на различни места в сградата, както и самите произведения в полихорален стил, били известни като *cori spezzati*. С осем или повече партии, които трябвало да се следят по време на изпълнението, произведенията в полихорален стил изисквали някакъв тип инструментален акомпанимент. Счита се, че концепцията за едновременно изпълнение на два или повече хора, които са структурно независими не би възникнала, ако нямаше вече установена практика за хоров акомпанимент в църквите.

Изписани акомпанименти се намират най-често в ранните полихорални творби и обикновено се състоят от пълно или частично дублиране на хоровите партии. В някои случаи обаче е запазена само еднотонна мелодия, включваща най-ниските тонове, които могат да бъдат изпяти. В някои ранни произведения на Габриели (Андреа и Джовани), Клаудио Монтеверди и други най-ниската партия, която съвременните изпълнители наричат „continuo”, е всъщност basso seguente, макар и с тази разлика, че тоновият обем не съвпада напълно с обема на най-ниските гласове.

Basso seguente и basso continuo се развивали едновременно и в светската музика. Мадригални композитори като Емилио де Кавалиери и Луцаско Луцаски започнали през късния XVI век да пишат произведения за солист с акомпанимент, като отговорили по този начин на нарастващото влияние в дворцовите среди на особено популярни индивидуални изпълнители – певци. Тази тенденция към оформяне на фактура, съставена от соло и акомпанимент в светската вокална музика достигнала своята кулминация в жанра монодия, така както в духовната вокална музика довела до сакралния концерт за различни изпълнители, включващ няколко гласа и дори солови партии. Използването на цифри, за да се обозначи акомпаниращата звучност, започнало в най-ранните опери, композирани от Кавалиери и Джулио Качини.

Тези нови жанрове, също както полихоралния, са били възможни заради съществуването на басова линия, подчинена на соловите партии и без самостоятелна роля в тематично отношение. По този начин отделната басова линия с цифри, добавени над нея, обозначаващи други ноти, се превърнала в пълноценен акомпанимент, а музиката вече била разглеждана като мелодия, поддържана от акордови последования. Разбира се, полифонията не била забравена. Но наличието на този вид хомофонна фактура било благоприятно условие за развитието на хармонията като наука, съществена основа за която е поставена от Жан-Филип Рамо („Трактат за хармонията”, Париж, 1722 година).

Цифрованият бас станал един от най-важните елементи във фактурата на музикалните произведения през епохата на Барока, впоследствие дал своя отпечатък в Класиката, а още по-късно и в други свързани с тях музикални стилове.

1.3. Видове basso continuo.

В теорията и практиката на basso continuo съществуват три начина за изписване на акомпаниращата партия:

- Цифрован бас с пълна цифровка
- Цифрован бас с непълна цифровка
- Нецифрован бас

Пълна цифровка се използва в редки случаи, които са описани в Приложение 2 на дисертационния труд.

Използването на непълна цифровка е най-често срещаният и традиционен начин за изписване на basso continuo. Това е и основният вид в обучението при теоретичната и практическа работа с цифрован бас.

Непълната цифровка може да се разглежда като производна на пълната, от която са изключени цифровите означения на интервалите, които се подразбират. Тъй като основа на акордите е терцовият строеж, подразбиращите се интервали са терцата и квинтата. Удвоението в октава също се пропуска. Всички други интервали задължително се отбелязват, както и интервалите, получени при поява на алтерации, а също и чужди на акордите тонове.

Нецифрован бас се среща, макар и по-рядко, в някои произведения от разглежданите епохи. Неговото разшифроване създава редица затруднения на изпълнителя, особено при наличие на хроматика във водещите един или повече гласове и изисква специфичен подход и значителен опит в тази дейност.

Всички подробности, свързани с употребата и разшифроването на basso continuo, са описани в Приложение 2 на дисертационния труд.

1.4. Роля и значение на basso continuo във фактурата и цялостното изграждане на музикалното произведение.

В процеса на своето историческо развитие през Късния ренесанс и Барока цифрованият бас се е утвърдил като един от водещите елементи във фактурата на музикалните произведения, изпълняващ следните функции:

- Басова партия, съпровождаща соловите една или повече мелодически линии.
- Хармоничен пълнеж.
- Основа на хармоничния и тонален план, изграждащ драматургията на произведението.
- Запълване на звуково пространство във вертикал при наличие на големи интервали между някои гласове.
- В някои случаи – ролята на педал в оркестъра от гледна точка на съвременната оркестрация.
- При изпълнение – ролята на движещ и стабилизиращ фактор.
- Възможно е допълване на произведението с фигурации и орнаменти.

Басовата партия при хомофонна фактура обикновено е втората по значение след водещата солова вокална или инструментална партия. В този случай тя е изцяло подчинена на соловата мелодическа линия, като я доизяснява. В образувания се двуглас най-често няма тематична връзка между гласовете, с изключение на обичайния похват за имитация в началото на някои построения – обикновено при дяловете на двуделната и старинната сонатна форма. По-рядко (най-вече при някои типични образци на Бах и Хендел) басовата партия може частично или изцяло да имитира тематичен материал от

водещата партия. При полифонична фактура, изградена със средствата на имитационната полифония, обичайно явление е басовата партия да е равностойна по значимост на останалите гласове и да е в тематично единство с тях.

Хармоничният пълнеж, изграден на основата на цифрования бас, е третият по значимост елемент във фактурата на музикалното произведение. Броят на гласовете (включително баса) най-често е четири, по подобие на четиригласната хорова фактура при смесените хорове. Възможни са различни начини за представяне на този хармоничен пълнеж – от строгото дешифриране на *basso continuo*, напомнящо решение на задача по хармония, през по-свободното третиране чрез украшения и различни фигурации до партии, носещи в себе си имитационни построения, свързани с тематичния материал или мелодически линии, влизащи в диалог със соловата партия. Разбира се, изброеното дотук зависи от концепцията и способностите на редактора или изпълнителя, осъществил разшифроването на цифрования бас.

Доизяснявайки мелодията, басовата партия и хармоничният пълнеж всъщност са основа на хармоничния и тонален план, като по този начин се изгражда база на музикалната форма, която способства за естественото протичане на музикалното произведение във времето. Оттам идва и ролята на *basso continuo* за представяне на цялостната драматургия на произведението.

Разглеждайки партитури от епохата на Късния Ренесанс и Барока, опитният музикант би забелязал някои „слабости“ от съвременна гледна точка. Преди всичко това е наличието на незапълнени звукови пространства във вертикал (например две цигулки във висока теситура и отстояща на повече от две октави басова партия). Тук идва на помощ хармоничният пълнеж на *basso*

continuo, който при умело разшифроване и правилно теситурно разполагане запълва празното пространство във вертикала и така „облагородява“ звученето и подобрява общата фактура на произведението.

Пак от съвременна гледна точка вътрешните гласове на акомпаниращата партия при наличие на по-големи нотни стойности могат да бъдат разглеждани като своеобразен педал в ансамбъла, поддържащ хармонията и стабилизиращ общото звучене.

Важна е и ролята на партията basso continuo в самия процес на изпълнение. Известно е, че при струнните лъкови инструменти, особено при употреба на барокови лъкове, началото на звука в повечето случаи не е точно фиксирано. Отчетливите звуци на чембалото и/или струнните инструменти, при които звукът се получава чрез дърпане на струните, дават основа на ритмичната структура, като поддържат и стабилизират при необходимост темпото.

При по-свободно разшифроване на цифрования бас могат да бъдат добавени допълнителни елементи (орнаменти и фигурации), които биха могли да обогатят и разкрасят общата звукова картина. Така акомпаниментът, осъществен от изпълнителя или редактора, придобива собствен индивидуален облик и оставя у слушателя впечатление за уникалност на конкретната интерпретация на дадено музикално произведение от тази епоха.

Накратко казано, basso continuo е акомпанираща партия, съставена от два компонента (бас и хармоничен пълнеж) и е част от хомофонната или полифонична фактура на музикалното произведение. Тези два компонента дават основание изпълнението да се осъществява и от следните два различни типа инструменти:

- Едногласни басови инструменти (виола да гамба, виолончело, контрабас, фагот, серпент и др.)
- Многогласни клавишни и/или струнни инструменти (орган, позитив, чембало, клавихорд, лютня, теорб, китара, арфа и др.)

1.5. Характерни особености при реализиране и изпълнение на партията *basso continuo*.

В практиката на болшинството клавирни изпълнители на *basso continuo* са се утвърдили няколко основни принципа, които дават характерен облик на изпълняваната партия, а именно:

- Басовата партия се изпълнява от лявата ръка. При възможност тя може да бъде изпълнена на отделен мануал, за да се отдели порелефно темброво и динамически.
- Другите гласове се изпълняват само от дясна ръка, като акордите са в тясно или смесено разположение. В редки случаи, с оглед на правилно гласоводене, е възможно акордите да бъдат в широко разположение, като може да се направи преразпределяне на тоновото съдържание между двете ръце.
- Изборът на мелодическо положение и общо теситурно разположение е по волята на изпълнителя или редактора, като е необходимо съобразяване с инструменталните и/или вокални партии в ансамбъла и с общата фактура на произведението.

При разглеждане само на акомпаниращата партия се забелязва, че най-често срещаният тип фактура при разшифроване на цифрован бас е хомофонната, т. е. налице е един водещ глас (басовата мелодическа линия), а останалите гласове са подчинени. Тази зависимост произтича от самата същност на партията *basso continuo*.

Стремежът на опитните акомпанятори обаче е тази партия да бъде разнообразна, като към една схематично построена партия бъдат добавени допълнителни елементи, а именно:

- Орнаменти.
- Фигурации.
- Имитационни построения.

Тези допълнителни елементи трябва да съответстват на характера на изпълняваното произведение и да не влизат в противоречие със стиловите белези на автора и епохата.

Често използван похват при изпълнение на чембало е разлагане на акордите, особено в бавните части. Разлагането на акордите може да прерасне в построяване на различни фигурации, като е възможно целият акомпанимент да бъде изпълнен по този начин. В някои случаи е желателно пулсиращо движение в по-малки нотни стойности, което създава своеобразен фон за по-пълноценна изява на соловата партия.

Освен разнообразяване чрез добавяне на орнаменти и фигурации, могат да бъдат използвани и различни полифонични похвати, като най-често това са похвати от имитационната полифония. Възможностите за използването им са разнообразни, но все пак винаги трябва да се дава преднина на правилния хармоничен строеж, тъй като същността на партията *basso continuo* е да дава здрава хармонична основа на ансамбловото произведение.

За цялостно представяне на готовата партия е необходимо да се обърне внимание на следните елементи:

- Темпо
- Динамика

- Звуков баланс между баса и останалите гласове
- Щрихи и артикулация
- Фразировка
- Агогика

От изключителна важност е постигането на синхронно изпълнение и уеднаквяването на щрихите между изпълнителите на basso continuo. Двете най-важни функции на партията – бас и хармоничен пълнеж – трябва да бъдат двете части на едно цяло.

Изпълнена от различни инструменти (хармонични и мелодични), с различен начин на звукоизвличане и различни тембри, партията basso continuo е необходимо да бъде единна, здрава основа за цялостното изграждане на музикалното произведение. Не случайно в епохата на Предкласиката изпълнителят на клавишен инструмент (чембало, орган, позитив) най-често е бил и ръководител на ансамбъла (maestro al cembalo).

Втора глава

Преходът от цифрован бас

към нотирана клавирна партия

2.1. Възможности за изграждане на акомпанимента.

Както е изяснено в Първа глава, партията basso continuo може да бъде украсена и усложнена чрез използване на различни похвати, като целта винаги е една и съща – създаване на равностоеен по значимост акомпанимент.

Интерес представляват случаите, в които композиторът сам изписва за клавишен инструмент партията на дясната ръка, имаща обикновено вид на типична разшифровка на цифрован бас.

Представените и анализирани в дисертационния труд примери са от II част на Концерт за цигулка, орган и струнен оркестър в ре минор RV 541 от Антонио Вивалди и тактове 2 – 5 на III част от Концерт за флейта, цигулка, чембало и струнен оркестър в ла минор BWV 1044 от Йохан Себастиан Бах. В тези примери партията на дясната ръка е изписана прецизно от автора по подобие на други партии, дешифрирани от изпълнителите.

Считам, че композиторите, творили през периода на използване на цифрвания бас, вероятно и сами са изпълнявали партията basso continuo, което е дало повод в някои случаи за нейното прецизно нотирание.

По мое мнение, на тази база е започнало развитието на клавирния акомпанимент, като това развитие може да се разглежда в следните посоки:

- Изграждане на фигурации върху хармоничната основа на акомпанимента (без наличие на цифровка).
- Съчиняване на самостоятелна партия за дясната ръка, тематично свързана със соловата партия (соловите партии).
- Съчиняване на самостоятелна партия за дясната ръка със самостоятелен тематичен материал.

Във всички тези случаи на лявата ръка на изпълнителя на клавишен инструмент е поверена единствено басовата линия, представляваща фундамента на цялостната фактура на произведението.

2.2. Фигурации върху хармоничната основа на акомпанимента.

Един от начините за украсяване на basso continuo, както беше отбелязано в Първа глава, е използването на фигурации. Този похват очевидно е дал своето отражение и върху маниера на изграждане на фрагменти от изцяло нотирани акомпанименти. В такива случаи, много често срещани и през следващите епохи, обикновено мелодическата линия в дясната ръка се движи по тоновете на мислените акорди, с проходящи на места чужди тонове.

Приложен е фрагмент от Соната за флейта и облигатно чембало № 1 в си минор, I част от Йохан Себастиан Бах и схематично представяне на хармоничната основа като акорди. Сравнението между двата нотни примера доказва произхода на фигурираната партия в дясната ръка от мислената хармонична основа.

В мелодически ходове от подобен тип може да се говори и за така наречената „скрита полифония”, при която чрез едногласно изложена мелодическа линия се създава илюзия за наличието на повече от един глас, чиито тонове се явяват последователно в определен ритмичен рисунок.

Приложен е и още един типичен пример – Соната за цигулка и чембало № 4, I част от Йохан Себастиан Бах. В този пример и партията на лявата ръка е построена като арпежи върху мислената хармонична основа на акомпанимента.

В музикалната литература от епохата на Барока могат да бъдат открити голям брой подобни примери, които свидетелстват за връзката между различните начини на мислене на композиторите при съчиняване на ансамблови произведения.

2.3. Акомпанимент, тематично свързан със соловата партия.

Такъв тип акомпанименти обикновено се наблюдават във фрагменти, в които са използвани принципи на имитационната полифония. В някои случаи дори понятието „акомпанимент“ не е приложимо, тъй като е налице мелодическа линия в дясната ръка на изпълнителя на клавишен инструмент, която е равностоеен партньор в съчетанието със солиращия инструмент или глас (или солиращите инструменти или гласове) в общата фактура на произведението.

Като пример е приложен фрагмент от IV част на Соната за флейта и облигатно чембало № 1 в си минор от Йохан Себастиан Бах. В този пример от пети такт с ауфтакт в партията на дясната ръка се явява темата, експонирана преди това от солиращата флейта. До този момент партията прилича изцяло на разшифрована партия basso continuo. Именно в такива съпоставяния на построения с различна фактура прозира връзката между утвърдения традиционен акомпанимент тип basso continuo и усложнената, изцяло нотирана от автора клавирна партия.

Типични примери за съчетаване на двата начина на изложение са партиите на чембалото в Бранденбургски концерт № 5 (със солиращи флейта, цигулка и чембало) и Концерт за флейта, цигулка, чембало и струнен оркестър a-moll от Йохан Себастиан Бах. И в двете произведения чембалото има двойствена роля – от една страна като continuo, изцяло подчинено на водещите гласове в оркестъра или другите солисти, а от друга страна като солиращ инструмент, който играе дори първостепенна роля в драматургичното изграждане на произведението.

Друг вид тематична връзка между соло и акомпанимент се наблюдава, когато в клавирната фактура са вплетени елементи от соловата партия, които се явяват при по-дълги нотни стойности или

паузи в солото. Много често тези елементи допълват, „доизпяват“ соловата партия и дават възможност за „доизживяване“ на изпълненото от солиста.

Тук е приложен фрагмент от II част (Сицилиана) из Соната № 2 за флейта и облигатно чембало от Йохан Себастиан Бах. Обърнато е внимание върху момент, подготвящ репризата на частта, в който има имитационен диалог между двата инструмента.

Всички посочени тук похвати са базирани отново върху възможностите, които могат да се използват при усложняване на типичната партия *basso continuo*.

2.4. Акомпанимент със самостоятелен тематичен материал.

За основа на акомпанимент със самостоятелен тематичен материал може да послужи един от видовете хорални обработки, типичен за творчеството на Й. С. Бах. При този вид хорална обработка обикновено има значително по своя размер встъпление, изградено върху тематичен материал в по-малки нотни стойности в сравнение с явяващия се по-късно основен тематизъм (хорал).

В духа на този тип хорални обработки могат да бъдат посочени голям брой примери. Тук представям фрагмент от I част на Соната № 2 за флейта и облигатно чембало от Йохан Себастиан Бах. Очевидно партията на чембалото, подготвяща явяването на солирация инструмент, придобива по-голяма значимост и става равностоен партньор в ансамбъла.

По подобен начин е изградена и I част от Соната в сол минор за цигулка и чембало. Представено е само началото, тъй като клавирието встъпление е твърде обемно. Тази соната е по-известна като Соната за флейта и чембало, като в някои издания е представена като творба на Йохан Себастиан Бах, а в други – на неговия син Карл Филип Емануел

Бах. Според някои изследователи Карл Филип Емануел Бах е добавил цифровка към басовата линия, акомпанираща явяванията на флейтата във фрагментите, в които има паузи за дясната ръка на чембалиста.

В този пример много ясно може да се види съчетаването на basso continuo със свободно развиваща се клавирна партия.

В заключение въз основа на посочените примери може да се направи следното обобщение: цифрованият бас, даващ хармоничната основа на ансамбловите произведения, става основа и за по-сложни клавирни партии и очертава пътя за по-нататъшно развитие на клавирния акомпанимент през следващите епохи. Като част от новия галантен стил в средата на XVIII век, в оркестровата музика постепенно отпада цифрованият бас, а фактурата „соло с акомпанимент“ все повече включва точно изписани акомпанименти. През втората половина на XVIII век цифрованият бас почти изцяло е елиминиран, освен в духовната хорова музика, където се използва частично и след 1800 г.

Трета глава

Влияние на принципите на изграждане на basso continuo върху акомпаниращата клавирна партия в епохата на виенските класици

3.1. Basso continuo при виенските класици.

Както е изяснено в предишната глава, още по времето на Барока се преодолява строгото прилагане на цифрования бас в някои ансамблови произведения. След средата на XVIII век практиката за използване на цифрован бас като съкратено записване на

акомпанимента все още не е отряла напълно. Тази практика запазва своето значение най-вече в духовната музика, където традициите надделяват над по-разкрепостеното мислене на композиторите. В оперното творчество остават и речетативите *secco*, които се изпълняват с акомпанимент на чембало, като нотирането е именно под формата на цифрован бас.

Многобройни са примерите за използване на *basso continuo* в творчеството на Хайдн и Моцарт. Тяхното подробно изброяване би затруднило всеки изследовател, затова тук посочвам само няколко типични примера.

Симфония № 8 в сол мажор от Йозеф Хайдн е оркестрирана по подобие на *Concerto grosso* от епохата на Барока – *solì* и *tutti*, като в *tutti* се включват една флейта, два обоя, фагот, две корни, щрайх и чембало. Използването на фагот и чембало е като реминисценция на средствата от епохата на Барока, както и диалога *solì* – *tutti*. В тази симфония са налице специфичните особености на утвърждаващия се сонатно-симфоничен цикъл – наличие на четири части – *Allegro molto*, *Andantino*, *Menuetto&Trio*, *Presto* и характерни за епохата на класицизма структури. Партията *continuo* обаче подсказва, че все още има пряка връзка с характерните за Барока похвати. Това проличава най-ярко във втората част с типичното за *Concerto grosso* използване на солиращи инструменти и тяхното противопоставяне на целия оркестър. Ролята на чембалото е сведена до изпълнение на типичната партия *basso continuo*, макар и без отбелязана цифровка. Третата част също напомня за менуети от предшестващата епоха. А в четвъртата част има моменти, създаващи асоциация с фрагменти от „Годишните времена” на Вивалди. Впрочем, Хайдн е използвал и директно е пренесъл фрагменти от тази част в своята знаменита оратория

„Четири годишни времена”. А, както е известно, в ораториите и оперите по традиция се използва партия basso continuo.

Типични примери за използване на basso continuo и преминаването му от акомпанимент към самостоятелна развита партия намираме и в творчеството на Волфганг Амадеус Моцарт. Примерите са многобройни – не само в литургичната музика, но и в оперните произведения, където през тази епоха се запазват речетативите secco.

Именно при Моцарт се забелязва своеобразна двойственост – от една страна виртуозно владение на традиционните композиционни похвати от епохата на Барока, от друга страна използване на типичните за Класицизма сонатна форма и сонатно-симфоничен цикъл в установените вече жанрове симфония, инструментален концерт, соната, камерноансамблова музика. Моцарт не е разграничавал различните композиционни похвати (като „стари” или „нови”) и ги е използвал пълноценно съобразно жанра и характера на музиката, която съчинява.

Тук аз обръщам внимание върху използваните композиционни похвати при едни по-рядко изпълнявани произведения – църковните сонати за две цигулки, бас и орган, в които ясно проличават тенденциите за усложняване на акомпаниращата партия. Направено е сравнение между Църковни сонати G-dur KV 274, D-dur KV 245 и C-dur KV 336, в които органът играе различна роля – от continuo, нотирано на едно петолиние с цифровка през изписана партия, приличаща на разшифрован цифрован бас до обособена солираща партия, разгърнатата по подобие на солова партия в инструментален концерт.

Накратко казано, Моцарт с еднаква лекота си служи както с типичните за класицизма средства, така и с тези на една отминала

епоха, отдавайки почит към традициите за използване на цифрован бас. Като връзка с тези традиции може да бъде посочен и неговият труд „Практически елементи на генералбаса” (впрочем, авторството е спорно), преведен на български език от Явор Конов. В този труд в стройна последователност са изяснени проблемите, касаещи разшифроването на цифрован бас. Ако Моцарт действително е автор на този труд, той може да бъде причислен към плеядата велики композитори, занимавали се и с теоретични разработки и оставили своя следа в музикалната теория.

Друг начин на музикално мислене има третият голям колос на Класиката – Лудвиг ван Бетовен. Очевидно неговият маниер на композиране е твърде отдалечен от традициите на предишната епоха. Могъщият замисъл намира своето отражение в кратки, но емоционално наситени теми, активно развитие, подсилено от резки динамични контрасти, характерно драматургично изграждане на музикалната форма. В много от неговите произведения прозира изразността на следващата романтична епоха.

В опит да се изясни доколко неговата музика е свързана с традицията на *basso continuo* е направено сравнение между две крупни негови произведения – *Messe* в до мажор оп. 86 (с използване на цифрован бас) и *Missa solemnis* оп. 123, в която е преодоляно мисленето на партията на органа като *basso continuo*. В по-голямата си част тази партия е в акордова фактура, което напомня за традицията, но има и моменти с известно раздвижване, най-вече в полифонично изградените фрагменти, където органът частично дублира оркестрови или хорови партии. Както се вижда от приложения фрагмент от партията на органа, Бетовен напълно се отказва от традиционните принципи за изграждане на партията на генералбаса и тази по своята същност акомпанираща и подчинена партия придобива нова роля –

ролята на равностоен партньор в изграждането на музикалното произведение. По този начин започва отпадането на цифрования бас дори в литургичната музика, където по принцип новаторството не е особено желано.

3.2. Влияние на basso continuo в процеса на развиване на клавириния акомпанимент.

В разглежданата в тази глава епоха – Класиката – се спирам конкретно на творчеството на Хайдн, Моцарт и Бетовен. Както вече беше споменато, в тяхното творчество основен акцент пада върху развиването и утвърждаването на сонатната форма и сонатно-симфоничния цикъл в типичните за епохата жанрове симфония, инструментален концерт, соната, камерноансамблова музика. Ролята на пианото в камерните ансамбли (дуа, триа, квартети, квинтети и пр.) вече не се изразява само в акомпанимент, изграден върху басовата линия. Пианистът е равностоен партньор на другите инструменталисти, дори в много случаи клавирът е водещ (например в сонатите на Бетовен за пиано и цигулка, а също за пиано и виолончело, където още в заглавието е подчертана първостепенната роля на пианото). Тук могат да бъдат споменати и ранните клавирини сонати на Моцарт с акомпанимент на цигулка, написани по образци от предишната епоха. Но обект на изследването е клавириният акомпанимент, който като че ли обикновено е извън обсега на вниманието на повечето музиколози. Хайдн и Моцарт не са писали инструментални пиеси с акомпанимент на пиано – този жанр е слабо застъпен в епохата на Класиката, затова се спирам върху тяхната вокална музика – песни за глас със съпровод на пиано.

Интересен е фактът, че голяма част от песните на класиците са със специфична фактура – вокалната партия е дублирана в пианото.

Подобно съчетание рядко се среща в старата музика, освен в някои хорови произведения, където инструменти дублират всички вокални партии. По принцип дублиране на солови партии тогава се е избягвало. Естествено е да се зададе въпрос – защо при класиците такъв вид фактура се среща толкова често? И това не е ли несъвместимо със строгите правила, наследени от майсторите от предишната епоха? Отговорът е намерен след анализ на някои типични примери из вокалното творчество на Хайдн, Моцарт и Бетовен.

Очевидно влияние върху вокалното творчество оказва новата степен на развитие на самата инструментална музика, а също и на инструментариума. Виртуозното владение на сонатната форма гарантира най-логичното протичане на музикалното произведение във времето. Музикалните теми добиват напълно завършен вид и възможността за тяхното разчленяване на отделни построения създава специфичните „квадратни” структури (групи от 2, 4, 8, 16 и т. н. такта). Наличието на двойна експозиция при инструменталните концерти също оказва влияние, което се изразява в идентичност между встъплението в пианото и явяването на първата фраза в соловата вокална партия.

В тази глава са приложени голям брой нотни примери из вокалното творчество на Хайдн, Моцарт и Бетовен. Анализът на конкретни фрагменти от клавирия акомпанимент с различни типове фактура доказва наличието на връзка с предишната епоха и композиционно мислене, сходно в известна степен с това на предкласиците. Оригиналната, запомняща се мелодика, съчетана с композиционно майсторство, е дала своето отражение и върху акомпаниментите, на пръв поглед семпли, а всъщност носещи много жизненост и определящи характера и настроението на произведенията

за глас и пиано. Считаю, че творчеството на класиците дава тласък в развитието на клавирния акомпанимент и подготвя по-нататъшното му развитие в епохата на Романтизма.

3.3. Белези, подсказващи влиянието на basso continuo върху клавирния акомпанимент.

В Първа глава беше подчертано, че цифрованият бас е един от водещите елементи във фактурата на музикалните произведения в епохата на Барока и бяха изброени функциите, които той изпълнява. След анализа на клавирни акомпанименти от творчеството на Хайдн, Моцарт и Бетовен може да се направи заключение, че тези акомпанименти изпълняват същите функции, каквито е изпълнявала партията basso continuo в епохата на Барока. Беше посочено, че класиците са използвали цифрован бас в някои свои творби. Очевидно тази практика е дала своето отражение и върху техните клавирни акомпанименти, което се свежда до някои особености във фактурата на клавирната партия, а именно:

- Акордова фактура, подобна на разшифрован цифрован бас.
- Арпежи и фигурации по тоновете на съответните акорди, напомнящи един от маниерите за украсяване на партията basso continuo.
- Движение в по-малки нотни стойности (ритмическо раздробяване) по подобие на образци от прехода от цифрован бас към нотирана акомпанираща партия.

След всичко изложено дотук може да се направи следното обобщение: развитието на клавирния акомпанимент през епохата на виенските класици се базира върху традиции от предшестващата епоха, обогатени с нови средства и ново мислене,

повлияни от симфоничните и камерноинструменталните жанрове. Това развитие продължава и през следващата епоха – епохата на Романтизма, в която песенният жанр достига своя апогей.

Четвърта глава

Basso continuo от епохата на Романтизма

до наши дни

Както беше изяснено в предишната глава, в епохата на Класиката все още има жанрове (предимно литургична музика), в които basso continuo съществува като неизменна част от партитурата на ансамбловите произведения. Лудвиг ван Бетовен е този, който като че ли предусеща настъпването на новата романтична епоха и това проличава особено в последните му опуси. Във фактурата на неговите произведения трудно може да се открие сходство със стройното прилагане на basso continuo от композиторите преди него. Процесът на усложняване на фактурата на музикалното произведение и отказ от съкратено записване на акомпанимента проличава най-ярко в творчеството на композиторите от епохата на Романтизма. Накратко казано, композиторите-романтици почти напълно се отказват от традиционното използване на цифрован бас. Като изключение basso continuo остава в сравнително малък брой кантатно-ораториални произведения, писани по литургични текстове.

4.1. Basso continuo в епохата на Романтизма.

Франц Шуберт като много плодовит композитор е автор и на немалко произведения, писани за църквата – 2 Стабат матери, 6 Меси,

Немска меса, 5 Салве регини. В тези произведения се наблюдава до голяма степен връзката с традициите от предишните епохи както по отношение на структурата, така и в третирането на хоровата и оркестровата фактура.

От приложения фрагмент от „Kugle“ из Меса G-dur D.167 на Франц Шуберт се вижда, че в съставения от струнни инструменти оркестър е включен и орган, чиято партия не е нотирана, а тя трябва да бъде съчинена от органиста на основата на общата басова линия. Шуберт не ползва цифровка, поради което при работа върху тази партия трябва да се анализира хармонията в хоровата и оркестровата фактура и на тази база да се изгради партията. Това е типичен пример за решаване на нецифрован бас. В приложение 3 представям мое решение на партията на органа в тази меса, съобразено с общата оркестрова и хорова фактура.

Подобна е картината и в друга меса на Шуберт – F-dur D.105, която е за оркестър, включващ и духови инструменти. Отново се вижда означение за орган, чиято партия не е нотирана и би трябвало да се построи върху общата басова линия. Открит остава въпросът как Шуберт си е представял една такава ненотирана партия. Отговор на този въпрос намираме в други произведения на Шуберт, където партията, мислена като continuo, е старателно нотирана. В пример от началото на „Deutsche Trauermesse“ („Немска траурна меса“) за смесен хор и орган на Шуберт органът дублира буквално четирите хорови партии. Подобно явление виждаме и в „Deutsche Messe“ D.872 за смесен хор, духови инструменти и орган. На пръв поглед партията на органа е като разшифрован цифрован бас, но всъщност представлява пълно дублиране на хоровите и оркестрови партии. Моето мнение е, че в тези примери влиянието на Барока е по-скоро по отношение на общо изграждане на произведението и неговите

елементи – специфични мелодически ходове, хармоничен и тонален план, фактура. Традициите твърде осезаемо са залегнали в литургичните жанрове и даже в епохата на Романтизма се усеща здравата основа и строгостта при господството на разума над чувствата – белег, даващ характерен облик на музиката от предшестващите епохи.

Подобни примери като горепосочените се откриват в творчеството и на други композитори-романтици. Приложени и анализирани са примери от „Kyrie” и „Sanctus” из Меса за четири мъжки партии (soli и tutti) и орган на Ференц Лист. В „Kyrie” органът дублира в сумирани нотни стойности хоровите партии. В „Sanctus” обаче намираме фрагменти с типичния за бароковата епоха вид на партия basso continuo. Влиянието в този случай е очевидно. Подобни фрагменти се откриват и в Реквиема на Лист за четири мъжки партии (soli и tutti) и орган с 2 тромпета, 2 цугтромбона и тимпани ad libitum, а също и в Слънчев химн за свети Франциск Асизки за соло баритон, мъжки хор, орган и симфоничен оркестър.

Следва фрагмент от края на шеста част на Немски реквием от Йоханес Брамс, където фактурата е типична за партия basso continuo, като най-ниският глас се изпълнява на педалиера. От този пример обаче не може да се направи генерален извод, но все пак връзката е видима.

От посочените примери и анализите може да се заключи, че случаите на употреба на basso continuo в епохата на Романтизма са нетипично явление, но тъй като те съществуват, означава, че има и приемственост. Ролята на хармонията, представена от клавишния инструмент, така както е в епохата на Барока, се запазва и става важен фактор за развитието на клавирния акомпанимент. Това развитие може да бъде проследено в различни жанрове, но аз се спирам

конкретно на песенното творчество на някои композитори-романтици, където ролята и значението на акомпанимента се издига на друго, високо ниво.

4.2. Клавирният акомпанимент в песенните жанрове в епохата на Романтизма.

Темата за песенните жанрове в творчеството на композиторите-романтици е твърде обемна и би могла да бъде обект на специално изследване. Примерите от различните школи са многобройни и дори в отделно изследване не би било възможно те да бъдат изцяло обхванати. Клавирният акомпанимент с неговата специфична роля, която изпълнява, също може да бъде разгледан в допълнително изследване. В рамките на тази глава се спирам само на малък брой типични примери от камерно-вокалното творчество на някои композитори-романтици с оглед проследяване развитието на клавирния акомпанимент през епохата на Романтизма като част от общото му развитие. Потърсена е също връзка и с традиционния първообраз на акомпаниращата партия.

Клавирният акомпанимент в песенното творчество на композиторите от епохата на Романтизма получава нов облик, свързан с развитието и на соловата клавирна музика. Клавирните похвати, основани на усъвършенстваната клавирна техника на повечето романтични композитори, дават своето отражение и върху съпровода. Партията на пианото престава да бъде само акомпанираща, тя става равностойна на соловата, дори водеща. Важно значение имат встъплението, интермедиите и заключението на камерно-вокалните произведения. По този начин клавирната партия придобива първостепенна роля за драматургията и общото изграждане на произведенията.

Появата на значими по своето съдържание и художествено измерение песенни цикли също допринася за развитието и на акомпанимента. Но докато при Бетовен (песенен цикъл „Към далечната любима“) песните са подредени като в сюита, т. е. са съпоставени без вътрешна връзка, при композиторите-романтици песните са обединени помежду си и следват обща линия, продиктувана от поетичния текст. Така вокалният цикъл се възприема като едно цяло. Естествено, и тук акомпаниментът има ролята на обединяващ фактор и определя общото драматургично развитие в цикъла.

Безспорно Шуберт, който е автор на повече от 600 песни, внася значителен принос за развитието на акомпанимента. Според някои автори именно акомпаниментите на неговите песни дават тласък за развитието на клавирните похвати в неговите солови клавирни произведения. „Изразните средства както на новия пианизъм, така и на новия музикален стил изобщо се формират много по-рано в акомпанимента, отколкото в същинската клавирна музика на Шуберт”.*

В песенното творчество на Шуберт, както и на други автори от тази епоха, творили вокална музика (Шуман, Брамс, Хуго Волф и др.), могат да бъдат отбелязани няколко подхода към съдържанието на клавирния акомпанимент. В някои случаи той е просто „фон”, създаващ и поддържащ емоционалното състояние, заложено в соловата партия. По-често забелязваме активно присъствие на клавира, в който чрез музикално-изразните средства се създава психологическата картина, съдържаща се в текста и мелодията на песента. Обикновено в тези случаи има тематично единство между встъплението в клавира и началото на вокалната партия, като това

единство се запазва в цялостната структура на песента, включваща също интермедии и заключение. Като трета възможност партията на пианото може да бъде и чисто илюстративна, подсказваща определени дейности или движения. Благодарение на разнообразието в изразността на клавирната партия, а също и на мелодическото богатство песните от тази епоха отбелязват един връх в развитието на камерната вокално-инструментална музика.

В това изразно разнообразие на клавирни акомпанименти все по-трудно могат да се намерят преки връзки с първоизточника на акомпанимента – *basso continuo*. А и там, където има такива връзки, те очевидно са се получили подсъзнателно и са следствие от еднаквата роля и функция на акомпанимента в различните епохи, независимо от различните изразни средства. Сходство може да бъде намерено, без да се твърди със сигурност, че има заимстване. Тази теза обаче е спорна и може да бъде оборена, като въпросът за заимстване винаги ще бъде дискуссионен.

Приложените примери и техните анализи хвърлят известна светлина върху проблема. (Франц Шуберт – „Gute Nacht” („Лека нощ”) и „Der Lindenbaum” („Липата”) из вокалния цикъл „Winterreise” („Зимен път”), „Die Forelle” („Пъстървата”) и др.)

В песенното творчество близък до Шуберт е Роберт Шуман, който е автор на над 200 песни. Въпреки близостта им има и отлики, характеризиращи двамата композитори. Докато при Шуберт клавирният съпровод отразява най-общо характера и настроението на песента, Шуман намира точен еквивалент на всеки детайл от текста и в този смисъл постига най-дълбоко взаимно проникване между текст и музика. Клавирната партия играе решаваща роля в постигане на това единство и затова много от неговите песни завършват с обширно

* Конен, Валентина. История на музиката, част трета. София: ДИ „Музика”, 1983, с. 246

клавирно заключение, обобщаващо съдържанието на текста. Фактурата в много отношения е близка до тази на Шуберт и това се вижда в приложените примери. (Роберт Шуман – вокален цикъл „Dichterliebe” („Любовта на поета”) – № 7 и № 10, „Mit Mirten und Rosen” („С мирти и рози”) и др.)

В голяма част от песните на Шуман клавирният акомпанимент е толкова разгърнат, че има всички белези на солова партия. Тези думи важат и за акомпанимента на Три романса за обой и пиано оп. 94. Техническите похвати, както и клавирната фактура като цяло по нищо не се отличават от тези, използвани в соловата клавирна литература, а също и в клавирния концерт a-moll.

Йоханес Брамс, автор на повече от 200 песни, също развива клавирния акомпанимент до значимост, равна на тази на соловите произведения за пиано. Съпроводът в неговите песни е с много широк диапазон от музикално-изразни средства и те са използвани така, както в крупните камерно-инструментални произведения. Клавирната фактура варира от унисон и удвоения в октави до плътна и наситена, мислена почти оркестрово. Представени са примери с различен тип сравнително по-лека фактура – Йоханес Брамс – „Liebe und Frühling” („Любов и пролет”), „Der Überläufer” („Дезертърът”). Превес обаче имат произведенията с по-сложна и плътна фактура. Така и в жанра на соловата песен Брамс показва от една страна близостта си с Класиката като форма и външна изразност и от друга страна принадлежността си към Романтиката с дълбоко емоционалното съдържание на своята музика.

Дело на Брамс са и няколко сборника с обработки на народни песни – за глас и пиано или за хор, общо над 100 песни. Забележителен е сборникът „Deutsche Volkslieder” („Немски народни песни”), съставен от седем тетрадки с по седем песни във всяка от тях.

В тези песни (нетипично за Брамс) клавирният съпровод е твърде олекотен и поставен изцяло в зависимост от мелодическата линия на соловата партия. По този начин Брамс подчертава значимостта на народната песен и поставя акомпаниента в пианото на заден план, без обаче да го омаловажава. Достатъчно е този акомпанимент да подкрепя и доизяснява ритмически и хармонически песента. Впрочем, точно такава е била ролята и на *basso continuo* в епохата на Барока.

В осмислянето на акомпаниента като цяло считам, че Брамс е по-близък до Шуберт – и при двамата клавирната партия е носител на общото за дадената песен настроение и създава общ емоционален фон, без откликване към малките детайли в текста. В песенната лирика на Шуман в клавирите има тънко нюансиране, свързано с конкретни моменти, отразени в литературния текст, както и с последователното развитие на поетичните образи. Подобен подход има и друг автор на песенни цикли с много висока стойност – австрийският композитор Хуго Волф.

4.3. Ретроспекции към *basso continuo* в съвременността.

В края на XIX и началото на XX век се появяват нови течения в изкуството, които дават своето отражение и върху творчеството на композиторите. Клавирният акомпанимент, към който е насочено нашето внимание, също търпи изменения, най-вече по отношение на фактурата, която обаче при различните автори придобива различни черти. С появата и развитието на джаза през XX век възниква и необходимостта от съкратено записване на хармоничния строеж. Така, както в епохата на Барока цифрованият бас служи за съкратено записване на акомпаниента, така през XX век се използва друг начин за съкратено записване – с помощта на букви и цифри. Приемственост няма, тъй като принципите за означаване са различни, но резултатът е

подобен – дава се точна информация за басовия тон и състава на акорда и свобода по отношение на хармоничното и теситурно разположение на акорда.

На практика цифрованият бас се използва в съвременността от изпълнителите на барокова музика. В голям брой висши училища по музика има въведено обучение за свирене на генералбас. Такова обучение е необходимо за тези, които изучават старинни клавишни и струнни инструменти (орган, чембало, лютня, барокова мандолина, теорб). Има и учебни заведения, в които теоретическото и практическо усвояване на цифрования бас е бакалавърска и магистърска специалност със съответния брой години на обучение. Дипломираните по тази специалност наистина владеят до съвършенство техниката на разшифроване и изпълнение на *basso continuo*.

В творчеството на съвременните композитори като цяло не се използва цифрован бас. По изключение може да се срещне в отделни творби, в които има колажи от барокови произведения или се имитират похвати от старата музика. В пъстрата картина от музикални стилове в XX и XXI век някои композитори се обръщат към минали епохи с творби в стил „необарок”, „неокласицизъм”, „неоимпресионизъм” и т. н. В такива произведения за постигане на определена стилистика обикновено се въвеждат елементи, характерни за съответния стил, които се поднасят по нов, оригинален начин или се смесват с други елементи, характерни за съвременни течения в музиката. Блестящ пример в тази насока са шестте Кончерти гросси на Алфред Шнитке, асоциативно свързани с епохата на Барока. Интересна подробност е, че към стил „необарок” се насочват и композитори от държави, в които Барокът не присъства като стил в историческото развитие на тяхната музика.

Представените примери са от произведения именно на такива композитори.

За творчеството на Алфред Шнитке е писано много и често се споменава думата „полистилистика“ за бележите на неговата музика. Владеещ до съвършенство различни съвременни композиционни похвати, той успява да ги съчетае, да ги подчини на своята идея и да постигне цялостен музикален образ.

Едно от най-популярните и най-често изпълнявани негови произведения е „Сюита в старинен стил“ за цигулка и пиано или чембало. Още със самото определяне на инструменталния състав може да се направи асоциация със старата музика, в която е била възможна замяна на един инструмент с друг или въобще не е било указано какви инструменти да участват. Изпълняват се версии на това произведение за виолончело и пиано, за флейта и пиано, за тромпет и пиано, за виола и камерен оркестър, за цигулка и акордеон и дори за виола д’аморе, чембало и ударни инструменти.

„Сюита в старинен стил“ не е като традиционната старинна сюита от епохата на Барока, съставена от различни танци. Замисълът за това произведение зрее постепенно през дълъг период от време – от 1965 до 1972 година. Идеята отначало е била да бъдат създадени редица пиеси с педагогическа цел. Впоследствие някои от тях Шнитке използва за музика към филми (както е известно, той е автор на музика към голям брой – над 80 игрални, документални и анимационни филми). Помолен от свой приятел (известния цигулар Марк Давидович Лубоцкий) да напише произведение за неговите студенти, Шнитке подбира няколко пиеси от филмовата си музика* и

* Пиесите „Пасторал“, „Балет“ и „Пантомима“ са от музиката към филма „Похожденията на зъболекаря“, а „Менует“ и „Фуга“ – от музиката към „Спорт, спорт, спорт“.

така „Сюита в старинен стил” се оформя като концертно произведение.

От този момент нататък елементи от старинната музика влизат трайно в средствата, с които композиторът си служи паралелно с най-съвременните композиционни похвати. В много от неговите произведения от различни периоди откриваме фрагменти, чиято звучност създава асоциации с музиката на Барока.

„Сюита в старинен стил” е съставена от пет части – „Пасторал”, „Балет”, „Менует”, „Фуга” и „Пантомима”. Във всички части може да бъде проследена двойствената роля на клавирната партия – като соло и като акомпанимент. Представени са фрагменти от отделните части и анализи на клавирната партия. Направено е обобщение: построенията с използване на акомпанимент, подобен на *basso continuo*, са на отделни фрагменти и не са определящи за цялостната структура на произведението. Клавирът е равностоен партньор, дори водещ в развитието на всичките пет части. В цялото произведение, носещо ярка образност, прозира известна театралност – сякаш двата инструмента са персонажи в различни сцени от един спектакъл. Те се извяват поотделно, влизат в съревнование или обединени заедно участват в създаването на музикалния образ.

Подобни мисли поражда и едно друго произведение – „Сюита в старинен стил” от Добринка Табакова, композиторка с български произход, понастоящем живуща в Англия. Творбата е за соло виола, чембало и струнен квинтет или струнен оркестър. Написана е през 2006 година за виолиста Максим Рисанов и многократно е изпълнявана на световни сцени. Съгласно текста в партитурата, сюитата е в почит на Рамо и представя щрихи от ежедневието в едно въображаемо аристократично домакинство от XVIII век – ловуване, ухажване в градините, танци и забавления в разкошна обстановка. В

приложените примери от отделните части анализирам само ролята на чембалото като акомпаниращ инструмент.

В цялото произведение – „Сюита в старинен стил” на Добринка Табакова има стилизирани елементи не само от епохата на Барока, но и от следващи епохи, като тези елементи са умело съчетани помежду си за постигане на цялостен облик. Както и при Шнитке, и тук може да се говори за полистилистика. Подобни ретроспекции към отминали епохи събуждат интересите и на други композитори от нашето съвремие, решили да използват някои от композиционните техники на старите майстори, като обикновено за основа се използва фактурата с участие на традиционната партия *basso continuo*.

Тук е мястото да споделя и своите опити в тази насока, започнали с „Ретроспекция” за мандолина и струнен оркестър и „CONCERTO piccolo non tanto GROSSO” за струнен оркестър със солиращ квартет, съставен от водачите на оркестровите групи*. Произведението, което показвам, е „Балът на сенките – оперни и балетни сцени по мотиви на Клаудио Монтеверди”.

Идеята за създаване на това произведение е да се направи нов, съвременен прочит на операта „*Ballo delle ingrato*” на Клаудио Монтеверди, като се съчетаят съвременни композиционни техники с традиционната звучност от епохата на Късния ренесанс и Барока. В цялостната тъкан на произведението се използват кратки мотиви от операта на Монтеверди и се вмъкват колажи на части от певческите партии, като те се съчетават с изцяло авторска музика, съдържаща елементи на стила „необарок”. Текстът на вокалните партии е оригиналният на италиански език, а за доизясняване на фабулата се добавя говорна партия на български език. Главните действащи лица са

* Творбата е наградена на Международния конкурс „София 2014” за написване на произведение в стил „необарок”.

заимствани от оригинала, а хорът се заменя с балетен състав, който чрез своите изразни възможности илюстрира текста, използван в хоровите партии на Монтеверди. Оркестровият състав е традиционният щрайх с чембало, като към този състав са добавени солиращи флейта, вибрафон и други ударни инструменти. В оркестрацията се използват както традиционни, така и редица съвременни похвати. Представени и анализирани са фрагменти, които създават преки асоциации с композиционните средства от епохата на Барока и конкретно на Клаудио Монтеверди. Тяхното съчетаване със съвременни композиционни средства се възприе отлично от публиката и премиерата на творбата премина с голям успех*.

След казаното в тази глава може да се направи следното обобщение: през разглеждания период, обхващащ времето от началото на Романтизма до наши дни, клавирният акомпанимент претърпява бурно развитие и се превръща в равностоен участник в изграждането на музикалните произведения. Акомпаниментът може да бъде подчинена партия, може да бъде с еднаква значимост като соловата или дори да бъде водеща в зависимост от замисъла на автора. Подобните на basso continuo партии са относително малко и нетипични за периода, но те очертават пряката връзка. Косвено съществуващата връзка се изразява в обобщеното осмисляне на функцията на акомпанимента и ролята на клавирната партия в общата фактура на музикалните произведения.

* Премиерното изпълнение на „Балът на сенките” се състоя на 30.11.2019 година в Аулата на СУ „Св. Климент Охридски” в концерт под надслов „Studiolo dei tempi – Италианският музикален Ренесанс и неговото отражение” в рамките на международния фестивал „Изкуството на Барока”.

Заклучение

В процеса на развитие на клавирния акомпанимент през вековете различните композитори са ползвали различни средства и различни композиционни похвати, въплътени в различна по вид фактура – хомофонна или полифонична. Наличието на соло (един или повече гласа) и акомпанимент предразполага към използване предимно на хомофонна фактура, в която е възможно да има и елементи на полифоничен строеж. Схематично погледнато, най-често срещаният тип фактура е хомофонна, съставена от три пласта с различна значимост: на първо място солова партия; на второ – бас, който балансира солото и създава фундамент на целия вертикал; на трето място – други гласове, които са смислово подчинени на соловата партия, допълват я и доизясняват хармоничния строеж.

Именно такава е типичната фактура, създадена със зараждането на цифрования бас. И точно такъв тип вертикален строеж съпътства цялостното развитието на клавирния акомпанимент през всички разглеждани епохи.

В първа глава беше разгледана подробно ролята, която изпълнява партията *basso continuo* в епохата на Барока. След анализите, направени в другите глави на дисертационния труд може със сигурност да се твърди, че изброените седем функции на цифрования бас са валидни и за акомпаниментите през следващите епохи. Вероятно тези функции ще бъдат валидни и занапред в творчеството на композиторите (тук не става въпрос за функции като термин в хармоничния строеж).

Изложените факти доказват наличието на връзка – пряка или косвена – между традиционната партия *basso continuo* и клавирните акомпанименти от епохи, в които цифрованият бас постепенно излиза

от употреба. Както беше изяснено, първите образци на изписани раздвижени акомпанименти видимо произлизат от basso continuo, като дори в началото при тях се запазва изцяло подчинената роля на акомпанимента. С развиването на начин на мислене, свързан с по-крупните форми и жанрове, а също и с пренасянето на похвати от соловата клавирна литература в акомпаниментите (този процес при някои автори е в обратна посока) се развива и акомпаниращата партия, като придобива нови характерни черти и нова изразност. Процесът на развитие в епохите на Класиката и Романтиката беше подробно изяснен, без да бъде пренебрегнато присъствието на basso continuo в някои произведения с църковна тематика. А анализите на съвременни произведения доказват, че основата на клавирния акомпанимент – цифрованият бас може във видоизменен вид да се приложи и да бъде актуален наред със съвременните средства и композиционни техники, без от това да се загуби единството на музикалните произведения.

Считам, че задачата, която съм си поставил с написването на настоящия труд, е изпълнена. Доказана е по безспорен начин връзката на акомпаниращите партии от различните епохи с първообраза на клавирния акомпанимент – цифрования бас. Едновременно с това е проследено развитието на партията на съпровода през различните епохи под влиянието на фактори, определящи развитието на музикалните форми и жанрове и на музиката като цяло. Не на последно място значение имат и конкретните примери от музикалната литература, подбрани съобразно хронологичното проследяване на процесите на развитие. А наличието на приемственост доказвам и чрез представянето на мое собствено произведение, замислено и реализирано в сферата на музикално-сценичните жанрове.

Приноси на дисертационния труд

- Дефиниране и изясняване на функциите, които изпълнява партията basso continuo от съвременна гледна точка.
- Доказване чрез анализ на конкретни примери на тезата за връзката на клавирния акомпанимент от епохата на Класиката до наши дни с първообраза на акомпанимента – цифрования бас.
- Проследяване в хронологичен ред на развитието на акомпаниращата партия от епохата на Барока до наши дни.
- Приложимост на указанията за работа с цифрован бас в практическата дейност на изпълнителите на старинна музика.

Публикации по темата:

- Статия „Теория и практика на basso continuo през погледа на съвременния изпълнител” в сборник „Докторантска академия” на СУ „Св. Климент Охридски”.
- Статия „Роля и значение на цифрования бас и характерни особености при неговото реализиране и изпълнение” в Алманах на НМА „Проф. Панчо Владигеров“, бр. 11 (2019), под печат.

Издадено учебно пособие:

- „Практически курс по цифрован бас”, издателство „Веда Словена”, София, 2019 г., ISBN 978-954-8846-48-6.

Проведени семинари, пряко свързани с темата:

- 27.05.2014 – Семинар в АМТИИ – Пловдив на тема „Цифрованият бас – основа за развитието на клавириния акомпанимент. Преходът от цифрован бас към нотирана клавирна партия”.
- 13.11.2014 – Семинар в НМА „Проф. Панчо Владигеров” на тема „Цифрованият бас в ансамбловите произведения с орган. Историческо развитие, теория и практика на basso continuo”.

Авторски произведения, в които е търсена връзка между Барока и съвременността:

- „Ретроспекция” за мандолина и струнен оркестър – творба, посветена на световноизвестния мандолинист Алон Сариел и изпълнена от него.
- „CONCERTO piccolo non tanto GROSSO” – произведение за струнен квартет и струнен оркестър, написано в стил „Необарок” и наградено на международния конкурс по композиция „София 2014”.
- „Балът на сенките” – оперни и балетни сцени по мотиви на Клаудио Монтеверди за солисти-певци, оркестър и балетен състав.